

PRESENTAZIONE

Massimo Bray
Direttore generale dell'Istituto
della *Enciclopedia Italiana*

L'*Enciclopedia dell'arte contemporanea* è un'opera magna, un progetto monumentale che persegue in modo innovativo la storica missione Treccani: un impegno a censire, sistematizzare e restituire al pubblico le più alte manifestazioni della cultura. Nel solco della tradizione delle opere tematiche che nel tempo l'Istituto ha dedicato all'arte, alla letteratura, al cinema, alla musica, alla moda, alla filosofia, alla scienza, questa enciclopedia vuole offrire a tutti i lettori uno strumento utile per comprendere la realtà presente e riconoscerne le eredità storiche e culturali. Selezionare e documentare gli elementi più significativi di una materia tanto magmatica, tessendo le fila del suo complesso 'sistema', è impresa quanto mai ardua e ambiziosa, intentata sino ad ora.

L'arte contemporanea del Novecento e del Duemila ha cambiato sostanzialmente i suoi mezzi di produzione e i suoi significati, adattandosi ai tempi e al nostro modo di vivere, per interpretare le istanze del presente, individuando spazi e momenti di riflessione e di confronto sulle grandi questioni del nostro tempo. La sua 'liquidità' e la fitta rete di relazioni che intesse con la nostra vita sociale, economica e culturale la rendono difficile da indagare in modo ordinato ed esaustivo. L'*Enciclopedia dell'arte contemporanea* si propone, dunque, di restituire un'architettura possibile della materia, una raccolta ragionata e un racconto corale delle maggiori esperienze artistiche della nostra epoca.

L'opera offre al lettore le prospettive storiografiche e metodologiche di base per la lettura e l'analisi della complessa fenomenologia della produzione contemporanea, delle attuali linee di sviluppo della ricerca artistica e delle logiche che regolano il cosiddetto sistema dell'arte. Attraverso l'impiego di un lessico appropriato e attento al lettore, che nulla dà per scontato, invita a conoscere e interpretare criticamente le opere, gli artisti, i movimenti, ma anche le mostre, le istituzioni, gli eventi, la geografia e il mercato dell'arte, in rapporto al loro contesto storico e culturale. L'*Enciclopedia dell'arte contemporanea* introduce, quindi, il lettore ai problemi che gli studiosi della disciplina devono affrontare per orientarsi tra l'evoluzione dell'arte contemporanea internazionale (qui ripensata e riletta in rapporto ai reciproci scambi con le diverse espressioni della cultura tutta) e il pluralismo estetico che contraddistingue le ricerche artistiche condotte in tutto il mondo nel corso del Novecento e sino ai nostri giorni.

Articolata in quattro volumi dedicati all'arte mondiale, dall'Europa agli Stati Uniti, dall'Africa, all'America Latina, all'Oceania, con il contributo di studiosi di ogni continente, l'*Enciclopedia dell'arte contemporanea* è un'impresa più che ambiziosa che, come ricorda anche Valeria Della Valle nella sua Premessa, recupera e rafforza la scelta dei redattori della sezione d'arte della storica *Enciclopedia Italiana di Scienze,*

Lettere ed Arti, i quali affidarono a grandi autori stranieri le voci relative alle esperienze internazionali. Grazie alla sapiente regia di Vincenzo Trione e al contributo di Valeria Della Valle, accanto ai condirettori Jean-Loup Amselle, Boris Groys e Barbara Rose, l'opera ci restituisce un affresco del panorama dell'arte contemporanea attraverso un complesso archivio di voci monografiche e tematiche, e di approfondimenti di carattere storico-critico, illustrati da oltre tremila immagini. Il racconto dell'arte contemporanea mondiale è affidato anche al lavoro degli artisti, con il portfolio di Shirin Neshat e le quattro tavole create appositamente da Anish Kapoor, William Kentridge, Anselm Kiefer e Joseph Kosuth.

Il pubblico, così come molti studiosi, continua a percepire l'arte contemporanea come un fenomeno per pochi, autoreferenziale e lontano dai bisogni della società; con questa enciclopedia l'Istituto tenta di offrire una risposta al bisogno diffuso di conoscenza e comprensione dello statuto dell'opera d'arte e delle logiche che governano l'attuale sistema dell'arte contemporanea, rintracciandone le radici storiche e presentandone uno spaccato ampio e problematico. Il racconto dell'arte passata e presente si intreccia con l'analisi critica delle personalità, degli spazi e dei momenti apicali della storia dell'arte contemporanea, dalle esperienze più radicali e politicamente impegnate, agli eventi espositivi, con tutte le contraddizioni e le opportunità che esprimono. Una struttura multicentrica e polifonica, un modello possibile e aperto a continue rivisitazioni che testimonia un modo di vivere e di guardare l'arte del nostro tempo.

INTRODUZIONE ATTRAVERSO LE ARTI XX E XXI SECOLO

Vincenzo Trione

«Non c'è classificazione dell'universo
che non sia arbitraria e congetturale».

Jorge Luis Borges, *L'idioma analitico*
di John Wilkins, in *Altre inquisizioni*

L'IMMORTALITÀ

Una pagina de *L'immortalità* di Milan Kundera: «Quando [Rubens] era al liceo, immaginava che tutti i pittori del mondo camminassero sulla stessa grande strada; era una strada maestosa che portava dai pittori gotici ai grandi italiani del Rinascimento, e poi agli olandesi, da loro a Delacroix, da Delacroix a Manet, da Manet a Monet, da Bonnard (ah, come amava Bonnard!) a Matisse, da Cézanne a Picasso. I pittori non marciavano su quella strada in fila, come i soldati, no, ognuno andava solo, ma ciò nonostante, quel che scopriva uno serviva da ispirazione all'altro, e tutti sapevano di aprirsi un varco in avanti, verso l'ignoto, che era la meta comune e che li univa tutti. E poi improvvisamente la strada era scomparsa. Era come svegliarsi da un bel sogno; per un attimo continuiamo a cercare le immagini sbiadite, prima di capire finalmente che i sogni non si possono richiamare indietro. La strada era scomparsa, eppure era rimasta nell'anima dei pittori sotto forma di inestinguibile desiderio di 'andare avanti'. Ma dov'è l'avanti se non c'è più la strada? Da che parte cercare l'avanti perduto? E così il desiderio di andare avanti divenne la nevrosi dei pittori; correvano tutti in direzioni diverse e intanto si incrociavano continuamente, come la folla che gira qua e là per la stessa piazza. Volevano distinguersi l'uno dall'altro e ognuno riscopriva una scoperta non ancora riscoperta dagli altri. Per fortuna presto ci furono persone (non pittori, bensì mercanti e organizzatori di mostre, con i loro agenti e consulenti pubblicitari) che impressero l'ordine a quel disordine, e cominciarono a decidere quale scoperta si dovesse scoprire di nuovo e in quale anno. L'ordine ristabilito fece aumentare enormemente le vendite dei quadri contemporanei. Ora li compravano per i loro salotti gli stessi ricconi che solo dieci anni prima deridevano Picasso e Dalí [...]. Ora i ricchi avevano deciso di essere moderni [...]. Una volta a New York, visitò il museo d'arte moderna. Al primo piano c'erano Matisse, Braque, Picasso, Miró, Dalí, Ernst e lui era felice. Le pennellate sulla tela esprimevano un piacere selvaggio. La realtà era splendidamente violentata come una donna da un fauno, oppure affrontava il pittore come un toro il torero. Ma quando salì al piano superiore, dove c'erano i quadri di epoca più recente, si ritrovò nel deserto; non c'era nessuna traccia della gioiosa pennellata sulla tela; nessuna traccia del piacere; toro e

VIII

torero erano spariti; i quadri avevano cacciato via la realtà, oppure le assomigliavano con una fedeltà cinica ed esanime. Tra i due piani scorreva il fiume Lete, il fiume della morte e dell'oblio [...]: sul quadrante della pittura europea era scoccata la mezzanotte» (M. Kundera, *L'immortalité*, Paris 1990; trad. it. Milano 1990, pp. 307-309).

Muovendosi su un registro letterario (ma sottilmente critico), Kundera delinea così i contorni di paesaggi artistici segnati da inattese oscillazioni: da *rassemblements* e, poi, da diaspore infinite.

AVANGUARDIE

Dagli inizi del secolo scorso agli anni Sessanta assistiamo all'affiorare di movimenti, tendenze, poetiche e indirizzi più o meno coerenti e omogenei. Decisiva è la straordinaria e bruciante tradizione delle avanguardie, che si fonda su alcune istanze. Il gusto per la provocazione e per l'anti-conformismo, la voglia di effettuare vagabondaggi nelle regioni più oscure della forma, il desiderio di fare *tabula rasa* di quel che è stato costruito dai 'padri', l'amore per il Nuovo nella sua assolutezza, il movimentismo, l'estremismo, il rivoluzionarismo, la fascinazione per il non finito, la predilezione per l'ermetico e per il non popolare, una segreta vocazione alla catastrofe e al suicidio (R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962; P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974, 1987², trad. it. Torino 1990).

Chi è autenticamente d'avanguardia è contro la comoda e alienata manutenzione della continuità storica. Persegue le fratture. Non sosta mai nello stesso luogo. Si sposta di qua e di là. Si pone sempre *en avant*, per esplorare territori mai battuti. Attraversa confini. Insegue l'ignoto, abbandonandosi a una sorta di gaio spirito di irrisione. Pronto a conquistare, per dirla con Rimbaud, «cose strane, insondabili, ripugnanti, deliziose» (A. Rimbaud, *Lettera a Paul Demeny*, 15 maggio 1871, in *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, introduzione di Y. Bonnefoy, Milano 2006, p. 457).

Prime donne impegnate in cerimonie scandalose, gli animatori di quella stagione provano a precorrere il corso degli eventi, per realizzare l'avvenire nel presente. Teorici di un *avant* destinato a essere «riconosciuto solo *a posteriori*», cercano di stabilire ciò che sarà valido domani, mettendosi «disciplinatamente e passivamente agli ordini di un futuro già decretato» (H.M. Enzensberger, *Einzelheiten*, 1962; trad. it. *Questioni di dettaglio*, Milano 1965, pp. 157-176).

Voce di una visione ottimistica, evolucionistica e 'darwinistica' della storia, l'avanguardia pensa l'arte come strumento di lotta e di modificazione della realtà; e come mezzo per effettuare una netta riarticolazione delle regole che reggono il sistema della comunicazione, della società, del comportamento.

Senza rifugiarsi dentro rassicuranti cinte di protezione, gli artisti d'avanguardia trasgrediscono le norme canoniche: la prospettiva, che serve per suggerire una profondità ottica nel quadro; la simmetria; la proporzione; i generi classici (pittura e scultura). Prediligono, perciò, la strategia dell'impuro. Assecondando giochi di moti centrifughi, effettuano ininterrotte scorribande: passano dalla pittura alla scultura, dalla fotografia al cinema, dalla grafica al design, dall'architettura alla moda.



Si pensi, ad esempio, tra gli altri, a personalità 'indomabili' come Filippo Tommaso Marinetti, Fortunato Depero, El' Lisickij, László Moholy-Nagy e Jean Cocteau. Sulla soglia tra movimentismi ed egotismi, tra sperimentalismi e *rappels à l'ordre*, impegnati a reinventare il 'proprio' dei generi tradizionali e a contaminarli con altri *media* e con altre pratiche, questi artisti aspirano a celebrare l'eclissi del riconoscimento. La loro ambizione, per servirci della terminologia foucaultiana, consiste nel saldare la «rappresentazione del segno» con la «scomparsa del discorso» (M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966; trad. it. Milano 1967).

Incline a essere rassicurato e tranquillizzato, il pubblico si imbatte così in opere basate sull'apologia dell'eccentrico, dell'ermetico, dell'inconsueto, del disarmonico e dell'imperfetto. Ne è disorientato, respinto. «A un'arte 'materna', che ci spiega tutto e ci consola dalle brutture della vita quotidiana, subentra un'arte che punisce e mortifica le aspettative del pubblico, per distillare i veleni del dubbio» (A. Bonito Oliva, *È il mercato bellezza*, in «la Repubblica», Supplemento *Robinson*, 11 luglio 2020).

Un passaggio storico. Nel Medioevo e nella modernità la situazione era più lineare. Entro una determinata comunità – la Siena di Duccio di Buoninsegna, la Francoforte di Albrecht Dürer – il gusto popolare, di fatto, andava a coincidere con quello colto. La sensibilità del pubblico e quella degli umanisti, dei principi e dei papi si incontravano. Dal 20° secolo, invece, le differenziazioni tra le diverse fasce culturali si sono fatte più marcate. Diventa difficile definire con chiarezza le nozioni stesse di arte e di gusto. Un paradosso. Sovente siamo portati a considerare 'accettabili' anche opere che non sempre valutiamo positivamente. Mentre siamo 'costretti' a reputare banali e privi di autentica forza inventiva quadri e sculture che ci piacciono. L'arte oramai è diventata un fenomeno seduttivo solo per pochi.

Questi scenari hanno contribuito a diffondere critiche e diffidenze presso larga parte del pubblico, ma anche presso significativi gruppi di studiosi. Si ricordino alcuni rilievi di Giulio Carlo Argan, il quale, nei testi raccolti nell'*Enciclopedia del Novecento* (1° vol., 1975) edita da Treccani, sottolineava che, nel Novecento, da più parti si tende a descrivere l'arte come vittima di una «profonda, irreversibile crisi». Secondo molti, essa «non adempirebbe più ad una funzione concreta, non comunicherebbe più nulla che la società possa recepire e utilizzare; più ancora sarebbe in contraddizione con tutto il sistema delle attività culturali e produttive della società contemporanea». Argomento di dibattiti dottrinali e di formulazioni teoriche, di programmi di azione e di animate polemiche, al centro di ricerche filosofiche, storiche, scientifiche, psicologiche, comunicative ed economiche, l'arte, scriveva Argan, «costituisce dunque un problema, uno dei grandi problemi del secolo» (G.C. Argan, s.v. *Arte*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma 1975).

DOPO LE AVANGUARDIE

Questa crisi si è fatta deflagrante dagli inizi del Duemila. Avanguardia oramai non si dà più come spettacolo abbacinante dell'inatteso, né come apertura grandiosa di orizzonti di libertà e neanche come invito a prefigurare il futuro o come sconcertante viaggio nei deserti dell'immaginario.

X





Rischia, invece, di smarrirsi in un fragile manierismo. Si fa caricatura di sé stessa. Una sorta di parco artificiale della modernità.

L'avanguardia debole non infrange più consuetudini, non incrina attese, né vuole decostruire. Sembra aver esaurito la propria carica di radicalità. In molti casi, tende a diventare una maschera sotto cui non c'è niente. Diventa, come è stato sottolineato, un'avventura che corre sempre più lontano dal «cuore del mondo»; un'«acrobazia dell'intelligenza», che si è fatta ripetizione di sé stessa, riconoscendo nell'allontanamento dalla sensibilità comune una certificazione del proprio valore. Come un rito, da ripetere stancamente (A. Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Milano 1992, pp. 49-73).

Inoltre, nella civiltà artistica attuale, declinano i 'grandi racconti'. Gli orizzonti si allargano a tal punto da rendere vano ogni tentativo di offrire un panorama critico esaustivo e coerente. All'apparenza, sembra che il meccanismo della storia dell'arte proceda a vuoto, tra improvvisi e insensati sobbalzi. Non si svolge più secondo un ritmo lineare e sicuro. È un'esplosione che disgrega ogni unità, delineando una galassia di schegge dalle traiettorie imprevedibili. In questi graffiti, è iscritto il codice della tarda modernità. Gli scenari dell'arte contemporanea, dunque. Territori frastagliati e disomogenei, che non possono essere pronunciati nelle loro metamorfosi. Arcipelaghi nei quali si trovano a convivere modalità espressive varie e difformi. Affinità mobili, corrispondenze segrete e moti discontinui vanno a comporre un'anarchica e sovversiva costellazione, priva di nessi e di direzioni: in una simultaneità imprevista, stelle lontane e disperse si intensificano, per illuminarsi a vicenda e convergere in alcuni punti focali.

Diversamente da quel che era avvenuto nel Novecento, le tendenze entrano in crisi. Le esperienze si susseguono: talvolta, assecondano le onde di una nevrastenica eccitazione; altre volte precipitano in una grigia e indifferente atonia. Il movimentismo avanguardista, progressivamente, tramonta. Non ci sono più gruppi unitari e coesi dal punto di vista poetico e critico, ma soprattutto singole personalità di artisti. Che tendono a lasciarsi guidare da uno slancio individualistico.

Decretando la fine delle pratiche tradizionali (pittura e scultura), molti artisti prediligono una tecnica ibrida come quella dell'installazione. Lontani dall'estetica del rischio sconfinato promossa dalle avanguardie primonovecentesche, più disincantati dei futuristi e dei dadaisti, altre rilevanti figure non si limitano a esplorare *media* diversi. Scelgono, invece, di abbandonarsi a ininterrotti moti centripeti, che li portano a ricondurre diversi linguaggi dentro un'unica cornice. Esito di questa vocazione wagneriana sono originali opere-mondo: cosmogonie epiche, aperte e ibride, mobili e ubiquo, frammentarie e dissonanti, all'interno delle quali pittura, scultura, fotografia, teatro, cinema, video, musica e letteratura dialogano, si intersecano, si contaminano e si reinventano (V. Trione, *L'opera interminabile*, Torino 2019).

Altri artisti, infine, si spingono verso le vette di quella che il filosofo Yves Michaud ha definito «arte allo stato gassoso». Un'arte a bassa intensità, vaporizzata, fluida, priva di consistenza e di caratteri distintivi, indifferente alle regole procedurali classiche stabilite dall'artworld. Un'arte senza opere, dematerializzata, dotata di «un'aura che non si collega a nulla o a quasi nulla», come un profumo o un gas (Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Paris 2003; trad. it. a cura di G. Matteucci, Milano-Udine 2019,



pp. 172-173). Un sogno che alcuni teorici, agli inizi del Novecento, avevano a lungo coltivato. Tra gli altri, Ardengo Soffici che, nei *Primi principi di una estetica futurista* (Firenze 1920; ora in *Opere*, prefazione di G. Prezzolini, 1° vol., Firenze 1956, p. 72 e sgg.), aveva parlato di un «tutto-arte». L'arte, vi si legge, deve dissolversi nella realtà; farsi azione vitale, come il camminare, l'amare, il respirare, il mangiare; passare «dalle opere particolari negli atti comuni».

EVENTI

Chi si misura oggi con i territori dell'arte contemporanea ha la sensazione di trovarsi in un viaggio in macchina attraverso Paesi sempre diversi: regioni ghiacciate, deserti infuocati, boschi ombrosi, vaste pianure, metropoli caotiche. In questo viaggio, nessuno dei paesaggi incontrati somiglia a quelli che già conosceva.

Si rifletta sugli eventi espositivi più importanti dell'*art system* organizzati dai primi anni del Duemila: dalla Documenta di Kassel alla Biennale di Venezia, alle tante Biennali promosse in tutto il mondo (V. Trione, *La biennializzazione dell'arte*, in T. Montanari, V. Trione, *Contro le mostre*, Torino 2017, pp. 53-79). Mega installazioni progettate da curatori che, al loro interno, accolgono opere di tanti artisti, ritratto *in progress* del presente dell'arte; potenti macchine visuali di gesti e di invenzioni, di fenomeni e di processi; drammaturgie di *media* diversi; rappresentazioni grandguignolesche, nelle quali «ciò che prima era rivoluzionario è diventato moda, passatempo, gioco» (come ha scritto Mario Vargas Llosa in *La civilización del espectáculo*, Madrid 2012; trad. it. Torino 2013, p. 36); grandi parate; happening del lusso; zoo di forme e di immagini, dove si celebra una religione talvolta dogmatica; ma anche spazi di dibattito pubblico, che intendono documentare lo stato del mondo nel quale oggi l'arte viene prodotta attraverso lavori capaci di comunicare contenuti e significati, invitandoci a reazioni, a risposte.

IL PARADIGMA CONTEMPORANEO

In appuntamenti come la Documenta di Kassel e la Biennale di Venezia si disegnano i contorni di quello che Nathalie Heinich ha chiamato il 'paradigma contemporaneo', i cui tratti principali sono: gusto per lo scandalo linguistico e per la violazione delle frontiere tradizionali; sostegno soprattutto della ricerca di artisti trasgressivi, che garantiscono risonanza mediatica; confronto solo con una *élite* di iniziati; costruzione di strategie tese a dimostrare che il valore dell'arte non risiede nell'opera in sé, ma nell'economia dell'informazione, in un complesso gioco di 'discorsi' sociali, in un insieme di connessioni tra situazioni ed effetti di senso, che ci rendono simili agli spettatori di una partita a scacchi di cui ignoriamo le regole del gioco (N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris 1998).

Anzi, non di rado l'opera stessa tende a dissolversi in un flusso comunicativo, in attesa della legittimazione – del 'battesimo' – da parte dei 'mediatori' (galleristi, direttori di musei, *dealers*, curatori). Perché

oramai «nulla è di per sé stesso *arte*». Lo diventa grazie a vari stratagemmi: il modo in cui l'autore pensa la propria attività, il contesto diacronico e sincronico dove si trova ad agire, i filtri ai quali viene sottoposto da parte del pubblico, della critica, dei *media*, del mercato. «Ne deriva che *arte* è tutto questo insieme di azioni e reazioni, teorie e iniziative, oggetti e racconti, documenti e materiali del più vario genere» (M. Perniola, *L'arte espansa*, Torino 2015, p. 45).

Miscela di cinismo, di interessi mercantili, di rivalità personali, il 'paradigma contemporaneo' è specchio di un'industria culturale spietata e incalzante, dominata da quella legge della produzione che i gruppi delle avanguardie novecentesche avevano mascherato affidandosi all'arrogante e sovrana grazia del proprio arbitrio.

TRA GLAMOUR E IMPEGNO

In questo contesto, appare sempre più diffusa l'adesione ai riti propri della *celebrity culture*: nei grandi eventi espositivi internazionali, si impongono centralità del mercato, intrattenimento visivo, culto di ciò che è 'nuovo'.

L'altra faccia di questo edonismo è rappresentata dall'affermazione, sin dagli inizi del Duemila, di una spiccata attenzione politica, militante. Siamo dinanzi a un involontario, mobile e trasversale movimento, che non si attiene a un preciso programma teorico. Vi confluiscono non voci contigue anagraficamente e linguisticamente, ma personalità di diversa provenienza generazionale, culturale e geografica, che condividono intenzioni e necessità. In linea con quanto fanno tanti scrittori e cineasti contemporanei, questi artisti avvertono la necessità di raccontare e di denunciare guerre, catastrofi, conflitti, migrazioni, drammi, disastri, povertà. In bilico tra resoconto giornalistico e critica antropologica, si fanno aedi dei dannati della Terra: migranti, nomadi, emarginati, minoranze etniche e religiose. Con una sensibilità di tipo sociologico, si sottraggono a ogni formalismo e a ogni concettualismo, per 'filmare' il più oscuro e tragico del presente. Per un verso, utilizzano gli stessi materiali forniti dalla cronaca; per un altro verso, ne estraggono visioni perturbanti che, altrimenti, rischierebbero di dissolversi in una nube comunicativa. Ci consegnano così testimonianze brucianti, in presa diretta, urgenti. Un'iconografia neorealista, che mira a saldare l'efficacia dei reportage con la forza degli affreschi.

DOMANDE

Come decifrare e ordinare, in un'enciclopedia, questo suk di forme, nel quale mancano punti di vista stabili e categorie salde? Come destreggiarsi in questi scenari segnati da contraddizioni e da dissonanze, privi di stili prevalenti? Come registrare, documentare e, soprattutto, selezionare le voci più necessarie in questa polifonia? E ancora: come raccontare questi paesaggi in movimento, non troppo diversi da certe visioni di Giacomo Balla? Che strategie storico-critiche adottare? E, infine: è possibile individuare, in questo flusso, alcuni passaggi obbligati?

CANONE ED ENCICLOPEDIA

Innanzitutto, occorre muovere dalla cruciale distinzione tra canone ed enciclopedia. Lungi dal darsi come «un programma di redenzione sociale», il canone, ha scritto Harold Bloom, suggerisce una mnemotecnica. Non è una sovrastruttura, né un arredo scenico, ma un «elenco dei superstiti». Una lista delle opere da salvare se, un giorno, fuggendo dai nemici, dovessimo rifugiarci su un'isola deserta. Dunque, un tentativo per «mappare l'incommensurabile». Per fissare confini, criteri, limiti. Attraversato da ansie e da inquietudini, il canone serve per cogliere la logica sottesa a eventi non contigui. Non condiviso da tutti, si modifica e si ridefinisce a oltranza. Si dilata e si restringe senza posa. Offre punti di riferimento, per non smarrire la rotta. Propone criteri di eccellenza cui non possiamo rinunciare. Ci ricorda che una cultura è fatta di vette, non solo di dune. Evoca una gigantomachia, i cui eroi si richiamano tra di loro attraverso i secoli: artisti capaci di sovvertire «tutti i valori, i nostri e i loro» con opere che chiedono di essere continuamente rilette e reinterrogate (H. Bloom, *The western canon*, New York 1994; trad. it. Milano 2008², pp. 7-18).

L'enciclopedia segue altri criteri. Sin dal Settecento, essa è espressione dello stringente rapporto tra dottrina laico-illuminista e società. Fortemente selettiva, esito di scelte riduttive ma non arbitrarie, l'*Encyclopédie* di d'Alembert e Diderot opera su dati mnemonici ampiamente vigilati; si fonda su una selezione di conoscenze già acquisite; vaglia ogni atto e ogni creazione attraverso un attento esercizio critico.

Sintesi di altre sintesi, sistema che a sua volta racchiude un insieme di sistemi, l'enciclopedia non è mero prodotto editoriale ma alto progetto civile. Strumento per orientarsi nei labirinti dello scibile umano, che ha l'ambizione della lunga durata. Senza rinunciare alle proprie specificità, le singole e autonome discipline vanno a costituire, insieme, un disegno coerente: l'architettura globale del sapere.

Siamo al cospetto di un'impresa che aspira a essere totale, imparziale, pluralistica. Ma che, dal punto di vista del metodo adottato e delle scelte effettuate, si rivela sempre, inevitabilmente, ideologica.

Riflettendo su queste aporie, in una serie di articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» nel 1931, Giovanni Gentile si era chiesto: come distribuire l'immortalità? Sono davvero tante le 'tribolazioni' che tormentano l'enciclopedista (G. Gentile, *Come si taglia e si cuce il libro per tutti*, in «Corriere della Sera», 11 febbraio 1931). Inquietudini dovute all'intenzione di redigere lemmi esatti «in tutti i minimi particolari», capaci di soddisfare le aspettative dei lettori, senza tradire «quell'alone di fiducia» su cui si basa una simile avventura. Una meta, tuttavia, che rimarrà sempre elusa, mancata (Id., *Come si distribuisce l'immortalità*, in «Corriere della Sera», 4 febbraio 1931).

Anche per giungere a una maggiore esaustività, nel corso dei secoli, questo prometeico slancio verso la totalità è stato ridimensionato, come dimostra il moltiplicarsi delle 'enciclopedie speciali' dedicate a letteratura, cinema, moda, filosofia, scienza e arte. Queste opere vogliono riprendere e rilanciare la tradizione enciclopedica moderna (incarnata, in Italia, da Treccani), riducendo però il campo d'indagine sia dal punto di vista tematico sia da quello cronologico. Anche se gli obiettivi restano i medesimi dell'*Encyclopédie*: conservare quello che vale la pena

ricordare e, insieme, filtrare, rimuovere e cancellare quello che non occorre sapere. Insomma, scegliere 'il meglio': ciò che (forse) è destinato a rimanere nel futuro.

MAL D'ENCYCLOPÉDIE

La sfida di lavorare a una 'enciclopedia speciale' si rivela ancora più ardua in un tempo come quello che stiamo attraversando, che è segnato da spinte e da contospinte.

L'età delle *summae universali* pare essere definitivamente tramontata: oggi non contano più né la stabilità né la certezza delle conoscenze; mentre appare decisiva la necessità di problematizzare gli eventi del passato e le situazioni del presente. «Enciclopedia significa 'sapere tutto', ossia scienza 'circolare', scienza 'conchiusa'. Enciclopedia significa scienza composta di tutte le cognizioni omogenee [...]. Oggi non c'è possibilità di *enciclopedia*. Oggi non c'è possibilità di *saper tutto*. Oggi non c'è possibilità di una scienza *circolare*, di una scienza *conchiusa*. Oggi non c'è *omogeneità* di cognizioni. Oggi non c'è *affinità spirituale* tra le cognizioni. Oggi c'è profondo squilibrio tra le conoscenze», annotava Alberto Savinio in una voce di una sua antologia rapsodica intitolata proprio *Nuova enciclopedia* (pubblicata postuma; Milano 1977, pp. 132-133).

Eppure, stiamo assistendo a un inatteso e diffuso trionfo di una sorta di neoenciclopedismo. Che si manifesta su diversi registri.

Innanzitutto, si pensi a quella prodigiosa enciclopedia (in parte) *open access* che è il web. Implicito omaggio all'Aleph di borgesiana memoria: regione dove si ritrovano infiniti luoghi visti da infiniti angoli. Labirinto malato, privo di forma e di confini, che si estende e replica sé stesso, senza inversioni di marcia, vie d'uscita o punti di svolta. Dedalo-rifugio che cresce per addizione, nodo dopo nodo e connessione dopo connessione, la rete presenta una complessità dentro cui ci si smarrisce e ci si arrende. Agorà dove si generano, si distribuiscono e si condividono immagini, testi e informazioni, avviando iniziative di ascolto e di dialogo partecipato. Spazio dove le nostre azioni appaiono più semplici, più rapide, più efficaci e più sicure di quelle che scandiscono la nostra quotidianità: non ci vengono richieste abilità particolari; possiamo ottenere risultati immediati; siamo in grado di annullare ogni nostra azione senza troppi problemi.

Siamo in un 'oltremondo' che è sempre in dialogo con il mondo nel quale ci muoviamo quotidianamente (A. Baricco, *The game*, Torino 2018). Un nonluogo dove si celebrano i riti di quella che è stata definita la 'civiltà documediale', i cui tratti essenziali sono: mobilitazione totale; frenetica attività di registrazione; sviluppo di un lavoro continuo e gratuito (tutti democraticamente fabbricano testi); proliferazione di dati (ogni nostro gesto genera documenti pronti a essere immagazzinati e, insieme, ciascuno di noi è ricettore e produttore di messaggi ed è chiamato a usare e a 'performare' continuamente le immagini riprodotte; cfr. M. Ferraris, *Documentalità*, Roma-Bari 2009; Id., *Documanità*, Roma-Bari 2021; inoltre, B. Groys, *In the flow*, New York 2016, trad. it. Milano 2018, pp. 153-167).

Specchio che riflette il ritorno, nella tarda modernità, di una cultura della *summa* garantita non dalla sapienza divina ma dai database e dagli

algoritmi, il web concretizza così una lontana profezia di Italo Calvino, affidata a un racconto pubblicato nel 1968. In *La memoria del mondo*, si narra della costruzione del «più grande centro di documentazione che sia mai stato progettato, uno schedario che raccolga e ordini tutto quello che si sa d'ogni persona e animale e cosa, in vista d'un inventario generale non solo del presente ma anche del passato, di tutto quello che c'è stato dalle origini, insomma una storia generale di tutto contemporaneamente, o meglio un catalogo di tutto momento per momento». Calvino scriveva: «Non solo il contenuto delle più importanti biblioteche del mondo, degli archivi e dei musei, delle annate dei giornali d'ogni paese è già nelle nostre schede perforate, ma anche una documentazione raccolta *ad hoc*, persona per persona, luogo per luogo. E tutto questo materiale passa attraverso un processo di riduzione all'essenziale, condensazione, miniaturizzazione, che non sappiamo ancora a che punto s'arresterà; così come tutte le immagini esistenti e possibili vengono archiviate in minuscole bobine di microfilm, e microscopici rocchetti di filo magnetico racchiudono tutti i suoni registrati e registrabili. È una memoria centralizzata del genere umano quella che noi siamo intenti a costruire, cercando d'immagazzinarla in uno spazio il più ristretto possibile, sul tipo delle memorie individuali dei nostri cervelli» (I. Calvino, *La memoria del mondo*, Milano 1968; poi in *La memoria del mondo e altre storie cosmomiche*, Milano 1997; nuova ed. 2002, pp. 185-186).

Il neociclopedismo contemporaneo riaffiora anche nelle opere di tanti artisti contemporanei che sembrano affetti, per dirla con Jacques Derrida, da una specie di *mal d'archive* (J. Derrida, *Mal d'archive*, Paris 1995; trad. it. Napoli 2005). Sulle orme di una lunga storia culturale – le cosmogonie medievali, i teatri della memoria rinascimentali, gli alberi della conoscenza seicenteschi, le enciclopedie illuministe, l'atlante di Aby Warburg, il museo immaginario di Malraux – questi artisti trattano l'archivio non solo come metafora o come tema d'indagine ma come genere autonomo, modello formale privilegiato, cornice dentro cui radunare una famiglia di elementi simili, dispositivo linguistico per assemblare e classificare testimonianze autobiografiche e reperti collettivi. Sorretti da slancio archeologico e da impulso tassonomico, vogliono dar voce a quella che Umberto Eco ha definito la «poetica dell'eccezione», sperimentando un «dire per eccedenza, per *ybris* e ingordigia [...], per gaia (raramente ossessiva) scienza del plurale e dell'illimitato» (U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano 2009, p. 327).

Come suggeriscono questi lontani indizi, anche la nostra epoca è attraversata da una vocazione segretamente enciclopedica: dal bisogno di fare bilanci o preventivi. In contrasto con una stagione che sembra decretare la fine dell'utopia illuminista, in antitesi con la filosofia sottesa agli archivi di *big data*, oggi si avverte la necessità di difendere le ragioni di una cultura umanistica, interpretativa e critica, capace di selezione e di sintesi, anche se percorsa da tante contraddizioni: si vuole formare un sistema omogeneo del sapere e, insieme, si è consapevoli della difficoltà (o dell'impossibilità?) di riuscirci. «Criticismo laico contro dogmatismo ateo: è questo in ultima analisi il senso dell'attuale contrasto tra enciclopedia e banca-dati?» si chiedeva già nel 1984 Argan, introducendo una sua raccolta di testi sull'arte e la critica d'arte nel Novecento (G.C. Argan, *Arte e critica d'arte*, Roma-Bari 1984, p. 7).

QUESTIONI DI METODO

In bilico tra tensioni opposte si situa l'*Enciclopedia dell'arte contemporanea* edita da Treccani. Che aspira a censire e a classificare un 'oggetto' fluido e sfuggente: l'arte contemporanea. Un'impresa editoriale ardita, forse addirittura temeraria: finora, a livello internazionale, senza precedenti.

Muovendo da una ricognizione di tipo fenomenologico, la nostra opera vuole delineare una costellazione complessa. Si offre, perciò, come mappa che mira a dare indicazioni preziose ai naviganti in un oceano increspato; e consegna informazioni necessarie per intraprendere un viaggio affascinante, senza il timore di naufragare.

Fondata su una precisa idea di arte contemporanea, intorno a cui articola i propri criteri di classificazione e i propri metodi di analisi, la nostra cartografia propone un approccio laico e aperto, che non sposa fideisticamente (e ideologicamente) nessuna metodologia unica, ma accoglie e contempera diverse prospettive, nel segno del pluralismo ermeneutico.

L'enciclopedia che vi apprestate ad attraversare si attiene ad alcuni criteri metodologici rigorosi. Innanzitutto, coniuga il dato informativo (il più completo e aggiornato possibile) con un puntuale inquadramento storico-critico, che consenta al lettore di orientarsi e di collocare un determinato artista o un certo fenomeno all'interno di una vasta rete di rapporti e di relazioni.

Inoltre, in ciascuna voce, quest'opera vuole riaffermare con forza l'importanza del nesso tra storia dell'arte e critica d'arte, tra indagine filologica e riflessione teorica, tra informazione e interpretazione, in linea con quel che aveva auspicato Francesco Arcangeli in una conferenza del 1969: «Sono le nostre inclinazioni che fanno valere le ragioni di una critica dell'arte entro la storia dell'arte; così intensamente che [...] critica e storia non possono non coincidere» (F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell'arte*, Parma 2004, p. 30).

E ancora: quest'opera si misura, da un'angolazione inedita, con artisti, movimenti, esperienze e poetiche dell'arte del 20° secolo. Nella convinzione che la funzione principale della storia dell'arte consista nella conservazione, revisione e riscrittura delle tradizioni culturali: perché ogni nuovo incontro con ciò-che-è-stato può rivelare ulteriori sfaccettature e nuove profondità.

È qui l'attualità del passato: un concetto che non allude alla permanenza di alcune espressioni del passato, ma indica la nostra capacità di interrogare quel che ne resta con i nostri occhi di oggi, ponendo a esso altre, nuove e urgenti domande. Non è la memoria di quel che è accaduto nei secoli precedenti a raggiungerci: siamo noi che la evochiamo ora, spinti dai nostri problemi di oggi, ricorrendo a lingue e a riferimenti a noi familiari. Senza alcun arbitrio, però. Occorre attenersi al rispetto di una rigorosa filologia: solo in questo modo, senza cessare di essere diverso da ciò-che-è-adesso, il passato potrà diventare parte necessaria e fondante del presente, in un gioco insicuro tra identità e alterità.

È quel che aveva sottolineato Benedetto Croce, il quale, in un celebre passaggio di *Teoria e storia della storiografia*, aveva invitato a considerare la storia come un evento contemporaneo: essa è legata all'*hic et nunc* dello storico che, nella ricerca, deve muovere dai propri interessi dettati dall'attualità, dalla propria ineludibile appartenenza a una specifica epoca, a una determinata condizione culturale, antropologica, etica,



politica. «È evidente che solo un interesse della vita presente ci può muovere a indagare un fatto passato; il quale, dunque, in quanto si unifica con un interesse della vita presente, non risponde a un interesse passato, ma presente» (B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Bari 1917, p. 4).

Infine, la nostra enciclopedia accetta la sfida di misurarsi con la materia incandescente dell'arte del nostro tempo, estraendo da questo flusso le esperienze di maggior significato e rilievo. I nostri obiettivi: ordinare un consuntivo-preventivo delle principali manifestazioni dell'arte contemporanea; realizzare una sorta di piano-sequenza, per documentare, in maniera problematica, quel che sta accadendo dal Duemila; offrire, per riprendere ancora le parole di Arcangeli, una «discriminazione di ciò che accade oggi, in quanto ciò [può] essere fonte di un perpetuo rinnovarsi dell'arte» (F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell'arte*, cit., p. 29).

Da una parte, questa enciclopedia mira a salvare il meglio del patrimonio visivo della civiltà artistica novecentesca. Dall'altra parte, prova a cogliere ciò che è destinato a rimanere e a sopravvivere del presente delle arti, superficie su cui ogni elemento tende a scorrere via; spazio difficile da rappresentare nelle sue metamorfosi; lavagna sulla quale, senza posa, una mano invisibile cancella avvenimenti sempre diversi.

PASSAGGI OBBLIGATI

Partendo da tali presupposti metodologici, l'*Enciclopedia dell'arte contemporanea* edita da Treccani procede per alcuni passaggi necessari.

1900. – Innanzitutto, quest'opera sceglie di iniziare da una data convenzionale e decisiva: il 1900. Una grande svolta epocale, che attende un'arte capace di darle forma. Si varcano le colonne d'Ercole della civiltà moderna. Idealmente, viene decretato un inizio. *Incipit vita nova*. Ci si illude di abbandonare sentieri già battuti, per inoltrarsi verso mondi 'altri'. Si ha la sensazione che un'intera civiltà visiva (soprattutto in Occidente) stia ruotando su sé stessa, per farsi paesaggio inimmaginabile. In dialogo con scrittori, architetti, registi e stilisti, gli artisti vivono l'ebbrezza di uno scandaloso *cominciamento*, interrogandosi sul senso, sul ruolo e sulla funzione dell'arte nella società. Rompono i ponti con il 'doppio canone' della verosimiglianza e della bellezza. Adottando strategie molto diverse e lontane, contraddicono il senso comune; sovvertono la percezione normale delle cose; trasgrediscono le apparenze; ci distolgono dalle nostre abitudini percettive, dal nostro modo inerte e ripetitivo di ritrarre il mondo. Senza mai coincidere con ciò che i nostri sensi propongono, non assecondano la rappresentazione dei fenomeni, ma la soppiantano, la reinventano, la rivelano a sé stessa. Perciò, insieme con le forme del visibile, sono attratti dalla possibilità di ascoltare altre verità: infinite, invisibili. «Si tratta di un'impresa talmente ardua e soprattutto [...] talmente interminabile, da risultare per forza [...] sempre attuale, sempre in corso, sempre – ancora una volta – contemporanea», origine di un patrimonio di immagini che sono entrate a far parte della nostra vita, hanno modificato la nostra sensibilità, fino a trasformarsi nelle «nuove icone della nostra esistenza». È quel che ha osservato un poeta colto e raffinato come Giovanni Raboni. Che ha aggiunto: «La grande arte del secolo appena trascorso non ha ancora finito,

XVIII



e probabilmente non finirà mai, di svolgere il suo ruolo rivoluzionario, la sua straordinaria, sconvolgente funzione innovativa» (G. Raboni, *Il Novecento dell'arte non finirà mai*, in «Corriere della Sera», 23 marzo 2004).

L'Arte e le arti. – Inoltre, questa enciclopedia suggerisce una radicale riarticolazione del proprio campo d'indagine: non si limita a esplorare uno spazio disciplinare delimitato e stabile, ma si dedica allo studio delle connessioni e delle ramificazioni tra ambiti non affini, proponendo un'idea di storia dell'arte 'multi-situata'.

Abbiamo esplorato, perciò, le relazioni dell'arte con l'architettura, con la fotografia, con il cinema, con i *media*, con il graphic novel, con il design, con la moda, con la grafica e con la pubblicità; documentando l'opera degli artisti 'puri', ma anche quella dei fotografi, degli architetti, dei designer, dei registi, dei fumettisti, degli stilisti, degli scrittori e dei poeti che hanno avuto uno stringente dialogo con l'arte. In linea con quel che aveva sostenuto Theodor W. Adorno in una conferenza su *L'arte e le arti* tenuta all'Akademie der Kunst di Berlino il 23 luglio 1966. Soffermandosi sul contesto delle poetiche del secondo dopoguerra, il filosofo vi aveva descritto scenari segnati da netti cambi di paradigmi. Negli esiti più radicali delle avanguardie del 20° secolo, osservava, un'intera scala di valori è entrata in crisi. Categorie idealistiche come quelle di armonia, di ordine e di purezza sono state profanate. «I generi artistici sconfinano gli uni negli altri e, più esattamente, le loro linee di demarcazione si sfrangiano». Perdonano la propria antica innocenza, violando «ogni principio di unità». Si connettono tra di loro. Progressivamente, i confini che, per secoli, avevano diviso i vari *media*, vengono corrosi, travolti, abbattuti. Assistiamo al trionfo di una stimolante *promiscuità*. Che, in tanti, alimenta «la paura difensiva dell'ibrido». Adorno scriveva: «Il rapporto dell'arte con le arti si può paragonare senza forzature a quello dell'orchestra nella sua formazione storica con gli strumenti; l'arte non è il concetto delle arti più di quanto l'orchestra non è lo spettro dei timbri. Nondimeno il concetto di arte ha una sua verità – anche nell'orchestra è insita l'idea della totalità cromatica come *telos* del suo sviluppo». Dotato di una propria fisionomia, ciascun genere deve attenersi a una «ineliminabile partecipazione all'empiria». Eppure, in sé, l'Arte si manifesta sempre come un *unicum*; e «compie il suo movimento verso l'unità solo attraverso la molteplicità» (T.W. Adorno, *Parva aesthetica*, Frankfurt am Main 1967; trad. it. Milano-Udine 2011, pp. 195-211).

Artworld. – La nostra enciclopedia vuole anche documentare, in un'ottica ampia e inclusiva, le diverse componenti che entrano nel sistema dell'arte: oltre agli artisti, gli storici dell'arte, i critici, i curatori, i direttori di musei, i galleristi, i mercanti e i *dealers*. Un modo per raccontare quella svolta decisiva che si è compiuta nel Novecento e nella nostra epoca: più che nei secoli precedenti, l'artista è posto al centro di una complessa trama di figure, risorse e vincoli, che formano l'ambiente in cui prende vita la produzione artistica.

Tra i principali teorici di questo 'allargamento', George Dickie (*Art and the Aesthetic: An institutional analysis*, Ithaca 1974) e, soprattutto, Arthur C. Danto, il quale ha parlato dell'artworld come di una costellazione sociale formata da artisti, collezionisti e critici. A questa «struttura di mediazione» spetta il compito di dire ciò che è opera e ciò che



non lo è. L'arte viene assimilata così a un titolo cavalleresco: «non tutti possono conferirlo, solo re e regine»; e «colui che viene investito si inginocchia e si rialza solo quando è stato nominato cavaliere» (A.C. Danto, *What art is*, New Haven 2014; trad. it. Milano 2014, p. 37).

A queste tesi si è richiamato il sociologo Howard Saul Becker, il quale, in un importante studio, ha parlato degli *art worlds*, alludendo a quella «rete di individui la cui collaborazione, organizzata grazie alla condivisione di metodi convenzionali [...], produce quel genere di opere artistiche che dà il nome al mondo dell'arte stesso» (H.S. Becker, *Art worlds*, Berkeley 1982; trad. it. Bologna 2004, p. 14).

Sulle orme anche degli anticipatori studi di Michael Baxandall e di George Kubler, Becker ricorda che ogni opera si fonda su «un'estesa divisione del lavoro» ed è approdo della collaborazione tra più soggetti. L'attività cui si dedicano i pittori, osserva, è un'occupazione non solitaria ma eminentemente collettiva: una catena di cooperazione di cui essi sono un anello importante (ma non unico). I pittori dipendono sempre da chi fabbrica tele, telai, colori, pennelli e anche da galleristi, collezionisti, mercanti, critici, curatori, collezionisti. Ma dipendono anche dal pubblico e da tanti artisti (del passato e contemporanei), che hanno disegnato «lo sfondo sul quale il loro lavoro acquista un senso» (ivi, p. 29).

Condizionati «secondo vari gradi di libertà dall'interferenza di altri gruppi organizzati della società (ivi, p. 54), i pittori, perciò, appaiono come un «sottogruppo di membri di quel mondo che possiede, secondo un'opinione condivisa, un talento speciale e porta [...] un contributo unico e indispensabile all'opera, rendendola arte» (ivi, p. 55).

I musei. – Nella nostra mappa, ampio spazio è riservato agli eventi espositivi, alle gallerie, alle fondazioni. E, soprattutto, ai musei. Che sono stati bersagli di feroci attacchi da parte di ampie regioni delle avanguardie, ma anche meta inseguita da molti animatori di quel Rinascimento primonovecentesco e dai tanti loro eredi ed epigoni.

Simbolo infranto, ma anche cornice in grado di legittimare atti provocatori, come quello di Marcel Duchamp che, con una mossa scandalosa, mira a estendere «il privilegio della conservazione museale a tutte le cose includendo tutti gli oggetti contemporanei» (B. Groys, *In the flow*, cit., p. 7). Mensola che può sorreggere e sublimare ogni creazione, ogni atto. Parentesi protettiva dove l'arte riscopre la propria autonomia linguistica e la propria indipendenza dal mercato. Tempio della tutela e della ricerca, della seduzione e dell'intrattenimento, di formazione e di consumo, di attività e di eventi, di riflessioni e di emozioni. Eterotopia sempre alimentata dai visitatori. Spazio dove la storia si fa extratemporale e l'arte extraterritoriale. Corpo unico fatto di tanti organi. Dispositivo che tiene insieme materiali eterogenei. Tessuto connettivo, che raduna episodi visivi e culturali non contigui, assoggettandoli e rimodellandoli. Originale *medium* pubblico, che custodisce immagini e oggetti resistenti all'oblio, rendendone tangibile la memoria, per ricordarci chi siamo stati e chi siamo ora. Infine, prodigiosa macchina per pensare. Segno e simbolo di una società che non vuole sopravvivere a sé stessa, ma abita il passato per inventare il futuro. Ecco il museo.

Il mercato. – In questa enciclopedia, si è assegnata anche una notevole importanza a un controverso tema come quello del mercato. Che alcuni critici hanno descritto (solo) come una «disgustosa partita giocata

XX



dai ricchi e dagli ignoranti per accrescere il proprio potere e il proprio prestigio» (R. Hughes, *Quotes: 20 of the best*, in «The Guardian», 7 agosto 2012) e come una complessa miscela di consumismo, di spettacolarità e di vanità: un territorio segnato da competenza e insicurezza, da feticismo e ignoranza, capace di nobilitare l'atto della mercificazione; un regno frequentato da devoti che tendono ad anteporre il giudizio collettivo alla riflessione individuale; «un vortice di sogni a uso e consumo di privati, una droga [...] la cui assuefazione rasenta la tossicodipendenza [...], una tempesta programmata fatta di promozioni e speculazioni, un misto tra una tratta di schiavi, un'agenzia di borsa, una discoteca, un teatro» (J. Saltz, *Vedere ad alta voce*, a cura di M. Robecchi, Milano 2010, pp. 179-181).

Si pensi alle tante fiere d'arte organizzate in tutto il mondo, che Robert Hughes ha descritto come i tempi dove si mette in scena lo strapotere del mercato, «il manufatto culturale della seconda metà del ventesimo secolo più straordinario di qualunque altro dipinto o scultura» (R. Hughes, *Nothing if not critical*, 1990, in *The spectacle of skill*, New York 2015, p. 174).

Lì il mercato riflette sé stesso e i suoi riti. Ma, forse, le fiere sono anche altro. Rappresentano una tra le ultime frontiere dell'avanguardia economica. Il pubblico che vi si aggira è composto da curiosi, da addetti ai lavori e da collezionisti che, guidati da vari intermediari, visitano galleristi e artisti; e, spesso, sembrano seguire la logica dei *brokers*, investendo nell'acquisto di opere d'arte, per tentare di sottrarsi alle sempre incombenti bolle finanziarie.

Ma, dietro questa maschera, c'è ancora altro. Le fiere non sono solo effimeri *défilés*, né mere occasioni *glamour*. Siamo di fronte a importanti momenti culturali, che riescono a saldare lo spirito dei *Salons* parigini otto-novecenteschi – appuntamenti annuali tesi a documentare le più rilevanti esperienze pittoriche e scultoree – con quello delle Biennali veneziane.

Destinate solo a chi 'già sa', le fiere sono luna park, nei quali c'è di tutto; e non è sempre facile distinguere quel che ha qualità da quel che non ne ha. Vengono attraversate distrattamente, soffermandosi – ogni tanto – su qualche episodio che colpisce maggiormente. Sono come un museo improvvisato, dove si incontrano stili e pratiche lontane.

Eppure, per individuare indirizzi e fenomeni, occorre andare proprio a visitare Art Basel o Miami Basel. Che fotografano il divenire del gusto. Meravigliosi *malls* della postmodernità, ci restituiscono sequenze in movimento dell'arte del nostro tempo. Occorre passeggiare tra gli stand per capire in che direzione si sta orientando la ricerca artistica; per intercettare le fughe in avanti e i ripiegamenti dei linguaggi; quali sono le più prepotenti urgenze poetiche; in che modo il mercato guida la creatività; e, soprattutto, che rapporto esiste tra la qualità delle opere e gli investimenti economici.

Le fiere, ha osservato Georgina Adams, tendono a trattare quadri, sculture, fotografie e video come 'monete alternative', come preziose merci in vendita. «Viene da chiedersi: sopravvivranno le qualità non commerciali dell'arte, il suo valore sociale, simbolico e intellettuale e di provocazione oppure l'arte è destinata ad allinearsi passivamente ai gusti dell'élite globale?». E se la storia delle arti della nostra epoca fosse solo «la risultante delle forze che informano oggi il mercato»? (G. Adams, *Dark side of the boom*, London 2017; trad. it. Milano 2019, pp. 225-226).

Geopolitica. – Per cogliere l'urgenza di tali questioni, la nostra enciclopedia mira a offrire un'ampia ricognizione sulle geografie dell'arte del 20° e del 21° secolo. Documenta gli scenari occidentali, ma non vuole limitare l'analisi solo alle esperienze maggiormente consolidate e conosciute. Perciò allarga lo sguardo anche all'arte prodotta in aree culturali 'altre', di straordinario interesse poetico e sociologico: dall'Asia all'Africa, dall'America Latina all'Oceania.

Affiora così un panorama segnato da omologazioni, da un esperimento adottato a diverse latitudini, dall'imporsi di alcune tendenze trasversali, come i dadaismi, gli espressionismi e i realismi; da condivisioni di liturgie e di mitologie, di ritualità e di strategie: non di rado, pur muovendosi in un ambiente che si vanta di agire e di pensare in modo indipendente, i diversi attori dell'artworld hanno le medesime opinioni e ricorrono ai medesimi comportamenti. Accanto a questi conformismi (mascherati da un anticonformismo convenzionale e prevedibile), però, sono tante le specificità culturali, antropologiche e stilistiche. Identità che la globalizzazione non è (ancora) riuscita né a cancellare né a indebolire. Di queste istanze vogliamo farci voce, testimonianza.

Tem, problemi. – Infine, questa enciclopedia ha l'ambizione di affrontare la sfida con quegli sterminati, liberi, collaborativi e non adeguatamente vigilati archivi *open access* che occupano il web. Saldando informazione con approfondimento, sintesi con rigore. Perciò, insieme con voci monografiche (disposte in ordine alfabetico, dedicate, tra l'altro, ad artisti, critici, galleristi, movimenti, musei, mostre e riviste), l'*Enciclopedia dell'arte contemporanea* Treccani presenta lemmi di carattere tematico, spesso di taglio autoriale e saggistico, sugli scenari geopolitici, sui luoghi dove si forma e si promuove l'arte (capitali antiche e nuove), sulle tendenze, sulle tecniche, su alcune categorie critiche ricorrenti, su diverse emergenze teoriche, decisive nel dibattito contemporaneo. E ancora: sono previste anche voci trasversali, che analizzano le relazioni tra l'arte e altri ambiti linguistici; voci 'contenitore', che esaminano poetiche ed esperienze maturate in contesti non contigui; e voci interdisciplinari, articolate in paragrafi su aree culturali diverse.

ALTRE QUESTIONI DI METODO

Come governare questa *varietas*? Il curatore di un'opera come quella che vi apprestate a consultare deve (almeno parzialmente) rinunciare alla propria individualità, per riscoprire l'importanza di esperienze promiscue, oggi spesso minacciate: partecipazione, dialogo, conversazione. Interprete di un'estetica dell'alleanza, il curatore è chiamato a progettare questa impresa come un campo aperto a molteplici apporti.

Pronto a trasgredire ogni autorialità unica e sovrana, egli tende a comportarsi come un regista cinematografico. Il quale deve coordinare figure diverse, avviando scambi sempre insicuri con il produttore, con lo sceneggiatore, con lo scenografo, con il musicista, con gli operatori e con il montatore, nella consapevolezza che, quando vengono spostate nelle zone franche, le nostre idee assumono configurazioni non programmate. Si ricordi la forma più tradizionale e diffusa di impaginazione dei titoli di testa o di coda di qualsiasi film, per rendersi conto di quali e di quante presenze entrino in gioco in un'opera cinematografica.

In questi paratesti, al regista viene riservato l'ultimo posto. Un modo per sottolineare che la paternità di un film è multipla e deve essere condivisa. Anche se l'unico responsabile del risultato finale resta il regista stesso.

In fondo, un'enciclopedia somiglia un po' a un kolossal cinematografico. È un *opus magnum*, che si fa specchio di quell'estetica dell'«autorialità multipla» teorizzata da Boris Groys, nella quale autorialità varie ed eterogenee si combinano, si sovrappongono e si intersecano (B. Groys, *Art power*, Cambridge, Mass., 2008; trad. it. Milano 2012, p. 110).

Il curatore-regista definisce il soggetto e la sceneggiatura: la cornice dentro cui si svilupperà la drammaturgia storico-teorica. Poi, individua un *team* di responsabili di aree storiche e tematiche, insieme con i quali sceglie collaboratori di diversa provenienza culturale e disciplinare, invitati a redigere le singole voci. L'obiettivo: cingere d'assedio sempre il medesimo oggetto di studio – le arti – da diversi punti di vista (dalla storia dell'arte a quella dell'architettura, dalla storia della fotografia a quella dell'architettura, dalla storia del cinema a quella della moda, dalla storia del design a quella del fumetto, dall'estetica alla filosofia, dalla letteratura dall'antropologia, dall'economia al diritto), riuscendo a saldare le solide strutture d'indagine di ciascun sapere con un'agile relazione interdisciplinare.

CIÒ CHE È VIVO E CIÒ CHE È MORTO

Insieme con la sua *troupe*, il curatore-regista ha l'ambizione di documentare, catalogare, scegliere: vuole distinguere *ciò che è vivo* da *ciò che è morto* nelle arti del 20° e del 21° secolo. E, tuttavia, egli sa che, pur inclusiva e governata da un'ottica fenomenologica, un'enciclopedia sull'arte del nostro tempo è condannata a restare incompleta. Anche se avvolta dentro un'aura d'infinito, è un'opera che non può non essere caratterizzata da (inevitabili) esclusioni e rimozioni, esito di (inevitabili) preferenze storico-critiche.

Le ragioni di questi limiti sono nella missione stessa di un'impresa editoriale tanto delicata e difficile. Che non intende risolvere alcuni temi di bruciante attualità e urgenza, ma pone, interroga e attraversa quei medesimi problemi. Nel registrare alcune contraddizioni del nostro tempo, fornisce l'analisi critica dell'arte dal 20° al 21° secolo e, insieme, pone le basi per possibili ricerche future. Lasciando aperte molte domande, per gli ulteriori sviluppi della cultura.

Ecco: la nostra vuole essere un'opera nella quale documenti e immagini servono per delineare il ritratto più completo e articolato possibile dell'età contemporanea, tra ombre e luci, tra inquietudini e slanci, tra crisi e rinascite. Raccontando la filosofia Treccani, Tullio Gregory ha scritto: «Non diamo certezze, indichiamo problemi; offriamo strumenti che aiutino a comprendere il mondo d'oggi» (T. Gregory, *Prefazione*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, IX Appendice, 1° vol., Roma 2015, p. XV).

ENCICLOPEDIISMO APERTO

Per cogliere il senso profondo di questa avventura intellettuale, potremmo richiamarci ancora alle parole di Calvino, il quale, nell'ultima 'lezione americana' dedicata all'idea di molteplicità, ha indicato uno snodo

decisivo. Stiamo assistendo, secondo Calvino, al transito dall'enciclopedia di stampo illuministico – che ha la pretesa di esaurire la conoscenza del mondo «rinchiudendola in un circolo» – all'enciclopedia postmoderna. Spazio aperto, in divenire, insicuro, specchio di una totalità impossibile da controllare: «potenziale, congetturale, plurima». Dunque, territorio paradossalmente antienciclopedico, caratterizzato da un disegno generale composto e definito con sapienza. Che, tuttavia, evita di farsi impri-gionare dentro una cornice chiusa (I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano 1988, p. 113).

L'«enciclopedismo aperto» – di cui quest'opera vuole farsi testimonianza, figura, metafora – non conclude, né risolve. Rimanda al tentativo di provare a destreggiarsi all'interno di quel parallelogramma di forze che sono gli eterogenei paesaggi visivi della tarda modernità. Si consegna, perciò, come mappa parziale, per orientarsi nell'infinita varietà delle creazioni artistiche del 20° e del 21° secolo. Un regesto che non impone strade obbligate, ma suggerisce piste, labirinti, sentieri spesso interrotti. Un catalogo possibile, pronto ad accogliere anche 'altre' presenze, 'altri' discorsi. Una cartografia problematica, che propone aree tematiche ed è segnata pure da linee centrifughe, da divagazioni inattese, da verità parziali.

Forse, però, l'«enciclopedismo aperto» rinvia ancora ad altro. Implicitamente, evoca anche un modo per accostarsi a quella «combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni» che abita ogni individuo. In un passaggio delle *Lezioni americane*, si legge: «Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili» (ivi, p. 120).

Ringraziamenti

È stata una difficile avventura collettiva e poliautoriale, come un kolossal cinematografico. Nel congedare questa impegnativa impresa editoriale, culturale e critica, iniziata nel settembre del 2016, voglio ringraziare molti compagni di viaggio. Innanzitutto, il Direttore generale Massimo Bray che, con coraggio visionario, ha voluto e sostenuto questa enciclopedia. E, poi: il Presidente Franco Gallo e il Vicepresidente Gianni Puglisi che, in alcuni momenti delicati, l'hanno difesa. Indispensabili sono stati l'esperienza di Gerardo Casale e la competenza di Loredana Lucchetti. Fondamentali, l'equilibrio di Monica Trecca e la passione di Fabrizia Dal Falco. Quest'opera non sarebbe mai approdata al suo epilogo senza la perizia filologica di Flavia Radetti,

l'entusiasmo di Ilaria Giaccio, la dedizione di Francesca Parrilla, di Yasmin Riyahi, di Flavio Fellini, di Emanuele Zoppellari e, nella fase iniziale, di Iacopo Ceni. Prezioso, necessario e stimolante è stato il confronto con i referenti delle diverse aree geografiche e tematiche e con i 450 autori degli oltre 3.600 tra lemmi e sottolemmi (provenienti da tutto il mondo) di quest'*opus magnum*. Cruciale la presenza di Francesco Messina che ha dato un ordine mobile a un vasto materiale di voci e di immagini, riuscendo a saldare l'austerità classica di Treccani con uno sguardo contemporaneo. Decisiva l'intesa profonda con Anna Luigia De Simone, con cui, negli anni, ho condiviso tanti progetti belli e arditi. Devo molto agli scambi con

Valeria Della Valle: per il suo stile, per la sua sapienza. E al dialogo con uno studioso severo, autorevole, colto e, insieme, di straordinaria apertura intellettuale come Tullio Gregory. Infine, un pensiero grato va ai condirettori Jean-Loup Amselle, Boris Groys, e, soprattutto, Barbara Rose. Barbara ci ha lasciato prima di poter sfogliare l'*Enciclopedia dell'arte contemporanea* Treccani. Con generosità, alcuni tra i maggiori artisti contemporanei – Shirin Neshat, Anish Kapoor, William Kentridge, Anselm Kiefer e Joseph Kosuth – hanno donato i loro segni e le loro visioni per accompagnare 'poeticamente' i quattro volumi. Con Paola ho discusso ogni passaggio di questa complessa architettura del sapere. Come sempre.

PREMESSA

LE ARTI NELLA TRECCANI 1929-2021

Valeria Della Valle

Per presentare questa nuova opera, che si aggiunge alle grandi imprese editoriali della Treccani, è necessario risalire all'origine del rapporto tra l'*Enciclopedia* e l'arte, a quando, nel 1929, fu pubblicato il primo dei 35 volumi diretti da Giovanni Gentile, col titolo *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Nell'elenco dei tre campi del sapere le arti erano, dunque, elemento fondamentale dell'edificio enciclopedico. Del resto, nel *Manifesto* firmato il 26 giugno 1925 dai componenti del Consiglio direttivo dell'Istituto si dichiarava che: «Un'Enciclopedia italiana, poi, deve largamente e riccamente illustrare, per gli italiani e per gli stranieri, quella che è la parte più splendida e per consenso universale più preziosa e mirabile della nostra cultura, l'arte. E l'Enciclopedia che qui si annunzia, nelle molte pagine e tavole destinate alla storia delle arti italiane ambisce di avere la sua propria caratteristica e la sua più bella attrattiva» (*Manifesto della Enciclopedia Italiana*, in G. Treccani degli Alfieri, *Enciclopedia Italiana Treccani. Idea, esecuzione, compimento*, Milano, Bestetti, 1939, pp. 39-40).

Le arti erano presenti, dunque, nella elaborazione del lemmario preparato fin dal 1925-26. L'*Enciclopedia Italiana*, come sappiamo, fu la prima grande impresa a percorrere la strada della divulgazione per un pubblico colto, compilata da collaboratori illustri, redatta con metodo scientifico, riccamente illustrata sia nelle parti dedicate alle scienze sia, e ancor più, nello spazio che doveva essere dedicato all'arte, cioè alla parte che per consenso universale era considerata la più 'preziosa e mirabile' manifestazione della cultura italiana. I redattori dell'*Enciclopedia* avevano previsto una sezione di 'Arte e Storia dell'Arte Medievale e Moderna' diretta da Ugo Ojetti, che tra il 1928 e il 1929 lasciò la responsabilità della sezione al grande storico dell'arte medievale Pietro Toesca: la sezione di arte contemporanea fu affidata a Arduino Colasanti e quella delle antichità classiche a Gaetano De Sanctis. La centralità e l'importanza della figura di Toesca per il nesso tra la storia dell'arte e l'*Enciclopedia* sono note, ma va ricordato che dobbiamo a lui anche il progetto per un *Dizionario delle arti*, dal quale nacque l'idea di un'*Enciclopedia dell'arte*, non realizzata, le cui voci confluirono, però, nel *Dizionario enciclopedico italiano* (1955-1961). Va inoltre sottolineato che tra i collaboratori dell'*Enciclopedia*, anche se con un rapporto difficile e poi interrotto, figurava un altro grande storico dell'arte e protagonista della critica d'arte del tempo, Roberto Longhi. Dagli anni Cinquanta l'attenzione si concentrò sull'arte antica e medievale, con l'*Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, diretta da Ranuccio Bianchi Bandinelli (1958-1966), poi da Giovanni Becatti (Supplemento 1970, 1973) e da Giovanni Pugliese Carratelli (1994-1997), e con l'*Enciclopedia dell'arte medievale* (1991-2002), diretta da Angiola Maria Romanini. Basterebbe consultare

XXVI

tutte le varie *Appendici*, per verificare l'attenzione delle opere Treccani all'aggiornamento continuo sul dibattito relativo alla produzione artistica, anche contemporanea. In particolare, nell'*Enciclopedia del Novecento* (1975-1984) era presente una riflessione sulle principali correnti dell'arte contemporanea, documentata da voci come *Arte e critica d'arte* di Giulio Carlo Argan, *Architettura* di Leonardo Benevolo, *Costruttivismo* di Max Bill, *Cubismo* di Nello Ponente, *Disegno industriale* di Tomás Maldonado, *Espressionismo* di Jolanda Nigro Covre, *Kitsch* di Abraham Moles. Riflessione proseguita nell'*Album 2000*, che contiene il racconto visivo del Novecento, con un largo spazio alle arti, nel *Dizionario dell'architettura del XX secolo* (2003-2004), con le biografie critiche di tutti i maggiori architetti del Novecento, e in *XXI Secolo* (2009-2011), opera diretta da Tullio Gregory, con un volume intitolato *Gli spazi e le arti*, rappresentazione della creatività contemporanea nei suoi aspetti più vari. E mi fa piacere ricordare, come esperienza vissuta personalmente, che l'aggiornamento sull'arte contemporanea avveniva anche sul piano lessicografico, con la registrazione, fin dalla prima edizione del *Vocabolario Treccani* (1986-1994), di voci come *action painting*, *art brut*, *body art*, *brutalismo*, *dripping*, *transavanguardia* ecc., che solo più tardi trovarono ospitalità negli altri vocabolari della lingua italiana.

Con l'*Enciclopedia dell'arte contemporanea* l'Istituto della Enciclopedia Italiana ha voluto proseguire e portare a compimento la tradizione avviata negli anni Venti con una nuova opera di grande impegno e di grande mole: quattro volumi dedicati all'arte contemporanea mondiale, con contributi di studiosi internazionali. In questa volontà di uno sguardo sull'arte senza confini l'opera si è riallacciata all'impostazione imprevedibilmente e coraggiosamente anti-autarchica scelta dai redattori della sezione d'arte della *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, quando le voci relative alle altre tradizioni artistiche furono affidate ad autori stranieri in percentuali insospettabili e inimmaginabili per quei tempi. A distanza di quasi un secolo, la nuova opera ha allargato i confini ad accogliere non solo autori non italiani delle voci, ma le manifestazioni artistiche realizzate nelle aree culturali un tempo non considerate e trascurate: Asia, Africa, America Latina e Oceania, in una visione dell'arte che non ha più al centro l'Italia e l'Europa. Una visione senza confini, una nuova idea dell'arte, come arte totale che mescola tutte le arti (arti visive, musica, teatro, letteratura, design, arti minori), secondo il vaticinio di Alberto Savinio («Non vi saranno più poeti, né pittori o compositori. Non vi saranno che uomini, di cui il genio sarà capace di afferrare nel tempo stesso tutte le possibilità di realizzazioni»), delineando la 'costellazione complessa' ideata da Vincenzo Trione, vero e proprio regista dell'operazione (A. Savinio, *Arte = Idee moderne*, in «Valori Plastici», I, 1° novembre 1918, pp. 3-8, ora in *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano e V. Trione, Milano 2007, p. 33).

Il senso della continuità con i principi della tradizione Treccani è stato mantenuto anche per quanto riguarda il linguaggio. Consapevoli del fatto che uno degli ostacoli maggiori alla fruizione dell'arte contemporanea consiste nell'oscurità delle modalità espressive della critica d'arte, tema sul quale si sono espressi studiosi come Carlo L. Ragghianti, Giacomo Devoto, Lionello Venturi e Tullio De Mauro (T. De Mauro, *Il linguaggio della critica d'arte*, Firenze 1965; V. Della Valle, *Sul linguaggio della critica d'arte*, in *Tullio De Mauro. Un intellettuale italiano*, a cura

di S. Gensini, E. Piemontese, G. Solimine, Roma 2018, pp. 230-239), è stato posto il massimo sforzo per restare fedeli, con un equilibrio tra qualità scientifica e linguaggio accessibile, alle *Avvertenze ai collaboratori* della storica *Enciclopedia*, che venivano invitati già negli anni Venti a esporre le loro idee «in forma piana e accessibile per chiunque abbia un ragionevole interesse e però una certa preparazione, anche elementare, per accostarsi ad argomenti di scienza». La stessa attenzione è stata dedicata ai numerosi termini specialistici in lingua inglese, sempre tradotti, spiegati, o presenti, con apposite voci e definizioni, in altre opere Treccani. La continuità col passato è rappresentata, e non solo simbolicamente, anche dalla presenza di una voce recuperata dall'Archivio Treccani, *Storia dell'arte e critica dell'arte*, firmata da Giulio Carlo Argan (che collaborò all'*Enciclopedia Italiana* fin dal 1933), mantenuta volutamente in questa nuova opera, come segno di fedeltà ai presupposti ideali di quel testo (C. Gamba, *Argan enciclopedista negli anni Trenta. Le voci per l'Enciclopedia Italiana Treccani e il Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, in «Storia dell'arte», CXII, 2005, pp. 36-52). E accanto a questa 'voce d'autore', conservata proprio per la sua attualità e per il suo valore storico, compaiono altri contributi 'd'autore', firmati da scrittori contemporanei, per es. *Autoritratto* di Melania Mazzucco, *Pandemia* di Paolo Giordano, *Ritratto* di Emanuele Trevi.

Continuità nella straordinaria ricchezza dell'apparato iconografico, ma anche innovazione, rappresentata in quest'opera non solo da più di tremila illustrazioni e dalla impostazione grafica, ma dalla presenza del portfolio iniziale di un'artista come Shirin Neshat e dalle quattro tavole create appositamente da importanti autori contemporanei come Anish Kapoor, William Kentridge, Anselm Kiefer e Joseph Kosuth.

Oltre agli elementi di continuità con la tradizione enciclopedica Treccani, vorrei sottolineare anch'io, in aggiunta a quanto scritto da Vincenzo Trione, gli elementi di novità. Proprio seguendo le indicazioni di studiosi come Carlo L. Raghianti, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Filiberto Menna e Gillo Dorfles, si è abbandonata, nella programmazione di questa nuova *Enciclopedia dell'arte contemporanea*, una visione della storia dell'arte moderna come disciplina chiusa entro confini o espressioni nazionali o tecniche specialistiche: le voci sono dedicate, infatti, ad artisti, storici dell'arte, critici, architetti, galleristi, direttori di musei, mercanti, designer, registi, poeti, scrittori e filosofi che hanno avuto un ruolo e un rapporto significativi con l'arte, e accanto alle persone fisiche sono presenti voci tematiche dedicate ai luoghi (musei, gallerie, fondazioni, collezioni, case d'asta), al contesto geopolitico (capitali antiche e nuove dell'arte), ai movimenti, alle correnti, alle tecniche, a tematiche 'di confine' e ad alcune categorie teorico-critiche. Uno spazio particolare è stato riservato ai filosofi e agli scienziati che hanno dedicato attenzione alle connessioni di estetica e scienza con l'arte, scavalcando precedenti chiusure. In questo modo si è voluto rappresentare l'arte contemporanea come una costellazione complessa, composta dalle culture visuali nel mondo, in tutti i rapporti col cinema, la letteratura, la filosofia, la psicanalisi, la musica, il teatro, la fotografia, la danza, l'architettura, la grafica, il design, la moda, la pubblicità, l'animazione, i fumetti.

Una visione dell'*Enciclopedia dell'arte contemporanea* come opera aperta a registrare tutto ciò che nel mondo è stato realizzato nell'arte in

campo internazionale nel corso del 20° secolo e nei primi vent'anni del 21°, pur riservando una costante attenzione alle voci monografiche dedicate a personalità e manifestazioni artistiche italiane, e recuperando anche voci già presenti nell'Archivio Treccani.

Vorrei infine segnalare che quest'opera ha visto l'ultimo anno di lavorazione nel periodo della grave emergenza sanitaria che ha colpito il mondo (e a testimoniare il momento storico vissuto è presente la citata voce *Pandemia*, firmata da tre autori, nella quale sono stati indagati i riflessi dell'epidemia sulle arti). Le difficoltà rappresentate dall'impossibilità di un lavoro redazionale nella sede storica di Palazzo Mattei di Paganica, secondo la tradizione dell'Istituto, sono state superate dallo sforzo compiuto non solo dalle autrici e dagli autori che hanno firmato le voci, ma da tutte le redattrici e da tutti i redattori che a vario titolo hanno collaborato in base alle loro competenze per portare a compimento l'opera: a loro va anche il mio ringraziamento, per la dedizione e la passione con le quali hanno svolto il compito in un momento così difficile. Non ripeterò i nomi già ricordati da Vincenzo Trione, ma vorrei almeno esprimere la mia personale gratitudine alle persone con le quali ho condiviso maggiormente il lavoro: Gerardo Casale, Loredana Lucchetti, Monica Trecca, Flavia Radetti, Anna Luigia De Simone, Ilaria Giaccio.

Unendomi ai ringraziamenti fatti da Vincenzo Trione al Presidente Franco Gallo, al Direttore generale Massimo Bray, al Vicepresidente Giovanni Puglisi, vorrei ricordare di nuovo Tullio Gregory, che ho citato prima a proposito di *XXI Secolo*: mi fa piacere nominarlo ancora una volta, concludendo la mia introduzione, perché questa nuova enciclopedia fu da lui voluta e sostenuta, come ultimo progetto, dopo essere stato conquistato dalla competenza e dall'entusiasmo di Vincenzo Trione. Progetto portato a termine non solo come proseguimento della grande tradizione enciclopedica di cui Gregory era stato maestro e protagonista, ma anche come testimonianza e prova tangibile del suo amore per l'arte contemporanea, di cui è stato collezionista raffinato, sempre proiettato verso le avanguardie e la sperimentazione (*Tullio Gregory. La collezione di grafica contemporanea*, 3 marzo - 3 maggio 2020, mostra a cura di A. Renzitti, Roma, Istituto centrale per la grafica).

E accanto al nome di Tullio Gregory non può non essere citato ancora una volta quello di Giovanni Treccani degli Alfieri, grazie al cui mecenatismo fu acquistata, nel 1923, la *Bibbia di Borso d'Este*, capolavoro della miniatura ferrarese, donata allo Stato italiano. Quel gesto, che precede di poco l'avvio dell'impresa dell'*Enciclopedia Italiana*, ha ora una prosecuzione non solo ideale, ma concreta, nell'*Enciclopedia dell'arte contemporanea*, forma di mecenatismo civile che porta a compimento il lungo percorso di studio e lavoro sulle arti avviato, quasi un secolo fa, nelle sale di Palazzo Mattei di Paganica.

Chi sale le scale del magnifico palazzo costruito su disegno attribuito a Nanni di Baccio Bigio, si trova oggi di fronte la statua in bronzo di Mimmo Paladino, intitolata *La conoscenza*: una figura circondata da libri, assorta nella lettura delle pagine di un volume. Mi piace immaginare che siano le pagine di questa nuova opera, grazie alle quali i lettori del futuro potranno conoscere e amare l'arte contemporanea.

CRITERI E AVVERTENZE

Innanzitutto, una questione cronologica. Si è scelto di far iniziare questa enciclopedia dal 1900. Si è deciso, perciò, di escludere dalla nostra opera quei pittori e quegli scultori che, pur avendo continuato a lavorare nel 'secolo nuovo', sono rimasti profondamente legati alle poetiche del 19° secolo. Sono state previste, tuttavia, voci dedicate ad artisti che hanno avuto una forte incidenza sulle traiettorie del tempo delle avanguardie (come, tra gli altri, Claude Monet e Paul Cézanne).

Nella costruzione del lemmario, sono stati consultati i principali volumi di storia dell'arte contemporanea e di storia della critica d'arte contemporanea in Italia e nel mondo, i cataloghi delle collezioni dei grandi musei internazionali (per es., Tate Modern, Centre Pompidou, MoMA), i cataloghi delle edizioni delle maggiori rassegne internazionali (per es., Biennale di Venezia, Documenta). Inoltre, sono stati presi in considerazione i database Treccani.

Questa prima mappatura è stata discussa dai Direttori con i Condirettori.

Sono stati elaborati così lemmari provvisori tematici e geografici. Che, in seguito, sono stati incrociati con quelli redatti dai consulenti delle diverse aree tematiche e geografiche.

Muovendo da una ricognizione di tipo fenomenologico dell'arte del nostro tempo, questa enciclopedia vuole disegnare una costellazione complessa. L'intento è quello di documentare, nella prospettiva più ampia e inclusiva possibile, le diverse componenti che entrano nel sistema dell'arte.

L'opera, perciò, si propone di catalogare non solo gli artisti, ma anche gli storici dell'arte, i teorici dell'arte, i critici e i curatori; i galleristi, i mercanti e i *dealers*. Infine, gli architetti, i designer, i registi, i fumettisti, gli stilisti, i poeti e gli scrittori che hanno avuto un significativo dialogo con l'arte.

Accanto alle persone fisiche (disposte in ordine alfabetico), inoltre, vi sono voci di carattere tematico, dedicate ai luoghi in cui si forma e si promuove l'arte (musei, gallerie, fondazioni); al contesto geopolitico (capitali

antiche e nuove dell'arte); ma anche ai movimenti, alle tecniche, ad alcune tematiche 'di confine', ad alcune categorie critiche ricorrenti.

I Direttori e i Condirettori hanno condiviso con i consulenti i pesi da attribuire alle varie aree di competenza. A ogni consulente è stato chiesto di proporre una selezione di voci monografiche e tematiche.

Tra i principali criteri che hanno guidato la selezione, la scelta di restringere il campo d'indagine alle figure attive nel lasso temporale che va dal 1900 al 2021. Il numero complessivo delle voci (tra lemmi e sottolemmi) è di oltre 3.600. Tutte le voci sono state scelte in un'ottica internazionale.

L'*Enciclopedia* è suddivisa in voci monografiche, tematiche, contenitore e INTER (differenziate tra loro graficamente all'interno dei volumi, per consentire una migliore leggibilità e consultabilità dell'opera).

Per voci monografiche, si intendono artisti, gruppi (intesi come team che firmino i loro lavori con un'unica sigla), architetti, designer, registi, fumettisti, stilisti, poeti, scrittori, teorici, critici, storici, galleristi, direttori di museo, *dealers*, collezionisti, curatori, ma anche musei, mostre e riviste.

Pur salvaguardando gli equilibri a livello internazionale, si è deciso di riservare uno spazio più ampio alle voci monografiche dedicate a personalità italiane.

Per voci tematiche, si intendono movimenti e tendenze (per es., *Blaue Reiter*, *Dada*, *Futurismo*, *Trans-avanguardia*), temi (per es., *Installazione*, *Interattività*, *Kitsch*), voci liminari (su 'situazioni' al confine tra l'arte e altri ambiti disciplinari: per es., *Architettura e arte*, *Religione e arte*, *Sport e arte*) e un numero limitato di città rilevanti nel dibattito artistico.

Per voci contenitore, si intendono voci che radunano, in un unico lemma, esperienze, tecniche, tipologie espositive, gruppi legati a un'unica area geografica o tematica (per es., *Gruppi avanguardisti in Cina*; *Capitali dell'architettura*; *Riviste d'arte contemporanea*).

XXX

Per voci interdisciplinari o transnazionali (INTER), si intendono voci articolate in sezioni geografiche o tematiche affidate a specialisti delle diverse aree (per es., *Arte delle donne: Europa, Arte delle donne: Nord America* ecc.; *Primitivismo: Europa, Primitivismo: Africa* ecc.).

Tutte le voci sono state calibrate secondo una scala dimensionale in base all'importanza ricoperta all'interno dell'*Enciclopedia* e definita dai Direttori insieme con i Condirettori, in accordo con i consulenti d'area.

I diversi lemmi non prevedono l'indicazione di alcuna bibliografia e sono corredati da immagini (in relazione al peso di ciascuna voce).

Le attribuzioni delle singole voci agli autori sono state proposte dai consulenti tematici e geografici e approvate dalla Direzione e dal Comitato scientifico. Inoltre, si è deciso di recuperare alcune voci presenti nei database Treccani in linea con il progetto dell'*Enciclopedia dell'arte contemporanea*. Alcuni lemmi sono stati riscritti e aggiornati per questa occasione editoriale.

Tra le voci recuperate dall'Archivio Treccani, il lemma scritto da Giulio Carlo Argan *Storia dell'arte e critica dell'arte*. Una voce di notevole importanza storica, che è stata ora ripresa e ripubblicata: in essa sono racchiusi il metodo e la filosofia sui quali si fonda l'*Enciclopedia dell'arte contemporanea* Treccani.

Abbiamo deciso di accompagnare ogni volume con un'opera d'arte inedita, ispirata all'idea stessa di enciclopedia. Ne sono autori alcune tra le maggiori figure dell'arte contemporanea: Anish Kapoor, William Kentridge, Anselm Kiefer e Joseph Kosuth. Ogni artista è stato chiamato a rappresentare uno specifico continente: Kiefer, l'Europa; Kosuth, l'America; Kentridge, l'Africa; Kapoor, l'Asia. Dunque, quattro maestri del nostro tempo, i cui nomi iniziano sempre con la stessa lettera: la K. Una sorta di 'fattore K' dell'arte.

Infine, l'*Enciclopedia* è introdotta, nel primo volume, da un portfolio di Shirin Neshat, un'artista che da sempre si muove tra mondi e linguaggi diversi (Oriente e Occidente, Iran e Stati Uniti, pittura e scrittura, fotografia e cinema, bianco e nero, impegno e astrazione).