

Tutti i quadri del Presidente

Sergio Garufi

26 Ottobre 2026

Donald Trump non ama il grigio. Da mesi vuole far dipingere di bianco l'Eisenhower Executive Office Building, l'immenso palazzo ottocentesco che sorge accanto alla Casa Bianca, costruito in granito e ardesia nello stile Second Empire. Il progetto costerebbe almeno sette milioni e mezzo di dollari. Adesso una valutazione ambientale della sua stessa amministrazione ha concluso che l'intervento comprometterebbe il carattere storico non soltanto dell'edificio, ma dell'intero complesso della Casa Bianca.

Non è un capriccio isolato. Trump non ha mai nascosto la propria avversione per il Brutalismo e il Decostruttivismo, al punto da averla trasformata in un atto di governo. Nell'agosto del 2025 ha firmato un ordine esecutivo intitolato *Making Federal Architecture Beautiful Again*, che stabilisce per gli edifici pubblici federali una preferenza per l'architettura classica e tradizionale. Se la General Services Administration intende approvare un edificio brutalista o decostruttivista, deve avvertire la Casa Bianca e spiegare perché sia altrettanto bello e capace di rappresentare la «dignità, intraprendenza, vigore e stabilità» del governo americano quanto un'architettura tradizionale (su questo tema si veda l'articolo di Claudio Franzoni, «[Trump architetto classico](#)»)

Trump non ha soltanto un gusto artistico; pretende che il paesaggio istituzionale americano si conformi a quel gusto. Tutti i presidenti hanno avuto preferenze estetiche. Ma quando il gusto di chi governa esce dalle stanze private e comincia a stabilire quali forme siano adatte a rappresentare una nazione, l'estetica diventa politica.

C'è allora un modo semplice per capire un potente: guardare i quadri che tiene vicino. Non quelli che gli regalano nelle cerimonie ufficiali, né quelli che compaiono alle sue spalle perché appartengono da sempre all'arredamento di un palazzo, ma quelli che sceglie. Le immagini davanti alle quali decide di lavorare, mangiare, ricevere qualcuno o semplicemente passare ogni giorno.

I libri posseduti da una persona raccontano almeno in parte ciò che quella persona vorrebbe sapere. I quadri che appende alle pareti raccontano qualcosa di più ambiguo: ciò che vorrebbe vedere. Non necessariamente ciò che è. A volte esattamente il contrario. Possono servire da specchio oppure da correttivo, da legittimazione o da consolazione. Il potere cerca nell'arte una versione del mondo che possa sopportare.

Vale anche per chi il potere lo ha esercitato nella sua forma più mostruosa. Prima di diventare il Führer, Adolf Hitler voleva diventare pittore. Nel 1907 tentò di entrare all'Accademia di Belle Arti di Vienna e venne respinto; ci riprovò l'anno successivo e fu respinto ancora. Dipingeva soprattutto edifici e vedute urbane ad acquerello, una pittura meticolosa e inerte, curiosamente più a proprio agio con le architetture che con gli esseri umani. Poi smise di cercare di rappresentare il mondo e cominciò a pretendere di trasformarlo.

Ha qualcosa di terribile il quadro che volle vicino a sé alla fine. È l'unico rinvenuto nel bunker della Cancelleria. Nei primi giorni del maggio 1945, dopo il suicidio di Hitler, il fotografo di *Life* William Vandivert vi inquadrò un dipinto di Palma il Vecchio, con il vetro rotto e la cornice danneggiata, poggiato su una sedia: una giovane dama bionda del Rinascimento veneziano, probabilmente una cortigiana, intenta a sistemarsi i capelli. Quella fotografia rimase tra gli scarti della rivista e fu pubblicata solo nel 2013. All'inizio si disse che il quadro frutto di una razzia di guerra da un museo milanese. In realtà veniva da Chicago ed era stato comprato regolarmente dai nazisti. La donna di Palma era arrivata a Berlino con un acquisto, non con un esercito.

La fotografia è quasi troppo perfetta per non sembrare costruita. Il regime che aveva perseguitato l'arte «degenerata», organizzato esposizioni infamanti, progettato musei giganteschi e fatto dell'estetica uno strumento politico finiva in un sotterraneo davanti al volto di una donna dipinta quattro secoli prima. Alcuni critici hanno sostenuto che alla base di quella scelta ci fosse la somiglianza con Eva Braun. È un'ipotesi, ma l'incertezza lascia intatta l'immagine: alla fine non avrebbe portato sottoterra una rappresentazione della Germania eroica, una battaglia, un'aquila, un paesaggio wagneriano, bensì un volto femminile. L'arte, dopo essere stata per lui ideologia pubblica, sarebbe tornata a essere una faccenda privata.

Alla Casa Bianca la situazione è incomparabile, ma il principio regge. Il presidente degli Stati Uniti abita in un luogo che è contemporaneamente casa, ufficio, museo e teatro. I presidenti possono chiedere in prestito opere ai musei e scegliere parte delle immagini che li accompagneranno durante il mandato. Quelle scelte

finiscono per comporre un autoritratto involontario.

Gli Obama (le scelte artistiche vengono sempre attribuite a entrambi, come fossero una cosa sola) scelsero quarantacinque dipinti. Barack Obama è stato uno dei grandi oratori della politica americana contemporanea. La sua ascesa politica è inseparabile dalla parola: il controllo della frase, le pause, l'accelerazione, la ripetizione, il climax. Eppure gli Obama mostrarono una predilezione per artisti che sembrano aver fatto del silenzio la propria materia. Edward Hopper. Mark Rothko. Giorgio Morandi. Il grande oratore che ama i pittori del silenzio.

In Hopper il mondo sembra esistere un istante prima o un istante dopo che qualcuno abbia parlato. Case, stanze, finestre, figure che stanno insieme senza comunicare. I due che gli Obama chiesero in prestito al Whitney sono *Burly Cobb's House, South Truro* e *Cobb's Barns, South Truro*: la casa di un capitano di mare a Cape Cod, e i suoi fienili. Nessuna figura umana; una facciata bianca colpita da una luce quasi fotografica, una collina d'erba, un albero isolato. È un'America molto diversa da quella della retorica presidenziale: non la folla, la bandiera, la comunità raccolta intorno a una promessa, ma una Casa Bianca e nessuno che si affacci. In un luogo che è anche una macchina scenica, Hopper introduce una specie di sabotaggio gentile: ricorda che l'America è anche solitudine, interni, silenzi che non votano e non applaudono.

Rothko sottrae persino le cose. Non ci sono più case, persone o paesaggi. Rimangono campi di colore che non raccontano nulla e per questo obbligano a fermarsi. Davanti a un Rothko non c'è una tesi da comprendere. Il quadro non argomenta, non persuade, non dimostra. Insiste. Non dà ragioni, e proprio per questo toglie al potere la tentazione di trasformare tutto in discorso. Gli Obama scelsero *Red Band*, del 1955; e di Sam Francis, *White Line*, del 1960.

E poi Morandi, che rende ancora più singolare la costellazione. Un presidente americano sceglie un pittore bolognese che passa una vita a dipingere bottiglie, scatole e recipienti, modificandone impercettibilmente distanze, rapporti, luce. Roberto Longhi parlava della sua «meditata lentezza». Morandi fa della lentezza quasi una pedagogia: insegna che guardare è un lavoro e che il mondo può cambiare anche per scarti minimi. Tutto ciò che la politica contemporanea accelera, Morandi rallenta. Tutto ciò che la politica deve rendere immediatamente riconoscibile, Morandi rende appena differente.

A questo punto «il grande oratore che ama i pittori del silenzio» smette quasi di essere una boutade e diventa una diagnosi. Chi conosce molto bene il potere della parola può avere bisogno di luoghi nei quali la parola non comanda, dove

non si può vincere con un discorso. In questo senso l'arte non servirebbe al potere per glorificarsi, ma per contenersi: circondarsi di immagini che non rispondono.

E tuttavia gli Obama non cercavano soltanto il silenzio. Nel 2015 arrivò alla Casa Bianca anche *Watusi (Hard Edge)* di Alma Thomas, un'astrazione vibrante e controllata del 1963. Nel 1972 la National Gallery lo aveva acquistato: era il primo dipinto di un'artista afroamericana a entrare nelle sue collezioni. Quarantatré anni dopo il primo presidente afroamericano lo portava nella propria casa.

Con Donald Trump accade il contrario. Se Obama sembra cercare nell'arte qualcosa che contraddica il rumore della politica, Trump preferisce immagini che non oppongano resistenza alla propria lettura.



America di Maurizio Cattelan.

Lo mostra *The Republican Club* di Andy Thomas. Il quadro mette Trump a tavola con i grandi presidenti repubblicani: Lincoln, Theodore Roosevelt, Eisenhower, Nixon, Reagan, i Bush. Non è un ritratto storico ma una fantasia genealogica. Trump non guarda i predecessori da fuori: siede con loro. È la versione pittorica della fotografia di famiglia in cui qualcuno si sia fatto inserire retroattivamente. La pittura qui non interroga il potere. Gli costruisce degli antenati.

A questo punto la questione si rovescia: non è più che cosa il potente vuole vedere, ma che cosa l'arte è disposta a lasciargli vedere.

Quando la Casa Bianca chiese in prestito al Guggenheim un Van Gogh, *Paesaggio con neve*, del 1888, il museo rispose che il quadro, troppo fragile, non poteva viaggiare. Nancy Spector, allora curatrice, propose però un'alternativa. Un water. Ma non un water qualsiasi: *America* di Maurizio Cattelan, un gabinetto perfettamente funzionante in oro a 18 carati.

La proposta aveva la forma della cortesia istituzionale e l'effetto di una presa per il culo. Il presidente desiderava un Van Gogh; il museo gli offriva un cesso d'oro. Il titolo, *America*, rendeva superfluo qualsiasi commento.

Cattelan aveva realizzato l'opera nel 2016, a quasi un secolo da *Fountain* di Marcel Duchamp. Duchamp aveva preso un orinatoio industriale e, presentandolo come opera, messo in crisi la definizione tradizionale dell'arte. Cattelan cambia oggetto e materiale: non un orinatoio di porcellana, ma un water in oro massiccio.

Duchamp trasforma il banale in arte. Cattelan trasforma il prezioso in qualcosa su cui ci si può sedere per defecare. E il water poteva essere usato davvero: l'opera non rappresentava l'uguaglianza fisiologica tra miliardari e visitatori del museo, la metteva in pratica.

La storia ebbe poi un epilogo duchampiano. L'orinatoio del 1917 andò perduto; quelli che vediamo oggi nei musei sono repliche autorizzate. Anche *America* ebbe un destino movimentato: installato a Blenheim Palace, fu rubato nel 2019 e tutto lascia pensare che il suo valore come metallo prezioso abbia prevalso su quello artistico. È una simmetria bellissima. L'orinatoio di Duchamp ha perso la materia ed è sopravvissuto come idea. Il water di Cattelan rischia di aver perso l'idea tornando a essere soltanto materia.

Non fu il primo rifiuto che la famiglia Trump incassò dal mondo dell'arte. Già nel dicembre del 2016, a poche settimane dall'elezione, Bloomberg aveva raccontato la collezione di Ivanka Trump, che compariva in molti dei suoi post su Instagram. Più di una dozzina di opere nell'appartamento: Christopher Wool, Dan Colen, Nate

Lowman, Alex Israel, John Baldessari, un piccolo quadro astratto e colorato di Alex Da Corte, e i figli in pigiama davanti a opere importanti. Il mondo guardava quelle foto cercando di dedurne che aspetto avrebbe avuto l'«alta cultura» nell'America di Trump, e si chiedeva se Ivanka avrebbe avuto voce nella scelta dei quadri da appendere alla Casa Bianca.

Gli artisti non la presero bene. Sotto una foto in cui Ivanka posava davanti a un suo quadro, Da Corte le chiese di togliere il suo lavoro dalle pareti e aggiunse: «Mi imbarazza essere visto con te». Un gruppo di artisti, galleristi e collezionisti, l'Halt Action Group, fondato fra gli altri dalla curatrice Alison Gingeras, dal gallerista Bill Powers e dall'artista Jonathan Horowitz, lanciò una campagna intitolata «Dear Ivanka»: un feed Instagram che rilanciava le sue foto patinate accompagnandole con appelli sulle conseguenze delle politiche del padre, dal clima alla sanità universale alla contraccezione, e invitava gli artisti presenti nei suoi post a unirsi alla protesta. Lowman, Cecily Brown e Rob Pruitt sfilarono davanti al Puck Building, a SoHo, di proprietà della famiglia del marito. Powers, che nel 2013 le aveva venduto un Louis Eisner, spiegava che la sua collezione era diventata una forma di marchio, e che molti artisti non volevano essere usati come parte del marchio Ivanka Trump.

È un rovesciamento del normale rapporto fra artista e collezionista. Di solito è il collezionista a desiderare la firma dell'artista, perché è quella firma a produrre valore. Qui è l'artista a chiedere che la sua opera sparisca dalla parete del collezionista. L'arte non riflette più il potere. Gli volta le spalle.

Joe Biden ha una predilezione personale per Mary Page Evans, pittrice legata al Delaware e conosciuta dalla famiglia. Fiori, giardini, alberi, paesaggi: una pittura luminosa che non possiede né l'austerità di Morandi né l'enigma di Rothko né la tensione metafisica di Hopper. Ma la convenzionalità qui è il punto. Biden ha costruito parte della propria immagine pubblica intorno alla normalità: la famiglia, Wilmington, il treno, la distanza dalla monumentalità presidenziale. Non l'arte che mette in soggezione, ma quella con cui si può convivere. Come se il luogo dal quale si governa il mondo potesse essere, almeno per qualche ora, la casa di qualcuno che dalla finestra guarda un giardino.

George W. Bush appese nello Studio Ovale *A Charge to Keep* di W.H.D. Koerner. Un cowboy lancia il cavallo al galoppo lungo un sentiero boscoso, seguito da altri cavalieri. A Bush piacquero così tanto il quadro e il titolo che ne trasse il nome del libro con cui raccontò la propria campagna elettorale. Il titolo viene da un inno di Charles Wesley: *A charge to keep I have, a God to glorify*. Un compito da assolvere. Un capo, dei seguaci, un terreno difficile, Dio: il quadro diceva quello

che Bush voleva dire di sé.

Poi si scoprì il resto. Koerner aveva dipinto la scena nel 1916 per un racconto su un ladro di cavalli in fuga da una folla inferocita che voleva linciare. Il cavaliere che Bush prendeva per una guida era un fuorilegge. Lo storico Jacob Weisberg lo rivelò, e Bush continuò a raccontare il quadro come prima. Per lui contava il messaggio morale che ne traeva, non ciò che un illustratore aveva voluto dire a una rivista. La verità storica del quadro non gli serviva. Gli serviva la sua potenza narrativa.

C'è però una differenza nel modo in cui la storia della Casa Bianca è stata modificata dalle First Lady. I presidenti sembrano scegliere spesso le opere in rapporto alla rappresentazione del proprio ruolo. Le First Lady, non dovendo rappresentare direttamente il comando, hanno avuto maggiore libertà di decidere che tipo di casa dovesse essere la casa del potere.

Jacqueline Kennedy ne era probabilmente l'esempio più evidente. Lei voleva che la residenza presidenziale smettesse di sembrare un grande albergo americano e diventasse un luogo consapevole della propria storia. Ottenne in prestito dalla National Gallery due paesaggi di Cézanne per la Green Room e collocò nella Red Room *The Smoker* di Delacroix. Non sono opere che raccontano l'America. Ed è questo il punto.

Il potere politico più grande del mondo riconosce così di appartenere a una storia dell'arte che non comincia con lui e neppure con il proprio paese. La cultura diventa una forma di genealogia più lunga della politica.

Con Hillary Clinton entra in gioco Georgia O'Keeffe, con *Bear Lake, New Mexico*: non più l'Europa convocata da Jacqueline Kennedy per dare profondità storica alla Casa Bianca, ma un modernismo radicalmente americano.

Nell'epoca Clinton entrò nella collezione permanente anche *Sand Dunes at Sunset*, Atlantic City di Henry Ossawa Tanner, il primo artista nero a farne parte: anche una collezione istituzionale stabilisce, attraverso ciò che include e ciò che esclude, chi appartenga alla storia di un paese.

Laura Bush fece una scelta diversa quando volle nella Green Room, nel 2007, *The Builders* di Jacob Lawrence. A guardarlo, il quadro produce una strana reminiscenza italiana. Ci sono uomini che lavorano, scale, corpi disposti su piani differenti, colori accesi, uno spazio che non cerca davvero la profondità naturalistica ma dispone le figure sulla superficie. Le scale attraversano la composizione e ne diventano l'impalcatura. È difficile guardarlo senza pensare

alla *Deposizione* di Rosso Fiorentino a Volterra. Non sostengo una derivazione diretta, ma l'associazione visiva è forte: anche nel Rosso le scale tagliano il quadro, i corpi sono incastrati gli uni negli altri, lo spazio è schiacciato e antinaturalistico, i colori sembrano appartenere più a una costruzione mentale che alla realtà osservata. Là alcuni uomini fanno scendere dalla croce il corpo di Cristo; qui degli uomini costruiscono. In entrambi i casi il quadro è tenuto insieme dal lavoro fisico collettivo.

Lawrence, da giovane, camminava per più di cinquanta isolati da Harlem fino al Metropolitan Museum per studiare i primitivi italiani, Giotto, Duccio, Sassetta. Rosso viene dopo, ed è altra cosa: non occorre immaginare che Lawrence l'abbia copiato. Basta riconoscere che dietro un grande pittore afroamericano del Novecento stava una memoria formale che risaliva all'Italia del Trecento e del Quattrocento, e che quella grammatica di scale, corpi addossati e spazio schiacciato la ritroviamo, per un'altra strada, anche nel Rosso.

Così *The Builders*, appeso nella Casa Bianca dei Bush, diventa qualcosa di molto più complesso di una celebrazione del lavoro americano. Dentro quei lavoratori può risuonare, lontanissima, la memoria delle scale sulle quali la pittura italiana deponeva Cristo. Il presidente usa l'arte, più spesso, per rappresentare il potere. La First Lady, più spesso, per civilizzarlo.

Jacqueline Kennedy portò Cézanne e Delacroix nella casa del presidente. Hillary Clinton O'Keeffe e Tanner. Laura Bush Jacob Lawrence. Gli Obama scelsero Hopper, Rothko, Morandi e Alma Thomas. Trump volle sedersi, in pittura, allo stesso tavolo di Lincoln e Reagan, mentre un museo gli offriva un gabinetto d'oro. Non c'è una morale semplice da ricavare da tutto questo.

Il gusto non è un test di personalità. Una persona spregevole può amare un grande quadro e una persona ammirevole può preferire pittura mediocre. Hitler basta a impedire qualsiasi estetica edificante. E sarebbe altrettanto ingenuo dedurre una politica da un dipinto appeso a una parete. Ma il rapporto fra un potente e un'immagine resta rivelatore perché non è del tutto controllabile.

Un discorso politico viene scritto per produrre un effetto. Un ritratto ufficiale viene commissionato per trasmettere un'immagine. Persino un vestito viene scelto sapendo che sarà fotografato. Il quadro davanti al quale qualcuno decide di trascorrere quattro o otto anni sta a metà. Nelle stanze di famiglia, e nel bunker di Hitler, appartiene a una zona che nessuno sorveglia. Nello Studio Ovale è anche un messaggio: pochi elettori lo vedranno mai, ma tutti ne leggeranno sui giornali.

Ci sono quadri fatti per essere vissuti e quadri fatti per essere raccontati. Rothko non fa notizia. Alma Thomas sì, e chi l'ha portata alla Casa Bianca lo sapeva. Il Koerner di Bush è raccontato fin dal titolo.

E forse la domanda è doppia: che cosa vuole vedere ogni giorno una persona che possiede già tutto ciò che il potere consente di vedere? E che cosa vuole che si sappia che vede e ama? Hitler, alla fine, una donna bionda del Cinquecento. Gli Obama il silenzio di Hopper, Rothko e Morandi. Trump sé stesso seduto tra i presidenti della storia e il palazzo accanto alla Casa Bianca ridipinto di bianco. Bush un cowboy al galoppo, convinto di guidare qualcuno. Biden un giardino. Perché il potere può ordinare eserciti, firmare decreti, cambiare leggi e qualche volta cambiare il mondo. Ma quando alza gli occhi dalla scrivania deve pur guardare qualcosa.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

