



ALESSANDRA REDAELLI

I SEGRETI DELL'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

DA VAN GOGH A ANDY WARHOL
DA DE CHIRICO A JEFF KOONS
TUTTO CIÒ CHE DOVETE SAPERE
PER RICONOSCERE I CAPOLAVORI

PREFAZIONE DI ANGELO CRESPI

NEWTON COMPTON EDITORI

Alessandra Redaelli

I segreti dell'arte moderna e contemporanea

Da Van Gogh a Andy Warhol
da De Chirico a Jeff Koons
tutto ciò che dovete sapere
per riconoscere i capolavori



*A mio padre,
che mi ha insegnato
l'amore e il rispetto
per la parola scritta.*

Prefazione

di Angelo Crespi

Cosa è un capolavoro? Perché alcune opere d'arte sono effettivamente dei capolavori, perché altre lo diventano pur non essendolo, e perché invece alcune che meriterebbero di esserlo non sono riconosciute tali? Le domande che circondano le icone della storia dell'arte sono molte, e a maggior ragione nel contemporaneo, cioè da quando il capolavoro non brilla necessariamente per la sua intrinseca qualità e bellezza, ma sono altri i motivi che ne decretano il successo.

Già Longino nel più celebre trattato *Del Sublime*, scritto un paio di millenni fa, sosteneva che il bello è «quel che sempre piace, e a tutti». Quando cioè persone di differente occupazione, modo di vita, gusti, età, lingua, convergono nel giudizio su una cosa, e proprio su quella, allora, questo giudizio conferisce all'oggetto della nostra ammirazione una garanzia robusta e senza appello. Il criterio della “riconoscibilità” estetica è dunque importante, ma non sufficiente né a comprendere perché opere sublimi non siano catalogate come capolavori, né a capire perché opere magari brutte, al contrario, lo siano. Ci soccorre Gillo Dorfles quando spiega che le “oscillazioni del gusto” sono fondamentali per distinguere l'arte nel mare vastissimo della “pseudo arte”, soprattutto nella modernità, soffocata da miliardi di immagini artificiali prodotte per uno scopo comunque estetico, alcune destinate a diventare arte,

perfino capolavori, la maggior parte costrette a scomparire nel campo del kitsch.

C'è poi un'ulteriore nota: spesso l'arte contemporanea è prodotta pensando alla comunicazione che potrà generare, e da essa non può essere disgiunta. Molte opere diventano capolavori solo per il chiasso provocato: più rumore, più visibilità, più popolarità, più memorabilità, più iconizzazione.

A riflettere bene, anche questo ragionamento è però fallace, quasi ci fosse un destino proprio di alcuni oggetti a farsi capolavori, in barba ad altri. Prendiamo l'esempio da cui parte, giustamente, Alessandra Redaelli: la *Gioconda*. È inspiegabile perché proprio questo piccolo quadro sia il quadro più famoso della storia dell'arte. Un bel quadro, non c'è che dire, paradossalmente dipinto da un *non pittore*, o meglio da un *quasi pittore* come Leonardo da Vinci che era molte cose, anche pittore, non certo il più celebrato dell'epoca. Il suo rivale prossimo, Michelangelo, sebbene più scultore che pittore, poteva vantare commesse maggiori, e pure l'altro genio del Rinascimento, Raffaello, non temeva rivalità. Eppure la *Gioconda*, un quadro dipinto da un non pittore per proprio piacere, che Leonardo si trascinò dietro fino alla morte, è l'icona massima dell'arte. Perché? Perché è ben dipinta, perché è bello il soggetto ritratto, perché non è chiaro chi sia Monna Lisa, se sia una donna, o un uomo mascherato, oppure l'autoritratto di Leonardo in forma di donna, per il mistero dunque che si cela nel volto, nel sorriso enigmatico con cui ci scruta, o chissà cosa... perché è finita in Francia, perché Napoleone la volle nella sua camera da letto, perché intorno a essa fu costruito il Louvre, perché un italiano la volle rubare per riportarla a Firenze, perché Duchamp ne sbeffeggiò l'effigie mettendole i baffi, perché Wharol la replicò in svariate pose, perché milioni di turisti ogni anno si accalcano dietro le sbarre per fotografarla, in modo compulsivo, e il rito si è

sedimentato. Insomma, Leonardo con la *Gioconda* è come se avesse tirato una punizione alla Mario Corso, una “foglia morta” irripetibile, unica, memorabile che rimane negli annali delle cineteche, magari con la voce di Nicolò Carosio a commentarla.

A Palermo, a palazzo Abatellis, è esposta un'altra piccola tavola, dipinta da un pittore la cui vita travagliata non ha eguali, Antonello da Messina, che ritrae la Madonna nell'attimo dell'Annunciazione, in quell'attimo in cui sembra dubitare, e con la mano protesa pare dire allo Spirito Santo «un attimo», sembra dirlo a noi che la osserviamo, perfetto ritratto di donna e di Madonna, il velo un triangolo blu che riempie lo spazio scuro... un quadro splendido, famoso certo, un capolavoro, ma non il capolavoro assoluto, non così celebre come la *Gioconda*, sebbene forse più bello, sempre che sia possibile stilare una classifica tra cose sublimi. Dunque Leonardo da Vinci ha prodotto, *malgré soi*, il capolavoro dei capolavori: questa sorte non è toccata a Raffaello a cui dobbiamo la *Fornarina* o gli angioletti della *Madonna Sistina*, non a Mantegna a cui dobbiamo il *Cristo morto*, non a Botticelli a cui dobbiamo il prototipo della Venere in piedi, non a Tiziano a cui dobbiamo il prototipo della Venere distesa.

Neppure nella pittura di Michelangelo c'è un paragone simile, certo la Cappella Sistina è un capolavoro, per intensità e vastità, il dio che insuffla lo spirito a Adamo è un'immagine celeberrima, ma dobbiamo rivolgerci alla scultura per trovare il capolavoro del genio fiorentino, il *David*. Ecco: il *David* è la scultura delle sculture, il colpo di tacco che smarca l'uomo davanti al portiere, il dribbling che sbilancia l'avversario, la rovesciata che non ti aspetti: la perfezione con cui rappresenta null'altro che un uomo è stata riconosciuta e applaudita fin dal momento in cui l'opera appena terminata doveva essere posizionata in città e una commissione di esperti davanti a

tanta bellezza quasi litigò per giungere a un compromesso sul luogo giusto. Ah dimenticavo, i membri della commissione erano: Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Lorenzo di Credi, Antonio e Giuliano da Sangallo, Simone del Pollaiuolo, Andrea della Robbia, Cosimo Rosselli, Davide Ghirlandaio, Francesco Granacci, Piero di Cosimo, Andrea Sansovino, ovvero la nazionale più forte che abbia mai calcato il campo dell'arte mondiale.

Dunque, c'è il capolavoro assoluto da cui non si può prescindere, ma anche il capolavoro che ha cambiato il corso della disciplina, della tecnica, dell'idea. Restiamo alla scultura: nel 1913 Umberto Boccioni, facendo seguito al manifesto tecnico della scultura futurista da lui stesso redatto l'anno precedente, elabora in gesso «forme uniche della continuità nello spazio» che sintetizza per sempre e in modo definitivo l'idea di movimento nella scultura, «*immutus nec iners*» (“immobile ma non inerme”), e che fa apparire vecchio e grossolano il quasi coevo *L'homme qui marche* di Rodin, e terribilmente segaligno il posteriore *L'homme qui marche* di Giacometti. Boccioni aveva tirato il rigore perfetto: come nel 1976 Panenka si inventò il cucchiaio, e Totti e Pirlo sono solo degli emuli, così l'artista futurista che morì prima di veder fusa in bronzo la sua opera, scopriva la forma assoluta per suscitare gli «ohhhhh» di ammirazione della tifoseria.

Se Boccioni centra l'idea del movimento, Damien Hirst esemplifica l'idea di immobilità con il suo *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, lo squalo tigre rappreso per sempre nella formaldeide, o quasi per sempre visto che il primo esemplare, essendo sbagliata la formula della soluzione chimica, stava miseramente andando in putrefazione. Guai a parte, e tralasciando la milionaria quotazione del pesce imbalsamato, l'opera è di certo il capolavoro di Hirst e in generale è un capolavoro poiché chiude ogni

possibilità allo stesso Hirst di produrre cose simili se non ripetendosi (come ha fatto con mucche e pecore sezionate) e ad altri di impagliare o tassidermizzare animali senza apparire dei meri copisti.

Il capolavoro, infatti, spesso apre e chiude un'epoca, non ammette scuole o repliche quasi avesse colto un archetipo: pensiamo alla produzione di Modigliani in cui non spicca un vero capolavoro, ciò nonostante è impossibile, dopo di lui, dipingere donne con il collo allungato, pena il ludibrio generale. Ma può succedere anche il contrario: Caravaggio cambia così tanto le sorti della pittura che dopo di lui per quasi un secolo nessuno potrà dipingere se non alla sua maniera, e non si tratta di pedissequa imitazione bensì del fatto che tutto quello era stato fatto prima, compresa l'onorabile magnificenza e compostezza della pittura cinquecentesca, era invecchiato e terribilmente fuori tempo. Così come il "calcio totale" dell'Olanda di Johan Cruiff mise in soffitta il catenaccio di Nereo Rocco e non fu più possibile giocare se non "a zona". Col paradosso che non esiste neppure il capolavoro di Caravaggio, o meglio tutte le sue tele sono capolavori assoluti poiché non confrontabili con nulla di precedente se non con se stesse. Caravaggio aveva cominciato a fotografare la realtà duecentocinquanta anni prima che nascesse la fotografia, e da quel momento non bastò più il semplice pennello, la rassicurante prospettiva, la raffinata velatura del secolo precedente.

Caravaggio di fatto cambia il modo di giocare, Duchamp nel Novecento cambia le regole del gioco. Duchamp ha una sfortuna, quella di essere iscritto allo stesso campionato col Maradona della pittura moderna, cioè Picasso. Picasso inventa il Cubismo e Duchamp ne è da principio un buon allievo, ma capisce subito che non potrà mai superare il maestro, un virtuoso assoluto, capace di mille giravolte, finte e controfinte, *rabone* e pallonetti, e poi con un carattere sopra le righe.

Duchamp fa l'unica cosa possibile, si porta via il pallone, cambia il campo, detta un nuovo manuale per un gioco che assomiglia più agli scacchi, di cui era maestro: con l'*Orinatoio (Fontana)*, il più conosciuto tra i ready made, si apre una nuova epoca in cui a fianco dell'arte della tradizione, nasce l'arte concettuale, la prima legata all'estetica, la seconda al pensiero e alla comunicazione. Da questo momento si fatica a parlare di capolavoro, poiché ogni cosa può essere arte (ma non tutto lo è); un capolavoro può anche essere un'opera che non esiste (si pensi ai 4'33" – *Quattro minuti e trentatré secondi di silenzio* di John Cage); il capolavoro può essere realizzato non dall'artista ma da altri, sufficiente che l'artista l'abbia pensato (tutta la produzione di Jeff Koons); il capolavoro è l'opera più pagata o quella che ha generato più discussione e non quella meglio riuscita o più bella.

Insomma un bailamme, tanto che qualche anno fa l'accreditatissima rivista «Blouin Artinfo» e una serie di valenti critici americani si impegnarono a stilare la classifica delle cento opere *most iconic* del nuovo millennio. La sequela di stranezze disegnava un panorama esaustivo dell'art system che vale la pena ricordare anche per semplice curiosità. Al primo posto c'era Christian Marclay con *The Clock*, un video di ventiquattr'ore montato con spezzoni di vecchi film. Al secondo posto Marina Abramović con *The Artist Is Present* (2010), la performance al Moma in cui madame Abr è stata seduta immobile per due mesi e mezzo a farsi guardare dai visitatori che desideravano accucciarsi di fronte a lei. Al terzo posto Tino Sehgal con *This Progress* (2010), altra performance ospitata dal Guggenheim di New York: una serie di finte guide accompagnavano, sulla mitica rampa a spirale del museo disegnato da Frank Lloyd Wright, il visitatore porgendogli domande circa l'idea di progresso. Proseguendo la top ten, Damien Hirst con il teschio ricoperto di diamanti (*For the*

love of God); Mark Wallinger che alla Tate Gallery di Londra ha ricostruito oltre seicento tra striscioni e bandiere delle campagne di protesta contro la guerra degli anni Settanta; il collettivo russo Voina con un fallo gigante sul ponte levatoio di fronte all'edificio del KGB di Mosca: quando il ponte si alza il pene si erige. Nella classifica si trovavano pure: del duo Allora & Calzadilla, *Track and Field*, un carro armato rovesciato sui cui cingoli corre un atleta come su un tapis roulant; il video *Flooded McDonald's* dei Superflex in cui si vede l'interno di un McDonald's sommerso dall'acqua (panini, piatti, scartoffie varie galleggiano nel silenzio surreale); *l.o.v.e.*, il dito medio in marmo di Cattelan; lo svizzero Urs Fischer che per l'opera *You* ha scavato un buco nel pavimento della galleria Gavin Brown's Enterprise di New York; Martin Creed con *All the Bells in a Country Rung as Quickly and Loudly as Possible for Three Minutes*, lavoro per il quale l'artista inglese ha chiesto al maggior numero di persone possibile di suonare nel giorno di inizio delle Olimpiadi di Londra per tre minuti una campanella; Christian Jankowski con *Casting Jesus* (2010), un video performance di un finto casting nel quale sul modello di *X-Factor* alcuni giurati scelgono, dopo aver fatto loro superare varie prove (per esempio portare la croce), tra numerosi candidati il vero Gesù. E per finire in bellezza, Paul McCarthy con l'opera *Peter Paul Chocolate Factory*: l'artista aprì una fabbrica di cioccolato e relativo negozio all'interno della galleria Maccarone nel West Village di New York dove si producevano e vendevano a cento dollari ciascuno Santa Claus in cioccolato che sembravano reggere un pino di Natale, ma – ammise lo stesso artista al «New Yorker» – in verità trattavasi di *butt plugs*, giocattoli sessuali conici utilizzati come stimolatori e dilatatori anali.

A parte le stravaganze della contemporaneità, se vogliamo chiarirci le idee sul tema, il vademecum di Alessandra Reda-

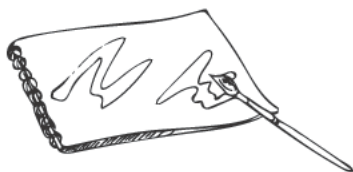
elli, ben scritto e con solide fondamenta, è un ottimo punto di partenza che vale la pena chiosare. La Redaelli infatti si destreggia, divertendosi e divertendo, tra l'idea di bellezza a cui certi capolavori rimandano e quella di fama che eleva altri al rango di capolavori, spiega in dettaglio quanto conta l'estetica e quanto la comunicazione per decretare il successo di un'opera, svela quali sono i meccanismi talvolta estranei alla tecnica che regolano l'ordigno dell'art system.

Stando al gioco, in zona cesarini, aggiungerei alcune postille: di Manet considero capolavoro la *Colazione sull'erba* con quella donna al centro che sembra in posa per una fotografia, che tra due uomini vestiti è oscena non perché nuda, ma perché tecnicamente guarda "fuori dalla scena". *L'Urlo* di Munch, nonostante l'unanime considerazione e il prezzo all'asta (centoventi milioni di dollari), mi è sempre parso banalotto, nel suo essere per antonomasia il quadro sinonimo dell'angoscia. Di Picasso è logico dire *Les demoiselles d'Avignon* perché è un lavoro capitale, ma *Le due sorelle* del 1902, una prostituta in carcere e la madre, due donne, una che mostra all'altra un bambino infagottato, è una variazione laica (in blu) sul tema della visitazione di assoluta bellezza. Di Giorgio de Chirico avrei scelto *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* del 1910, il quadro che inventa la Metafisica e che da solo basterebbe a far grande il pittore ferrarese, senza il quale non esisterebbero Dalí e Magritte e tutti gli altri surrealisti. Di Manzoni avrei detto la *Merda d'artista*, l'opera che trascende lo stesso autore; di Warhol, piuttosto che la *Colored Mona Lisa*, avrei indicato la *Brillo Box* forse più geniale e iconica; di Cattelan *La nona ora* con Wojtyła colpito dal meteorite, un'immagine non facile da digerire e che resiste, per ora, al passare del tempo.

Tra i pionieri, invece, avrei riservato un posto speciale a Cézanne, come il vero precursore della modernità, e non solo perché i suoi "giocatori di carte" è il quadro più pagato in as-

soluto di sempre (duecentocinquanta milioni di dollari). Tra gli “italiani imprescindibili” avrei preferito Donghi a Capogrossi, e comunque di Capogrossi avrei preferito il periodo figurativo, e comunque a Donghi avrei forse preferito Casorati, magari quel quadro fantastico che è *Meriggio*, oppure di Severini quella *Maternità* che è uno dei capolavori del “ritorno all’ordine”. Avrei aggiunto *Velocità d’automobile* (1913) di Giacomo Balla, perché il Futurismo (italiano) è la prima avanguardia tra le avanguardie, nonostante le pretese di primazia dei cubisti (francesi). Più in generale, non sarebbe stato male ricordare Lucien Freud che sono certo resisterà più di Twombly o Sigmar Polke, e tra le donne Méret Oppenheim che con la surrealista *Colazione in pelliccia*, la tazzina da tè e il cucchiaino ricoperti di pelo, è l’autrice di un’opera sola, ma imprescindibile.

Ultima nota: nell’elenco della Redaelli non trova spazio la performance, e forse a ragion veduta. Poiché nell’opera di Marina Abramović, e degli altri body artist, tanto spazio hanno avuto i tagli e le menomazioni, non vorremmo che la scorticazione fosse l’opera più sublime, il vero capolavoro, come, leggenda vuole, s’immaginò l’azionista viennese Rudolf Schwarzkogler togliendosi la pelle lembo a lembo e così suicidandosi (ma in verità, molto più banalmente, gettandosi dalla finestra).



Cosa è un capolavoro

Se ci parlano di *capolavori dell'arte* certamente nella nostra testa cominciano a lampeggiare una serie di immagini. E certamente alcune di esse sono comuni a molti di noi. Eppure questa parola – piuttosto abusata – non è facilissima da definire. Il *capolavoro* di un artista è necessariamente la sua opera più conosciuta? O no? Forse si potrebbe definire *la meglio riuscita*. Forse... Ma davvero crediamo che sia possibile stabilire senza ombra di dubbio quale sia l'opera *migliore* di un artista? Allora magari bisognerebbe far parlare il mercato, che però è cambiato parecchio dal tempo di Claude Monet, poniamo, a oggi.

Prendiamo la *Monna Lisa* di Leonardo da Vinci, per esempio, tanto per andare sul sicuro. Perché è considerata così fondamentale per la storia dell'arte mondiale e non lo è, magari, la spettacolare testa di angelo dipinta dallo stesso Leonardo nella *Vergine delle rocce*? Eppure la fattura è meravigliosa, forse anche più interessante per l'angolazione del viso e per la resa dei capelli. E l'artista, universalmente riconosciuto come altissimo, è lo stesso.

La ragione sta nel fatto che un capolavoro non è soltanto un'opera mirabilmente realizzata da un grande artista: un capolavoro è qualcosa di irripetibile e che sfiora il divino. È quell'opera che, se ci prendessero a bruciapelo mentre un meteorite sta per schiantarsi sulla Terra e ci dicessero: «Ehi, tu, decidi al volo cosa salvare, che qui andiamo tutti arro-

sto», non potremmo non mettere nell'elenco. È l'espressione più alta del genio di chi l'ha realizzata, e poi è quella che racconta, in un solo oggetto, a volte magari nemmeno tanto imponente, una storia forte: tutta un'epoca, un mondo, una realtà e un modo di sentire; quella che ha le radici ben salde nel passato e i rami già lanciati verso il futuro, che parla chiaramente la nostra lingua ma ne conosce almeno altre due o tre e che lascia a bocca aperta l'anziano conoscitore d'arte, che ha mangiato musei a pranzo e a cena per tutta la sua vita, ma riesce a sbalordire anche il neofita. E pure quel ragazzino che ha in mano lo smartphone e – caspita! – non lo sta guardando perché si è perso a osservare proprio quella cosa lì.

Tuttavia, anche se il concetto stesso di capolavoro dovrebbe, teoricamente, essere assoluto e universale e dunque mettere d'accordo l'intera umanità, accadono cose curiose. È notizia di pochi mesi fa, per esempio, che un pupazzo raffigurante Adolf Hitler inginocchiato firmato da Maurizio Cattelan (*Him*, 2001) sia stato battuto all'asta da Christie's a New York per diciassette milioni di dollari, più spiccioli. Sì, proprio quello stesso *Him* che l'artista padovano nel 2012 aveva esposto al ghetto di Varsavia, dimostrando un umorismo un po' truce. E il motivo per cui questo pupazzo, anche piuttosto brutto, sia stato pagato come una Ferrari 250 Testa Rossa del 1957 – nonostante non permetta di salirci a bordo e scorrazzare per la Costa Azzurra dandosi un tono glamour – è probabilmente legato anche al suo passaggio da Varsavia, ahimè. Alla sua *storia*, insomma. Così, con un colpo di martelletto, Cattelan ha stabilito il suo nuovo record. Dunque *Him* è il suo capolavoro? Sul fatto che questo oggetto racconti una storia forte non ci sono dubbi: il soggetto è uno degli uomini che hanno cambiato il corso della storia, che riflette su di sé nella posizione della contrizione; l'artista pone l'attenzione sui nuovi poteri violenti che drammaticamente o subdolamente prendono sempre più piede; da non sottovalutare anche quel

gioco sulle proporzioni che piace tanto a Cattelan per cui, da dietro, *Him* appare come un bambino inginocchiato durante gli esercizi del catechismo... Ma soprattutto l'opera parla di lui, Cattelan, che proponendo un'arte completamente fuori dagli schemi e ribaltando ogni aspettativa ha sedotto gli addetti ai lavori e il mercato, diventando in qualche decina d'anni l'artista più conosciuto e più quotato d'Italia (e ha cinquantasei anni: sostanzialmente è ancora un ragazzino). Ma un capolavoro non era anche l'espressione più alta del genio di chi l'ha realizzato? Ora, *Him* non è scolpito nel marmo, o fuso in bronzo (o anche modellato nella mollica di pane o nel guano, se volete, ma comunque in qualche materiale sul quale l'artista abbia fisicamente agito), no: è un pupazzo stile Madame Tussaud con dei vestiti addosso. È fatto di cera, resina di poliestere e tessuto. Ed è difficile credere che Maurizio Cattelan si sia messo lì a modellarlo e poi, pian piano, gli abbia infilato i vestitini come un bravo papà. Del resto non è più richiesto, tutto ciò, all'artista. Perché oggi il valore dell'arte sta nel concetto e nell'idea, no?

A dire la verità, Cattelan ha avuto idee molto più interessanti, come acquistare mille copie della rivista «Flash Art» per poi sostituire le copertine con una propria opera... fatta con le copertine sottratte. Quello era il Cattelan dada, quello che Duchamp guardava da lassù tutto compiaciuto. Ma come diavolo si fa a battere all'asta una simile grandiosa idea? Oggi si può forse trovare sul mercato una di quelle riviste manipolate, sì. Ma non sarà mai l'idea nella sua cristallina purezza. E allora il mercato si concentra su altro.

Il mercato. Ecco dove si annida gran parte del senso di ciò che ha valore oggi per quanto riguarda l'arte contemporanea. Il mercato ha un potere pazzesco. Però non è del tutto vero che, come sostiene qualcuno, si possa così facilmente manipolare. Che sia parzialmente influenzabile è senza dubbio possibile. Il mercato dell'arte ha delle regole molto precise e se si parla,

in particolare, degli spostamenti di denaro ad altissimo livello non si può negare che in quel caso entrino in gioco dinamiche complesse, che a volte prescindono dalla *qualità* delle opere: avremo occasione di vedere un paio di “movimenti” interessanti anche in questo volume. Che questa sia la regola, però, non mi sento di affermarlo. Quando ci si allontana da determinati ambienti in cui si compra e si vende *arte* a cifre veramente stellari (quelle che finiscono sui giornali, per intenderci), la bellezza vince. Perché, ne sono convinta, il gusto è qualcosa che riesce ad andare oltre, che segue il corso della storia secondo algoritmi spesso indecifrabili, ma inattaccabili.

Resta però il fatto, incontrovertibile, che stilare un elenco di sessanta capolavori, (numero ridottissimo, peraltro), è stato tutt'altro che facile. Ci sono state giocoforza delle esclusioni dolorose come delle amputazioni. Dettate dalla necessità, a volte. Ma altre volte invece dal desiderio di raccontare un maestro più che attraverso il suo lavoro, attraverso una lettura indiretta, rintracciandolo in quello che aveva lasciato, focalizzando, quindi, su quanto i semi che questo artista aveva sparso fossero fioriti (in capolavori) nell'opera di altri venuti dopo di lui.

Ci siamo mossi dunque come funamboli, seguendo una retta ideale che tenesse conto di tutta una serie di fattori, a volte preferendo lavori splendidamente iconici, ma più spesso scegliendo lavori più significativi per come hanno saputo rappresentare il proprio tempo; qualche volta lasciandoci trascinare dalle conferme del mercato, qualche altra volta facendo scelte un po' più trasgressive, meno acclamate, convinti di essere nel giusto nel considerare quella singola opera il capolavoro che nel modo migliore saprà sintetizzare la filosofia del suo autore (e del suo tempo) per sempre.

La vera protagonista di questo volume è l'arte contemporanea, sì, ma ci si è voluti concedere un vezzo: quello di andare a ritroso fino alla metà dell'Ottocento, perché è lì che

affondano le radici di ciò che dell'arte, oggi, ci lascia a bocca aperta, di ciò che ci spinge a fare due ore di coda, sotto la pioggia, davanti al Centre Pompidou, incuranti del seducente richiamo dei tiepidi e accoglienti bistrot parigini, felici di farci inaffiare da quel cielo grigio (ma così *charmant*) pur di poter arrivare lì dentro e – spintonati da un'orda di giapponesi armati di apparecchi fotografici di ultima generazione, ma fortunatamente molto più bassi di noi – perderci tra gli ingranaggi delle macchine inutili di Jean Tinguely.

Dalla metà dell'Ottocento, dicevamo, a piccoli passi, partendo dalla scandalosa nudità di *Olympia* (anti Venere per eccellenza), passando attraverso il gorgo folle del campo di grano di Van Gogh, cercando di penetrare (magari facendoci tenere la mano da Sigmund Freud) i grovigli della mente di quel tipo che urla nel più celebre pastello di Munch e, dopo, rilassandoci un po' tra le bottiglie di Morandi, arriveremo a capire perché quel ragazzino dispettoso che si chiamava Piero (sì, come Pierino la peste, quello delle barzellette) è diventato così importante per la storia dell'arte italiana pur avendo vissuto, ahimè, così poco, e lo è diventato, per di più, inscatolando i propri escrementi e facendo quadri bianchi (per niente intimidito, evidentemente, dal fatto di portare sulle spalle un cognome non proprio leggero come Manzoni...).

Con lui – Piero – e poi con Burri, Castellani, Boetti, Schifano, Pomodoro e altri colleghi percorreremo la penisola ricostruendo, da un'opera all'altra, le tappe imprescindibili della storia dell'arte italiana contemporanea.

E allora, quando ci saremo fatti le ossa – perché questi italiani sono tosti, molto più tosti di tanti loro colleghi d'oltreoceano – potremo saltare ai blockbuster da museo, quelli che riempiono le mostre e fanno botteghino come un concerto dei Coldplay. Perché quando il baricentro dell'arte è passato dall'Europa agli Stati Uniti, fatalmente tutto è diventato più grandioso.

La sensazione a volte è che quello che si è guadagnato in dimensioni si sia perso in profondità. Ma non sempre, per fortuna. A controbilanciare il narcisismo specchiante di un Jeff Koons (che se è il più quotato artista vivente ci sarà un perché, facciamocene una ragione) ecco l'America scandagliata dal pennello di Edward Hopper come da un affilatissimo bisturi ed ecco Jasper Jones che nelle sue bandiere fa degli Stati Uniti un'icona; ecco gli aggrovigliati pensieri di Jackson Pollock che si fanno colore sulla tela ed ecco Frank Stella che con i suoi lavori astratti cerca faticosamente di mettere ordine nel caos, ecco il senso di Robert Rauschenberg per l'assemblaggio e quello di Roy Lichtenstein per il fumetto.

E tutti gli altri a seguire, perché da un certo momento in poi non importa in che parte del mondo sei nato, ma quello che vuoi essere e quello che vuoi raccontare. Così il belga Jan Fabre si rivela capace di darci lo stesso luccichio di Koons, ma condito di una ben più intensa e talvolta crudele profondità, mentre il sudafricano William Kentridge inventa per il lungotevere una nuova, modernissima Cappella Sistina, creata togliendo lo sporco e lo smog dal muro e trasformandolo in un affresco gigantesco e meraviglioso. Destinato, però, a sparire, e dunque per questo ancora più prezioso.

Ci sarà una sola fotografia. E non me ne vogliano i frequentatori compulsivi di Biennali e fiere d'arte che dalle foto si trovano puntualmente circondati. La fotografia ha saputo e sa darmi grandissime emozioni, ma – come spiegherò poi – è un ambito troppo delicato e variegato dentro il quale per parlare di capolavoro è forse ancora un po' presto. Mancano invece del tutto sia il video che la performance. Considero Bill Viola un maestro assoluto e Marina Abramović una grandissima artista, ma anche qui si invadono sfere "altre", tocca ampliare il discorso. Ben oltre queste sessanta imprescindibili opere.

Invece, un po' a sorpresa, chiude il volume un piccolo focus sull'architettura che ha cambiato la faccia del pianeta, da

Wright all'indimenticata – da poco scomparsa – Zaha Hadid. Perché quello è un mondo talmente “a parte” che se ne può parlare anche qui? Forse. O forse perché in fondo l'architettura è solo una branca un po' particolare della scultura. O, almeno, lo è se si pensa ai cinque nomi che sono stati scelti per questo volume. Ma soprattutto perché ora anche l'ambiente in cui viviamo è diventato opera d'arte. Anzi, diciamolo: capolavoro.



Il valore dell'arte si ritrova al di là della comunicazione ordinaria, proprio nella sua qualità, nella sua possibilità di esprimere significati, di connotare senso: è massima iterazione della differenza.

Ciò che chiamiamo *capolavoro*, non è che un *irripetibile* raggiunto dalla creatività umana. La differenza propria della forma estetica si riconosce nella categoria della bellezza. La sua ricerca – che cosa essa sia, come rappresentarla in una forma sensibile – costituisce la dimensione utopica dell'esistenza: un'incessante domanda di senso che progetta la vita oltre il nulla, aprendola al futuro.

Stefano Zecchi, *La bellezza*