DOPPIOZERO

Vedere Hockney nella Londra di Brexit

Stefano Jossa 8 Marzo 2017

Nessuno è più iconico di David Hockney sulla scena artistica britannica di oggi: «Most of all I want to be | In David Hockney's diaries» ('la cosa che desidero di più è comparire nei diari di David Hockney'), cantava Dan Tracey, la voce del gruppo acid rock Television Personalities, già nel 1982 (*David Hockney's Diaries*). Trent'anni dopo, sempre sulla scena indie pop, trascorrere un pomeriggio con David Hockney (*Afternoons with David Hockney*) era il sogno dei Miniature Tigers, cui Charlie Brand dava la voce per un improbabile appello: «David, go on, you know I'm listenin'. Tell me what's in your heart | David, sometimes you try my patience » ('su, David, lo sai che sono tutt'orecchie: dimmi cos'hai nel cuore, David, a volte metti a dura prova la mia pazienza'). Essere un'icona pop non sembra che lo metta a disagio, se Hockney riesce a tornare in mostra a intervalli regolari nei luoghi più prestigiosi della scena artistica londinese: *David Hockney: A Bigger Picture* lo consacrava alla Royal Academy all'inizio del 2012, sette mesi dopo apriva alla Tate Modern *A Bigger Splash: Painting After Performance*, con titolo preso dalla sua tela forse più famosa, e ora la Tate Britain gli dedica *David Hockney* (fino al 29 maggio 2017). Nessuno è più celebrato di lui, al punto che cinque anni fa, a settantacinque anni, dichiarava a Martin Gayford per un famoso libro-intervista di sentirsi ringiovanito dal lavoro. Marlene Dumas lo ha definito semplicemente «one of the great painters of the 20th century» e Georg Baselitz ne ammira incondizionatamente il lavoro: «wunderbar, amazing, fantastiche». Stiamo parlando dei più grandi artisti viventi.

Il rischio di una mostra (uffa) della sua opera era proprio quello di rafforzare l'icona, nello spirito di quei "miti d'oggi" che Roland Barthes smontava ormai sessant'anni fa, poco prima che Hockney facesse la sua comparsa sulla scena gay londinese: miti della facilità, dello spontaneismo e dell'immediatezza, che sono costruzioni culturali anziché trionfo dell'interiorità e della comunicatività. Dipinge con l'iPhone e proclama che non ci sono confini quando si parla di pittura: chi più

fashion di lui, il nonno-giovane che usa la tecnologia per provare che tutti possono essere pittori? «Non ci sono confini, solo arte». Proprio quando tutti i pregiudizi sembrano confermati, però, il contesto impone uno scatto: la Londra nella quale Hockney oggi è in mostra non è quella di quattro o cinque anni fa. È la Londra di Brexit: e l'icona facile si trasforma in occasione antagonista.

Pittore di piscine, interni salottieri e collezionisti d'arte, Hockney è l'artista borghese per eccellenza, che si compiace di rappresentare il privilegio per confermare i miti del capitalismo contemporaneo, irraggiungibili eppure a portata di mano. Già, ma il suo mondo borghese, fatto di luce piena e spazi enormi, è attraversato da un senso d'impotenza e prigionia che non ha forse uguali nell'arte contemporanea. Le figure non si toccano e non si guardano mai, in una fissità che non può non disturbare: la mano destra di Fred Weisman cola pittura davanti alla moglie che guarda fisso di fronte a sé, in una maschera irrigidita come i totem che compongono la loro collezione d'arte, in *American Collectors* (1968); rivolgono annoiati sguardi seduttivi allo spettatore anziché cercarsi a vicenda i giovani Mr and Mrs Clark and Percy (1970-71); s'ignorano amabilmente, lei segnata dalle rughe con lo sguardo assente rivolto a chi guarda e lui immerso nella lettura del suo anonimo album, i suoi genitori in *My Parents* (1977). La forza visiva della pittura di Hockney sta nella sua apparente semplicità, fatta di linee verticali e orizzontali nella composizione sempre perfettamente geometrica, di ampi sfondi monocromi vuoti e di meticolosa cura del dettaglio ritrattistico (aveva cominciato come disegnatore puro in una tradizionalissima scuola dello Yorkshire, la Bradford School of Art), in modo da combinare paradossalmente realismo e stilizzazione, il massimo dell'individualità e il massimo dell'universalità.

Chi vuole fermarsi a questo, potrà godere visivamente; ma chi vorrà cogliere il contrasto andrà alla ricerca di un senso ulteriore, che è sempre immanente, figurativamente, anziché sovrimposto, concettualmente: perciò il distacco dall'astrattismo da cui era partito (con reminiscenze baconiane) è stato per lui una conquista decisiva e certamente salvifica.

Proprio nella capacità di Hockney di reinventarsi al contatto con l'alterità sta l'utilità di una mostra come questa nella Londra ai tempi di Brexit: passando dall'olio all'acrilico, dalla Gran Bretagna all'America e dall'adesione attualistica all'inquietudine semantica, Hockney ha saputo diventare pittore pensante, dotato di una straordinaria forza critica oltre l'impatto estetico. C'è sempre qualcosa di

più nel suo dispiegamento di perfezione tecnica: come non pensare al Narciso di Caravaggio quando si guarda *Portrait of an Artist* (1972), dove un dandy ingiacchettato a bordo piscina contempla un nuotatore (l'amato o se stesso?) in costume sott'acqua sullo sfondo di un paesaggio collinare maestoso per forme e colori, ma assolutamente stereotipato e decorativo, pissarriano?

C'è sempre qualcosa di più nei segni di una rappresentazione che si sposta progressivamente dalla felicità visiva alla problematicità interpretativa (volente o nolente l'autore, che oggi punta tutto sulla prima): ecco cosa intendevo con «inquietudine semantica». Hockney li riempie di significato, i segni, come quando lo sguardo di Don Bachardy a Christopher Isherwood si accompagna a una banana e una pannocchia che puntano verso il destinatario, in una stilizzatissima natura morta che diventa potenziale allegoria del desiderio, dell'ammirazione o della sfida. Del resto aveva cominciato come interprete della scena omosessuale londinese negli anni Sessanta, Hockney, con quel serale lavarsi i denti a vicenda trasformato in perfetto 69, che era visivamente scandaloso, *art brut*, ma anche già disposto a veicolare un messaggio oltre il visivo, che dal visivo però scaturiva, lo scandalo delle prassi quotidiane quando fuoriescono dai moralismi dell'educazione di massa. Dovete lavarvi i denti, dice la pubblicità sui manifesti e in tv; ecco come si fa, risponde Hockney.



È una reazione ai miti d’oggi, quindi, la sua esperienza, come quando, all’inizio degli anni Ottanta, si mise a ritagliare e ricomporre a riquadri fotografie Polaroid (i *joiners*, collages di tessere che non combaciano perfettamente, ma sembrano disegnare fotosequenze), o come quando, all’inizio del Duemila, si è messo a disegnare paesaggi con l’ipad. Sarebbe troppo facile definirlo modaiolo, decorativo, superficiale e semplicistico, mito d’oggi lui stesso come i miti che un tempo irrideva o demoliva: come se *Large Interior, Los Angeles* (1988), *Breakfast at Malibu, Wednesday* (1989) e *The Other Side* (1990-93) fossero solo un omaggio all’arredamento di interni californiano, ai rituali dello star system e all’astrattismo architettonico. Sono la memoria storica (d’après Van Gogh e Mirò) e le contraddizioni interne (natura e società: il tè sulla terrazza dell’Oceano in tempesta) ad aprire lo spazio del dubbio, dell’alternativa, della distorsione e del disordine. L’occhio non si può rilassare se l’occhio della mente viene sollecitato: l’ordine della geometria e la pienezza del colore restituiscono sempre un senso del movimento e un’impossibilità di riposo che invitano ad aprire lo spazio della riflessione dopo la contemplazione.

Non stanno mai fermi, insomma, i quadri di Hockney, che è forse il motivo per cui piacciono ai bambini: non per la presunta facilità, ma per la vertiginosa frenesia

accumulativa, che insieme ti avvolge, portandoti dentro al quadro, ed energizza, spingendoti fuori, come nelle stupende tele divise a riquadri esposte qualche anno fa alla Royal Academy per la serie *Bigger Trees* (al centro un tunnel che risucchia, aprendo lo spazio dell'oltre in profondità nella tela, *through the Looking-Glass* con la splendidamente inglesissima Alice), seguiti dalla successiva versione digitale di 36 video sincronizzati e presentati su 36 schermi da 55 pollici divisi in 9 rettangoli per 4 composizioni in movimento dal titolo *The Four Seasons* (2010-11). La mostra insiste molto, a mio avviso sbagliando, sulla sua versatilità, quando invece Hockney è stato ed è pittore di grande continuità tecnica e visuale.

Eppure la possibilità di leggerlo come esploratore (dall'olio all'acrilico al digitale e dagli interni ai paesaggi), di fronte a una cultura oggi terrorizzata dall'invasione del diverso e dalla sperimentazione intellettuale, dominata dalla gestione burocratica del cambiamento e priva di visioni a lunga gittata, può diventare un'occasione di ripensamento e rilancio: Hockney è infatti certamente più bravo da vecchio che da giovane, perché la sua sperimentazione coi mezzi innesta il suo passato sul suo presente, facendo della tradizione uno strumento creativo anziché una palla al piede. *En ma fin est mon commencement*, si leggeva sullo stendardo di Maria Stuarda, capovolto da Eliot in *In my beginning is my end*: riflettendo sul tempo che cambia le cose e sul tempo che ritorna, Hockney sta ora andando alla ricerca dell'infinito, che non è l'illusione di durare nella storia, ma una fiducia nuova nella pluralità come strumento d'incontro, comunicazione e comunione.

C'è lui stesso, infatti, in gran parte delle sue ultime opere, perché realtà e finzione non sono più da combinare, ma solo da sfidare: pretendere che la realtà sia la sua rappresentazione, realisticamente, è come pretendere che le sardine siano quelle in scatola anziché nel mare. Fotografia, televisione e cinema inscatolano, imponendoci il punto di vista, mentre Hockney ha sempre puntato a pluralizzarlo, il punto di vista, come quando vediamo, perché l'occhio non è capace di fissarsi su un punto e si muove costantemente. Maestro del guardare, Hockney potrà diventare anche maestro di legami: tra soggetto e oggetto, tra passato e futuro, tra l'azione e il destino. Anziché rendere facile sulla tela la complicazione del mondo, Hockney ha trasformato il normale in anormale, dando vita a una pittura in cui tutti si cercano, umani, linee e contorni, ma non s'incontrano, perché non venga mai meno quello che della vita è il motore, il desiderio di qualcosa che non c'è eppure ci potrebbe essere.

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

