

## David Hockney, uno spruzzo più grande

Stefano Jossa

13 Giugno 2026

Cosa c'è in uno spruzzo? Solo uno spruzzo, dirà chi ritiene che la realtà non sia altro che se stessa, senza bisogno di significati aggiuntivi. Effettivamente c'è solo uno spruzzo nello spruzzo più famoso del mondo, lo spruzzo di "uno spruzzo più grande" di David Hockney: *A Bigger Splash*, alla Tate Britain di Londra, acrilico su tela del 1967, che raffigura uno spruzzo d'acqua in una piscina di una villa californiana con grande vetrata e due palme sullo sfondo.

Eppure lo spruzzo è "più grande", come recita il titolo, costringendoci a immaginare un impatto più forte del solito, come se quello spruzzo andasse necessariamente confrontato con qualcosa che nel quadro non c'è, rispetto a cui questo spruzzo è "di più". Perché "di più" visto che non sapremo mai che cosa o chi l'ha provocato? Di più in che senso e in confronto a cosa? Un quadro che a prima vista dice tutto è in realtà un quadro sull'assenza; e all'equilibrio formale subentra un'inquietudine interpretativa.



David Hockney, *A Bigger Splash* (1967) - Internet Archive

Dal mistero sono stati affascinati Jack Hazan che nel biopic *A Bigger Splash* (1973) ha fatto coincidere lo spruzzo con l'abbandono (la rottura col compagno Peter Schlesinger) e Luca Guadagnino che nel film omonimo del 2015 l'ha identificato con la pulsione omicida (risalendo alla *Piscina* di Jacques Deray). La questione è cosa si vede guardando oltre la superficie, perché lo sguardo può raggiungere profondità che solo il visibile introduce. L'invisibile, in altri termini, è solo dentro il visibile. È perciò che Hockney ha abituato gli spettatori a sentirsi rassicurati dalla pienezza della luce e del colore, se non vogliono mettersi in discussione, e a cercare un di più, se sono disposti a cambiare la propria percezione del mondo. Può essere tanto mito pop per il mercato capitalista quanto figuratività inquieta per il critico alla ricerca di significati ulteriori: americano e inglese, com'è nella natura ancipite di chi si è formato al Royal College of Arts di Londra all'ombra della tradizione accademica imposta da Henry Tonks all'inizio del Novecento e si è realizzato nel ribellismo omologato al sole

della California.

«Ha una sensibilità unica nel guardare una cosa, semplificandola fino a ridurla quasi a un unico colore, l'unico in grado di catturarla», diceva di Albert Marquet, il paesaggista fauve amico di Matisse che dipingeva a larghe fasce prospettiche. Tutt'altro che minimalista o essenzialista, come più volte è stato letto, Hockney è il risultato di un'ossessione: essere artista, da quando i genitori assecondarono la sua vocazione a quando ha voluto entrare nell'universo della tecnologia. Nessuno è stato meno sperimentale di lui: coerente, fino alla fine, con l'ambizione di guardare ciò che è inscritto nella realtà, ma che la vista non coglie finché l'obiettivo del pittore non lo mette a fuoco.

La metafora dell'obiettivo non è casuale: ha sostenuto, tesi controversa, che la pittura rinascimentale dovesse la sua limpidezza al passaggio dalla camera oscura alla camera lucida, andando all'indietro nell'evoluzione fotografica, come se dalla scatola che cattura l'immagine si potesse procedere a ritroso verso il dispositivo di proiezione che trasferisce contorni e strutture (*Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, il suo unico libro di teoria e storia dell'arte). Retrogrado è sempre stato il suo indirizzo, perché l'arte, diceva in un'intervista in polemica con la didattica esperienziale, si apprende usando le mani secondo la lezione dell'insegnante: altro che fare ciò che ti pare con gli strumenti, bisognava partire dalla fatica dell'ubbidire e dell'imitare.

# HOCKNEY

## UNA VITA DISEGNATA



Scritto e disegnato da  
**SIMON ELLIOTT**

Fotonaturalismo potrebbe essere una definizione produttiva della sua oscillazione tra fascinazione per la fotografia e il bisogno dell'osservazione diretta; nei suoi ritratti più famosi, *Collezionisti americani* (Fred e Marcia Weisman) (1968),

*Henry Geldzahler e Christopher Scott (1969), Il signore e la signora Clark e Percy (1970-71) e George Lawson e Wayne Sleep (1972-75)* si riconosce sempre la contraddizione tra cattura dell'attimo e tensione verso l'introspezione, fermo immagine e flusso di coscienza. Tutti a coppie, perché è la relazione a dominare sull'assoluto, essa stessa assoluta tuttavia, anziché friabile e deperibile.

Questo andare all'indietro, all'inseguimento di una pienezza raffaellesca, riducendo lo spazio a luce, colore e linea, lo pone decisamente contro la modernità, perché ha preferito stare nella metafisica piuttosto che nella storia, accostando la dimensione del sacro, all'opposto di chi si adeguava al movimento perenne. Lo scopriamo, ad esempio, nei paesaggi e negli alberi che vanno dagli anni Ottanta agli anni Duemila, quando, superato l'imperativo scandalistico della formazione avanguardista nella California degli anni Sessanta, ha potuto abbandonare il simbolo e votarsi esclusivamente alla forma. Fino a diventare il vecchietto che dipinge con l'iPhone e l'iPad, apparente concessione al giovanilismo capitalistico, ma in realtà fedele, come sempre, alla tensione figurativa che lo ha animato in tutta la sua carriera, perché la forma è solo visione e rappresentazione, resa della realtà e sguardo totale, godimento della bellezza e paura della perdita. La capriola all'indietro per andare avanti è la sua metafora contro l'inseguimento del moderno.

Ci lascia un trionfo di piacere visivo, intriso di Beato Angelico e Piero della Francesca, un'orgia assatanata dello sguardo, l'epifania gioiosa della vita di chi amava i fiori in un vaso e le strade assolate di campagna e pensava incessantemente a nuovi modi per immortalare i tesori fugaci della natura. Dentro la descrizione, tuttavia, c'è quel di più che non potremo mai dimenticare, perché proprio lui che ha tanto parlato, raccontato, commentato e spiegato, è ormai senza parole, consegnato per sempre all'immagine e all'interpretazione. Affidata agli altri, noi, perché l'arte esiste solo per lo spettatore, a dispetto di chi continua a proiettarla sull'autore, come faceva sistematicamente, leggendo Hockney attraverso Hockney, il suo grande amico e pigmalione, Martin Gayford, in questo più scrittore che critico.



# TRAVOLGENTE PRIMAVERA

DAVID  
HOCKNEY  
in Normandia

MARTIN  
GAYFORD

EINAUDI

Dentro lo spruzzo da cui siamo partiti, oggi c'è solo Hockney, con la carica di mistero e di evocazione che si porta con sé. Icona commerciale, preda dei collezionisti che tesaurizzano e fruttiferano miliardi, ma anche strumento per scoprire altri mondi e sfidare la percezione della banalità. Nessuno ha il diritto di obbedire, creando miti e seguendo totem: a lui, tanto borghesemente compiaciuto del suo successo e della sua ricchezza, non mancò mai la consapevolezza che quel successo e quella ricchezza nascevano dal lavoro, perché l'artista non è il genio libero che procede per intuizioni, ma chi sa farsi schiavo della sua arte, dedicandole tutta la vita.

### **Leggi anche**

Stefano Jossa, [Hockney barocco](#)

Stefano Jossa, [Vedere Hockney nella Londra di Brexit](#)

Michele Dantini, [Martin Gayford. A Bigger Message](#)

---

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](#)

---

