

«The Human Clay»: David Hockney's poetics

Mazzoni Elisabetta Maria

elisabettamaria.mazzoni@unicatt.it

The contemporary artist David Hockney is well known as a painter of nature. However, what is the focus of his art? What is his self-appointed purpose as a painter? From a critical review of his numerous publications the answer arises naturally: humanity. David Hockney abandons abstraction and excessive naturalism, criticizes and uses photography (and other new medias) to find a way to better understand and express his humanity; to communicate his personal vision of the world. The subjects of his paintings – present or not – are humans and their peculiar way of looking, which is very different from that of a camera. Human vision takes place over time, and it carves the space. It is close to its object, and it is influenced by memory. Human beings are not only the subject but also the recipient of his work, he draws for humanity. He aims to educate himself on a more human perception and communicate it to others. Art education is visual education. Art sharpens the visual sense and makes it see the world as beautiful, thrilling and mysterious. Thus, by changing perception, it can change the world. If we look at the world more closely, if we allow ourselves to truly perceive the beauty of the ordinary, we can better love and care for our environment. This is Hockney's duty as an artist, to paint humanity and its visual perception in order to make the world more human. In this overstimulating era of new media, he indicates to his anesthetized contemporaries a possible way to fight against their many distractions and emerging depressions and, perhaps, even to address major environmental issues.

Keywords: David Hockney, visual education, visual perception, aesthetics

«The Human Clay»: la poetica di David Hockney

Mazzoni Elisabetta Maria
elisabettamaria.mazzoni@unicatt.it

Introduzione

Nel 2017 il Tate Britain, il Metropolitan Museum e il Centre Pompidou inaugurano la mostra *L'évènement David Hockney*¹, la più grande retrospettiva dedicata all'artista: più di 160 opere, vivaci e coinvolgenti, realizzate con un'enorme quantità di media differenti. Il catalogo e gli scritti dell'artista, che per l'occasione vengono esposti, mettono in luce la portata del suo lavoro: le sue opere sono origine ed espressione di una riflessione estetica di ampio respiro, che affronta il legame tra arte, media e visione umana. Il presente articolo, a partire da alcuni accenni presenti negli scritti dell'artista, cerca di comprendere se Hockney, oltre a essere il pittore dello spazio e del tempo², non sia anche, e più al fondo, pittore dell'umano. Se non sia l'interesse per l'uomo, per la percezione umana, a guidare lo sviluppo della sua produzione. Soggetto e fine del suo agire.

1. Scoprire l'uomo nel disegno

Per verificare la centralità dell'uomo nell'opera di Hockney occorre innanzitutto ripercorrerne lo sviluppo. All'inizio della sua carriera, seguendo l'espressionismo astratto, l'artista si rifiuta di dipingere figure. La scelta è in linea con il pensiero della maggior parte dei critici d'arte e pittori a lui contemporanei, secondo cui la rappresentazione del mondo ha raggiunto il suo apice con la scoperta della fotografia. Da allora un artista serio non può più dedicarsi a paesaggi e ritratti, deve focalizzarsi su quegli elementi che distinguono la pittura dalla fotografia: i pigmenti e il modo in

¹ *L'évènement David Hockney*, 21 giugno 2017 - 23 ottobre 2017; Cfr. *David Hockney*, a cura di D. Ottinger, Editions du Centre Pompidou, Parigi 2017. Ringrazio il professor Roberto Diodato per avermi fatto comprendere il potere delle immagini, per avermi incoraggiato nello studio di questo artista e avermi aiutato nell'impostazione del presente lavoro. I suoi consigli sono stati molto preziosi.

² *David Hockney, 80 years in 8 works*, Prod. S. Doyon, M. Kennedy, Perf. David Hockney, Tate Britain Exhibitions, 2017
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/david-hockney> (Consultato il 4.04.20).

cui sono applicati³. Se la macchina fotografica esaurisce la rappresentazione del mondo reale, il futuro della pittura risiede nel non-figurativo, nell'astrazione⁴.

Alla fine degli anni Cinquanta il confronto con il compagno di studi Ron Kitaj⁵ apre ad Hockney nuove direzioni. Il proprio lavoro, paragonato alle figure delle opere di Kitaj, gli appare inutile. Il motivo è la distanza che il pittore sente tra sé e i propri dipinti: «non sto facendo nulla che venga da me»; scrive. Da quel momento in poi, egli cerca di mettere al centro del proprio lavoro i suoi interessi – la politica, la sessualità – e, dunque, la sua persona. Tale episodio segna un primo passo significativo per il ritorno di Hockney alla figurazione. Tuttavia, non si tratta di una scelta radicale: l'artista non ha ancora il coraggio di dipingere immagini con figure – considerate dai più antimoderne – così si serve di parole. Le inserisce nei suoi quadri. Le parole hanno secondo lui un effetto simile a una figura: in esse egli legge qualcosa di umano, qualcosa di sé. Nonostante le numerose critiche, Hockney lo ritiene un avanzamento: «è meglio, mi sento meglio; ti senti come se qualcosa venisse fuori»⁶; spiega.

Un ulteriore elemento di influenza nella direzione del figurativo è la nascita della *Pop Art* inglese, avvenuta al Royal College of Art proprio negli anni in cui Hockney lo frequenta. «Finalmente c'erano dipinti di cui si poteva parlare di nuovo, invece che solo immagini astratte. C'era un argomento e l'idea di dipingere oggetti di vita quotidiana»⁷; scrive Hockney a riguardo. Egli non si considera parte di tale corrente, anche se vi è sovente associato, ma riconosce di essersi avvicinato negli anni Sessanta, in particolare con i *Tea Paintings*, dipinti in cui sono

³ Cfr. D. Hockney, M. Gayford, *A History of Pictures: From the Cave to the Computer Screen*, Thames & Hudson, Londra 2016, p. 262; Hockney riprende il pensiero del critico Clement Greenberg (1909-1994) Cfr. D. Hockney, N. Stangos, *That's the Way I See It*, Thames & Hudson, Londra 1993, p. 131.

⁴ Pur cosciente del rilevante dibattito in corso sulla nozione di figurale come terza via tra astrazione e figurazione, Hockney continua a servirsi dei termini "astrazione", "figurazione" e "naturalismo". Per "figurazione" l'autore intende, in senso lato, una rappresentazione tramite figure. Cfr. D. Hockney, *David Hockney*, Thames & Hudson, Londra 1976, p. 129. Come si vedrà in seguito, il termine "naturalismo" è invece utilizzato con un'accezione più ristretta e spesso negativa; mentre il concetto di astrazione ha una sua evoluzione interna all'opera di Hockney. Per la nozione di figurale, centrale nel dibattito estetico, si segnalano come particolarmente significativi i contributi di Maurice Merleau-Ponty, (cfr. M. Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes, 1953*, MetisPresses, Ginevra 2011, p. 97 ss.), Jean-François Lyotard (cfr. J.-F. Lyotard, *Discourse, Figure*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011, p. 50, 205) e Gilles Deleuze (Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon: the logic of sensation*, Continuum, Londra 2003, p. 103). Francis Bacon, protagonista del libro di Deleuze, aveva a sua volta criticato sia la figurazione che l'astrazione; come racconta lo stesso David Hockney (cfr. D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message: conversations with David Hockney*, Thames & Hudson, Londra 2011, p. 44).

⁵ Ronald Kitaj, artista americano (1932 – 2007).

⁶ «I'm not doing anything that's from me [...]. I started writing on the pictures. And when you put a word on a painting it has a similar effect in a way to a figure; it's a little bit of human thing that you immediately read; it's not just paint [...]. It's better; I feel better; you feel as something is coming out» D. Hockney, *David Hockney*, cit., p. 41. Cfr. *The Third Love Painting*, 1960, olio su compensato, 118,7x118,7 cm, Tate Britain.

⁷ «At last there were paintings you could talk about again, instead of just abstract pictures. There was subject matter, and the idea of painting things of ordinary life» D. Hockney, *David Hockney*, cit., p.43.

presenti scatole di thè. Il primo quadro a contenere una vera e propria figura è, nel 1960, *Doll boy*⁸: vi è dipinta una sagoma umana, soggetto che nel tempo diventerà sempre più centrale nell'opera dell'artista.

Prima di abbandonare definitivamente l'astrazione, Hockney racconta di averla «presa a soggetto, di averla commentata»⁹ nei suoi quadri. L'artista non fornisce maggiori spiegazioni a riguardo; tuttavia, osservando le opere di quegli anni, soprattutto quelle dedicate alle piscine, si può intuire il significato delle sue parole. In *Picture of a Hollywood Swimming Pool*, per esempio, ad occupare la maggior parte del dipinto sono le numerose linee intrecciate che danno corpo all'acqua della piscina ma che, considerate separatamente, perdono ogni riferimento figurativo. Hockney richiama qui esplicitamente le «spaghetti pictures»¹⁰ di Bernard Cohen, esponente della pittura astratta britannica. Gli elementi formali, a cui si dedica l'astrazione, sono i reali protagonisti dell'opera: in questo caso le linee e i colori dell'acqua, in altri quadri la tecnica utilizzata. Ciò a cui bisogna riservare attenzione nei *Paper Pool*, per esempio, è il *paper pulp*: una tecnica "all'acqua" – una poltiglia di carta e colore appiattita in presse idrauliche – utilizzata per rappresentare il tema dell'acqua.

La fine di questo periodo è segnata dalla prima grande crisi pittorica dell'artista. Hockney desidera combattere il formalismo delle ultime immagini e dare forma tangibile ai propri interessi e alla propria persona ma non sa come fare. Per questo nel 1966 smette di dipingere e si occupa di acqueforti e di scenografie teatrali. Il trasferimento in California l'estate di quell'anno vede il suo riavvicinamento alla pittura. I nuovi quadri, tuttavia, testimoniano quello che egli definirà il passaggio al naturalismo¹¹, cioè il prevalere del contenuto sulla forma; al contrario di quanto accade nella pittura astratta.

All'origine del naturalismo vi è innanzitutto l'osservazione della natura. In effetti, proprio in quel periodo, Hockney ricomincia a dipingere cose viste realmente e, così facendo, scopre nuovi aspetti della realtà. Per la prima volta nel 1967 egli fa attenzione alla luce e alle ombre; acquisisce così un modo di dipingere che lui definisce «sempre più tradizionale», fino ad un «naturalismo

⁸ Cfr. *Doll Boy*, 1960-1. Olio su tela, 152,4 x 121,9 cm, Collezione Privata.

⁹ «I was using abstraction as my subject, commenting on it» D. Hockney, *David Hockney*, cit., p. 62; il resto del paragrafo fa riferimento a quanto raccontato da Hockney in *Ivi*, p. 100. Cfr. *Picture of a Hollywood Swimming Pool*, 1964. Acrilico su tela, 91x122 cm, Sir Robert Adeane, Londra.

¹⁰ D. Hockney, *David Hockney*, cit., p. 100. Lo studio dell'acqua inizia in questi anni, la tecnica del *paper pulp* è della fine degli anni Settanta. Cfr. *A Large Diver (Paper Pool 27)*, 1978, *Pulp paper*, 182,8 x 434,3 cm, San Francisco Museum of Modern Art.

¹¹ Cfr. D. Hockney, *David Hockney*, cit., pp. 102-104.

quasi eccessivo»¹². La natura inizia a essere il soggetto prevalente delle sue opere e, in essa, l'uomo assume particolare rilievo. Col passare degli anni, ritratti e autoritratti sono sempre più frequenti. Nella prima metà degli anni Settanta – mentre scrive *David Hockney*, il primo libro autobiografico – il soggetto dell'arte per Hockney sembra essere proprio «l'argilla umana»¹³. In questo volume, infatti, l'artista lascia la sua dichiarazione poetica ai seguenti versi di Wystan Hugh Auden:

To me Art's subject is the human clay,
And landscape but a background to a torso;
All Cézanne's apples I would give away
For one small Goya or a Daumier¹⁴.

I paesaggi non sono che uno sfondo; gli oggetti – le mele di Cézanne e ancor più, secondo Hockney, le scatole di Don Judd o le piscine di Hockney – non reggono il confronto con i personaggi di Goya o di Daumier. A essere messi in secondo piano non sono più solo i segni dell'astrazione ma anche i quadri paesaggistici e le nature morte in senso lato, insomma la rappresentazione della natura. Ad Hockney interessa conoscere sé, conoscere l'uomo. Per farlo, egli ritiene che l'unica strada sia metterlo al centro della rappresentazione.

Il secondo fattore che Hockney pone all'origine del proprio naturalismo è l'utilizzo di strumenti ottici. L'artista, da sempre interessato alla fotografia, nel 1967 compra per la prima volta una buona macchina fotografica e raccoglie in album le foto scattate. È il periodo in cui il fotorealismo si sta affermando in America e anche Hockney inizia a dipingere a partire da fotografie. Questo rafforza il primato del contenuto sulla forma all'interno dei suoi lavori e, dunque, secondo lui, consolida il naturalismo della sua pittura. Nel quadro *Early Morning, Sainte-Maxime*, per esempio, affascinato da una fotografia della spiaggia di Sainte-Maxime, Hockney ne ricalca fedelmente la composizione: la centralità dell'oscuro mare, che occupa gran parte del dipinto e riflette in maniera non omogenea il rosa del cielo; la linea dell'orizzonte tagliata dal riflesso dorato del sole; l'architettura geometrica che caratterizza il molo e il pontile; le increspature materiche dell'acqua in prossimità, che racchiudono il dipinto in un abbraccio spalancato sul mare. Tutto ciò non è frutto di una scelta. Gli aspetti formali – le linee, i colori, la loro applicazione – non sono messi a tema dall'artista, ma

¹² «A more and more traditional way of painting [...] to an almost excessive naturalism», *Ivi*, p. 124. Negli anni immediatamente successivi, tra i più ricorrenti vi sono i ritratti di Peter Schlesinger, come il famoso *Portrait of an Artist*, 1971, Acrilico su tela, 214 x 275 cm, Collezione Privata.

¹³ Si usa la traduzione di «human clay» adottata da Aurora Cilberti in W. H. Auden, *Lettera a Lord Byron*, in *Lettere dall'Islanda*, Archinto, Milano 2008, p. 61.

¹⁴ *Ibidem*; in D. Hockney, *David Hockney*, cit., p. 195. Qui Hockney stesso sostituisce le proprie piscine e le scatole di Don Judd alle mele di Cézanne.

vengono ripresi fedelmente dall'immagine fotografica. Hockney, infatti, racconta di aver dipinto direttamente, senza sentire il bisogno di imporsi¹⁵.

Ben presto, tuttavia, emerge la problematicità di tale scelta. Da lì a qualche anno Hockney inizia a rendersi conto che in qualche modo ogni quadro è un'astrazione, dal momento che trasferisce un mondo tridimensionale su una superficie dotata di due sole dimensioni. La scelta, allora, è tra la selezione ed organizzazione operata dall'artista e quella delegata alla macchina fotografica. In *Early Morning* e nei quadri naturalisti Hockney ritrova il problema incontrato nei suoi primi quadri astratti: la "perdita" del pittore. Chi copia meccanicamente ciò che ha davanti agli occhi, in natura o in fotografia, non riflette su di sé, su come vede il mondo. Non rielabora o non si accorge di star rielaborando il reale¹⁶.

I quadri di Hockney sono luogo di indagine – contestazione e rappresentazione, in diverse forme – della figura umana. In essi egli vuole esprimere e conoscere sé, la propria umanità – per questo ha abbandonato l'astrazione, per questo ora cerca di combattere il naturalismo eccessivo e si interroga sulla percezione umana. Come l'uomo vede il mondo e, dunque, come lo rappresenta? Queste domande dovrebbero essere, secondo lui, all'origine dell'espressione artistica: «se è un'opera onesta, deve essere un autentico esame dell'esperienza del vedere»¹⁷. La percezione umana del mondo diventa il soggetto della sua arte.

2. Come vedo il mondo? Come lo rappresento?

Non sapendo come uscire dalla trappola del naturalismo, Hockney decide di prendersi una pausa: si trasferisce a Parigi e per due anni si dedica alle scenografie teatrali e al disegno. Quando nel 1975 torna a dipingere, i quadri – non più in acrilico ma ad olio – vedono una sorta di liberazione dal naturalismo: Hockney inizia a "giocare" con le proprie tele per mettere in evidenza che ogni rappresentazione è una selezione e organizzazione della realtà; dunque un'astrazione. Il dipinto *My Parents and Myself*, per esempio, esprime un'idea diversa rispetto ad altri ritratti: «non c'è spazio, [le figure] sono solamente su una tela»¹⁸. Così egli rivela l'illusione dello spazio pittorico.

¹⁵ *Ivi*, p. 126, 160. Cfr. *Early morning Sainte-Maxime*, 1968. Acrilico su tela 121,9x152,4 cm, Collezione privata.

¹⁶ Cfr. D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 125; D. Hockney, M. Gayford, *A History of Pictures*, cit., p. 20; D. Hockney, *David Hockney*, cit., p. 126.

¹⁷ «If it's honest work, [it] must be a genuine scrutiny of the experience of seeing» D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 20; il resto del paragrafo fa riferimento a quanto raccontato da Hockney in *Ivi*, p.58 e D. Hockney, M. Gayford, *A History of Pictures*, cit., p. 19.

¹⁸ «There's no room, they're just on a canvas» D. Hockney, *David Hockney*, cit., p. 295; il resto del paragrafo fa riferimento a quanto raccontato da Hockney in *Ivi* p.294-295. Cfr. *My Parents and Myself*, 1975. Olio su tela, 183x183 cm, Collezione dell'artista.

Gli anni Ottanta lo vedono impegnato nella riflessione e nella sperimentazione fotografica. Hockney si dedica allo studio dello strumento che tanto ha messo in crisi la sua rappresentazione pittorica. Osservando, disegnando e fotografando egli scopre che lo sguardo della *camera* è più antico di quello che si credeva e, nei secoli, ha profondamente influenzato la pittura. Il risultato della sua ricerca è raccolto nel libro *A Secret Knowledge*¹⁹, qui egli fornisce prove pittoriche e documentarie dell'uso della camera oscura – una macchina fotografica *ante litteram*, priva di fissazione chimica – dall'inizio del XV secolo. Secondo Hockney, ignorare questa storia significa confondere la visione umana con la visione di una macchina, lasciare a quest'ultima l'organizzazione pittorica del mondo e precludersi così la possibilità di conoscere di più l'uomo, di approfondire come egli vede il reale.

Scorrendo le pagine dei suoi testi, si può facilmente risalire alle caratteristiche che Hockney attribuisce al medium fotografico: l'importanza dell'inquadratura, la necessità di un'illuminazione potente, la messa a fuoco, la bidimensionalità, l'istantaneità, la possibilità di cogliere molteplici particolari e, soprattutto, la necessità della contemporanea presenza di un soggetto che fotografi e di un oggetto fotografato²⁰. Secondo l'artista, quest'ultimo aspetto è all'origine del realismo fotografico, vale a dire della credenza che la fotografia sia l'immagine più realistica del mondo, una sua immagine neutrale e oggettiva. Hockney critica tale concezione riprendendo il pensiero di Susan Sontag e Erwin Panofsky. La fotografia è un'interpretazione della realtà, se non una sua falsificazione. Oltre a essere, come ogni immagine, una rappresentazione bidimensionale di un mondo tridimensionale, essa inquadra il mondo, lo mette in scena e lo ritocca.²¹ Basta porsi qualche domanda – come: «dove si trovava il cameramen?» – perché il realismo fotografico crolli. «Che cos'è la realtà?» chiede insistentemente Hockney nei suoi testi. Egli riconosce il legame che essa

¹⁹ Cfr. D. Hockney, *Secret knowledge*, Thames & Hudson, Londra 2001; la tesi è controversa, Cfr. S. J. Schechner, *Against the Hockney-Falco thesis: Glass and metal mirrors of the 15th century could not project undistorted images*, in *Technical Digest: Frontiers in Optics*, 2004

https://www.researchgate.net/publication/263829764_Against_the_Hockney-Falco_thesis_Glass_and_metal_mirrors_of_the_15th_century_could_not_project_undistorted_images.

²⁰ Cfr. A. Sayag, *David Hockney: photographe*, Herscher, Parigi 1982, p. 2, 6; D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., pp. 23-24, 121, 125; D. Hockney, *Conferenza alla Harvard University 6 febbraio 1986 e Intervista di Raymond Foye gennaio 1989*, in D. Hockney, *Picasso*, Abscondita, Milano 2001, p. 34, 74.

²¹ Sebbene l'artista non dichiari esplicitamente il proprio debito nei confronti di E. Panofsky e S. Sontag, in svariate occasioni egli riprende le loro tesi. Inoltre, nei propri testi Hockney cita *On Photography* e *Regarding the Pain of Others* della Sontag e *Die Perspektive als «symbolische Form»* di Panofsky; dimostrando così di conoscerli. Cfr. D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 7, 111-103, 189; D. Hockney, N. Stangos, *That's the Way I See It*, cit., p. 152; D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 203. Hockney sottolinea inoltre la possibilità di falsificazione data dalla fotografia. Si veda a titolo esemplificativo D. Hockney, M. Gayford, *A History of Pictures*, pp. 259-269.

intrattiene con l'uomo: «non è separata da noi»²²; scrive. Per questo non è mai possibile averne una visione neutrale, nemmeno per mezzo della fotografia.

L'immagine fotografica non solo non rappresenta oggettivamente il mondo, ma non racconta neppure come l'uomo lo vede. Se questo è vero, accettarla acriticamente significa allontanarsi dal soggetto umano e della sua percezione della realtà, cioè dal centro di interesse dell'artista. Molteplici fattori distinguono lo sguardo umano da quello fotografico, Hockney ne parla in modo frammentato, all'interno dei suoi numerosi testi. La presentazione sistematica e sintetica qui fornita fa perno e si concentra su tre elementi chiave: il tempo, lo spazio, la memoria.

L'essere umano è dotato di due occhi in costante movimento. Un uomo che non muove i propri occhi non sta veramente guardando: è incantato su un punto oppure è morto. L'obiettivo della macchina fotografica, invece, è uno e immobile. A partire da questa semplice osservazione – almeno in parte presa in prestito da Panofsky – Hockney elabora la propria tesi. I due occhi in movimento vedono in segmenti poi collegati tra loro. Non vedono tutto subito, vedono qualcosa per primo, qualcosa per secondo, qualcosa per terzo. La visione umana si svolge nel tempo. La fotografia, invece, è istantanea. Tutto è fissato istantaneamente da agenti chimici e così appare come bloccato in un unico istante. Scorrendo con gli occhi la fotografia, si incontra lo stesso tempo in ogni suo punto. In una fotografia si trovano solo figure congelate in un unico evento²³.

Assenza di tempo è anche assenza di spazio: «è il tempo che impieghiamo per vedere che costituisce lo spazio»²⁴; scrive l'artista. Hockney si appoggia al pensiero di Einstein per argomentare un fatto a lui evidente: la fotografia, non avendo tempo al suo interno, non è in grado di riprodurre la percezione spaziale dell'uomo. Secondo l'artista, tale mancanza doveva essere lampante nei primissimi tempi della fotografia, dal momento che, a meno di dieci anni dalla sua invenzione, erano già in circolazione immagini stereoscopiche – fotografie bidimensionali fatte per fornire un'illusione di profondità, per cercare insomma di correggere tale difetto.

²² D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 203; «You ask yourself, what is reality? I've always been fascinated by the photograph and by the question: what is it? Everybody who uses the camera has doubts about it. You ask yourself, what is reality? What is it you are getting in the picture? Reality is a slippery concept; as I've said before, it is not separate from us», D. Hockney, M. Gayford, *A History of Pictures*, cit., p. 246.

²³ Hockney sviluppa il pensiero di Panofsky (Cfr. E. Panofsky, *La Prospettiva come «Forma Simbolica»*, Abscondita, Milano 2013, p. 31) in D. Hockney, M. Gayford, *A History of Picture*, cit., p. 275 e in D. Hockney, *Secret knowledge*, cit., p. 191. Il legame tra vitalità dello sguardo e movimento è spiegato in D. Hockney, *Conferenza alla Princeton University 25 ottobre 1985* e in D. Hockney, *Picasso*, cit., p. 49. La frammentarietà dello sguardo umano, il suo sviluppo nel tempo e l'istantaneità della fotografia sono invece approfondite in D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 144, 235; D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 23, 42, 51, 57; D. Hockney, *Conferenza alla Harvard University 6 febbraio 1986*, cit., p. 34.

²⁴ D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 144; il resto del paragrafo riprende quanto esposto da Hockney in D. Hockney, M. Gayford, *A History of Pictures*, cit., p. 82; D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 100.

La visione fotografica non solo costringe l'uomo a osservare il mondo in un determinato istante – generando una perdita del senso dello spazio –; essa lo costringe anche a osservare il mondo da un punto fisso, il quale è esterno alla scena. Se la fotografia è una finestra sul mondo «allora dove sono io?»; si chiede Hockney. «Sono seduto in una stanza e guardo attraverso la finestra»²⁵; risponde. Una finestra presuppone un muro, una barriera, tra percipiente e percepito. Questo significa che chi guarda non è là fuori, nel mondo. Tale caratteristica accomuna tanto la fotografia quanto i quadri ordinati secondo la prospettiva lineare. Le proiezioni ottiche, dalla cui fissazione chimica è nata la fotografia, sono infatti automaticamente in prospettiva e la prospettiva – osserva Panofsky a inizio Novecento – genera distanza tra l'essere umano e le cose. La fotografia misura il mondo dall'esterno, come se l'artista e lo spettatore non ne facessero parte. Eppure, «noi non guardiamo il mondo da lontano; vi siamo dentro e così percepiamo»²⁶. La percezione fotografica è dunque radicalmente diversa da quella umana.

Oltre a essere nel tempo e nello spazio, la visione umana è anche psicologica. La macchina fotografica vede il mondo in termini geometrici, secondo la prospettiva lineare, l'uomo vede anche psicologicamente. Quest'ultimo, infatti, pur avendo una sorta di camera oscura nel suo occhio – la luce, infatti, forma sulla retina un'immagine capovolta dell'oggetto – subisce anche l'influenza della sua psiche²⁷. Per spiegarlo Hockney parte da un'esperienza comune: quando si presta attenzione a qualcosa, per esempio ad un volto, quest'ultimo appare più grande di ciò che lo circonda. La prospettiva lineare è “vinta” dalla psiche, da ciò a cui si presta attenzione e, dunque, da chi si è. Un ulteriore esempio aiuta a chiarire quest'ultima affermazione: quando si entra in una stanza non si nota tutto nello stesso momento e, a seconda del gusto, si osservano gli oggetti secondo un certo ordine d'importanza. Per esempio, gli alcolizzati notano innanzitutto gli alcolici, i claustrofobici l'altezza del soffitto, e così via. La coscienza del soggetto, la sua identità e, quindi, la sua memoria, sono parte della visione. Quando si guarda qualcosa ci si ricorda di ciò che di simile si è visto in precedenza. Quindi, due persone, anche se si trovano nello stesso posto, non vedono

²⁵ «Well, where am I then? I'm sitting in a room looking through that window» D. Hockney, M. Gayford, *A History of Pictures*, cit., p. 103.

²⁶ «We do not look at the world from a distance; we are in it, and that's how we feel», D. Hockney, *That's the Way I See It*, cit., p.102. Panofsky spiega la sensazione di distanza generata dalla prospettiva lineare in E. Panofsky, *La Prospettiva come «Forma Simbolica»*, cit., p.67. Hockney sviluppa il pensiero di Panofsky collegando la prospettiva lineare alla fotografia in D. Hockney, *Savoirs secrets: les techniques perdues des maîtres anciens (Nouvelle édition augmentée)*, Editions Seuil, Parigi 2006, p. 204; D. Hockney, *That's the Way I See It*, p. 127.

²⁷ Hockney riprende anche in questo caso il pensiero di Panofsky. Quest'ultimo, infatti, sosteneva che la prospettiva – come la macchina fotografica – non tenesse conto dell'enorme differenza tra «“immagine retinica”, meccanicamente condizionata», formatasi sul nostro occhio fisico e «“immagine visiva”, psicologicamente condizionata» attraverso la quale il mondo visibile è portato alla nostra coscienza. Cfr. E. Panofsky, *La Prospettiva come «Forma Simbolica»*, cit., p. 31. L'esempio dell'alcolizzato e del claustrofobico è invece tratto da D. Hockney, *David Hockney*, cit., p. 92.

esattamente la stessa cosa. *Noi vediamo con la memoria* è il sottotitolo di un capitolo di *A History of Pictures*; il cui titolo, *Immaginando il tempo e lo spazio*, racchiude gli altri due aspetti su cui ci si è soffermati²⁸.

Se l'immagine fotografica non racconta dunque l'esperienza percettiva dell'uomo, chi è in grado di restituirla? Secondo Hockney, per avvicinarvisi occorre innanzitutto guardare la pittura orientale, scarsamente influenzata dalla camera oscura. Gli orientali, grazie al principio del punto focale in movimento²⁹ – il continuo spostamento del punto focale – riescono a inserire nell'opera il dinamismo dello spettatore. Vedere tutto da vicino, magari in punti che hanno diverse altitudini dona l'impressione di potersi spostare all'interno dello spazio. «Il punto focale si sposta e così ti sposti anche tu»³⁰; osserva l'artista. L'impressione di movimento porta con sé non solo la percezione di una temporalità ma anche la percezione di uno spazio vicino, all'interno del quale lo spettatore si trova immerso. Secondo Hockney, la pergamena cinese porta lo spettatore dentro l'immagine, gli permette di camminare su e giù per le sue strade. Gli orientali, inoltre, sfruttano la memoria: in essi è più grande, o semplicemente presente, ciò che li ha colpiti, ciò di cui si ricordano. Il pittore cinese non si siede a una finestra cercando di riprodurre minuziosamente un giardino ma vi entra, lo percorre e solo dopo disegna l'esperienza della camminata al suo interno. Per questo Hockney può dire che «dipingere a memoria [è] il modo cinese di dipingere»³¹.

Hockney non si accontenta di studiare immagini vicine alla percezione umana, vuole crearle lui stesso. Egli ritiene che si possa prendere spunto dagli artisti orientali e da Picasso, – pittore che, secondo lui, è riuscito più di tutti a restituire uno sguardo umano sul mondo³² – accettare il loro

²⁸ Il primo esempio è ripreso, con alcune modifiche da D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 53; il secondo da D. Hockney, *David Hockney*, cit., p. 92. L'argomentazione riportata in seguito così come i titoli dei paragrafi qui tradotti si trovano in D. Hockney, M. Gayford, *A History of Pictures*, cit., p. 78.

²⁹ Cfr. D. Hockney, M. Gayford, *A History of Pictures*, cit., p. 89. Hockney prende in prestito l'espressione «moving focus» da George Rowley. Cfr. G. Rowley, *Principles of Chinese painting*, Princeton University Press, Princeton 1947.

³⁰ «The Chinese scroll [...] takes you into the picture. You are not a spectator. You are walking down the streets, as it were. That's due to the fact that the focus is moving and so are you» D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 78. Del legame tra tempo e spazio nei quadri cinesi si parla invece in *Ivi*, p. 41.

³¹ «Drawing from memory [is] the Chinese way», D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Photography: conversations with Paul Joyce*, Harmony Books, New York 1988, p. 73.

³² A seguito della diffusione della fotografia in Europa, alcuni artisti si rifanno all'arte orientale per sfuggire alla prospettiva con un solo punto di fuga di quella occidentale. Ciò determina, in modo più o meno diretto, la nascita di un nuovo modo di vedere: quello di Picasso. Cfr. D. Hockney, *Conferenza alla Harvard University 6 febbraio 1986*, cit., p. 30 e D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit. p. 38. Interrogandosi, sulla propria percezione della realtà, Picasso supera persino gli orientali nel racconto dello sguardo umano sul mondo (*Ivi*, p.38). Egli racconta il mondo così come appare all'uomo da molto vicino. Ridotto lo strato di atmosfera tra lui e le cose, il colore si intensifica. Inoltre, se ci si rifiuta di chiudere un occhio e farsi macchina fotografica, gli oggetti cominciano a fluttuare e si ottengono le meravigliose inversioni e ripetizioni dei quadri di Picasso. Cfr. D. Hockney, *Conferenza alla Princeton University 25 ottobre 1985*, cit., p. 50. In questo modo egli affronta il soggetto più complesso: l'uomo stesso. *Ivi*, pp. 50-51 e in D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 217. Così egli compone ritratti viventi della persona. Cfr. P. Picasso, *Ritratto di Marie-Thérèse*, 1937, Olio su tela, 100 x 81 cm, Musée National Picasso. Hockney ne parla come di un ritratto vivente in D. Hockney, *Conferenza alla Princeton University 25 ottobre 1985*, cit., p. 54.

lavoro e perfino spingerlo oltre. Cerca dunque il modo di farlo. Nel febbraio del 1982, invece che abbandonare la sua passione per la fotografia – cui si è dedicato in modo sistematico dagli anni Sessanta – segue il consiglio di Picasso³³: muove la macchina fotografica, scatta più fotografie di uno stesso soggetto e le compone insieme. La congiunzione di fotografie in quelli che egli chiamerà *Polaroid collages* – o *joiners Polaroid* – gli permette di inserire uno sguardo umano proprio all'interno dell'immagine fotografica. Vi si ritrova il tempo, il movimento, la vicinanza, lo spazio. Al loro interno è custodito il tempo impiegato a produrli e, quindi, il tempo in cui i diversi spaccati di mondo sono stati catturati. Se, per esempio, ci mette circa quattro ore a comporre uno dei suoi *joiner*, in esso vi rimane intrappolato tutto quel tempo³⁴. Non solo, osservandoli si percepisce il movimento dell'artista nello spazio – Hockney si sposta per scattare le singole fotografie – e, dunque, si ha la sensazione di muoversi³⁵. Il punto focale cambia e, così, lo spettatore si trova immerso nel quadro, vicino ad ogni cosa. Insomma, percepisce davanti a sé uno spazio. Il soggetto più importante dell'arte diventa per Hockney l'uomo nello spazio, ciò che la fotografia tradizionale non riusciva a cogliere.

Dopo tre mesi di lavoro, Hockney abbandona la *Polaroid* e inizia a servirsi di una *Pentax*, una macchina fotografica non istantanea. Nascono i *photocollages*³⁶, su cui Hockney continuerà a lavorare per quattro anni. La differenza, secondo l'artista, sta nel modo in cui sono realizzati. Il *joiner Polaroid* è costruito mentre si procede nello *shooting*: nel momento in cui si vede metà dell'immagine – quando le *polaroid* appena scattate sono accostate l'una all'altra – quella metà è fatta, non si ha bisogno di ulteriore elaborazione. L'altro *joiner*, invece, viene realizzato in due passaggi: prima si scattano le fotografie e, poi, una volta sviluppate, le si seleziona e le si compone. Nei *photocollages* i lunghi tempi di produzione aumentano l'effetto spaziale e, soprattutto, il ruolo svolto dalla memoria. Infatti, quest'ultima diventa necessaria nel momento in cui la distanza tra il momento dello *shooting* e il momento dello sviluppo e della disposizione delle fotografie si allunga. Davanti al Grand Canyon «dovevo muovere la camera leggermente [...] e ricordare quale pezzetto

³³ Hockney racconta il proprio desiderio di superare Picasso in D. Hockney, *That's the Way I See It*, cit., p. 164. Anche Picasso era rimasto affascinato da un nuovo utilizzo della fotografia: più macchine fotografiche, con gli otturatori aperti, lo riprendono in movimento, mentre disegna con la luce. Cfr. G. Mili, *Pablo Picasso painting with light*, 1949, The LIFE Picture Collection/Getty Images. Hockney prosegue in questa direzione, con i *Polaroid collages*.

³⁴ Cfr. A. Sayag, *David Hockney: photographe*, cit., p. 19.

³⁵ Lo spettatore ha l'impressione di muoversi all'interno del quadro seguendo le orme del pittore, il quale, muovendosi, ha visto, e quindi ritratto, gli oggetti da angolature differenti. *Ivi*, p. 25; D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 19, 24. La percezione dello spazio che ne consegue è approfondita in D. Hockney, *Conferenza al Victoria & Albert Museum novembre 1983*, cit., p. 66. Cfr. Steve Cohen, Ian, Gary, Lindsay, Doug, Anthony, Ken, 8 marzo 1982, *Polaroid collage*, Los Angeles.

³⁶ La distinzione tra *Polaroid collage* e *photocollage* è posta, per convenienza, in *Ivi*, p.21. Nei primi tre mesi di lavoro Hockney realizza più di centoquaranta *joiners*. Cfr. D. Hockney, L. Weschler, *Cameraworks*, Thames & Hudson, Londra 1984, p. 11.

avessi guardato»; racconta Hockney. «Non si poteva avere davanti l'immagine in costruzione. Dovevo scattare le fotografie e poi aspettare qualche ora prima di poter costruire l'immagine. Questo significava che dovevo allenare i miei occhi ad avere un'eccellente memoria visuale»³⁷; continua. I *photocollages* sono immagini ancora più "umane" perché vedono in modo psicologico: fotografie che si concentrano su alcuni degli elementi osservati per come li si è osservati, per come li si ricorda.

La memoria, la mente umana iniziano ad acquisire un posto di rilievo agli occhi dell'artista. Tornato alla pittura a metà anni Ottanta – con opere dominate da caratteristiche cubiste, come la prospettiva inversa e i molteplici punti di vista, e da "collages pittorici", composizioni di più tele³⁸ – all'inizio degli anni Novanta Hockney si dedica ai *Very New Paintings*. Si tratta di «paesaggi interiori» (*internal landscapes*)³⁹, pitture piuttosto geometriche, le cui forme richiamano forme della realtà – per esempio, nel caso di *The twenty First Very New Painting*, le coste della California – tinte e composte dalla mente del pittore. Al loro interno non compare alcuna figura d'uomo, ma questo non significa che l'«l'argilla umana» non sia più centrale. È l'artista stesso a spiegarlo: «la figura è ancora lì ma in modo totalmente diverso: non è raffigurata, deve essere sentita [...]. L'argilla umana non è lì, letteralmente, non nello stesso modo di prima, ma la mente sì». Le opere di quegli anni aprono Hockney a una nuova astrazione o, meglio, allargano ancora di più il suo spettro figurativo. Se si mettono a confronto queste parole con i versi di W. H. Auden, citati in precedenza, si comprende perché l'artista affermi di aver cambiato punto di vista. Hockney si rende conto che la figura umana può essere percepita in tutte le cose, anche nelle mele di Cézanne; perché l'uomo le abita, le osserva. Ogni realtà è allora degna di indagine perché, disegnandola, si può scoprire qualcosa della «presenza umana»⁴⁰ che la anima e, dunque, di sé.

³⁷ «I could not watch the picture being constructed in front of me; I had to take the photographs and then wait a few hours before I could construct the picture. That meant I had to train my eye and retain a very good visual memory [...]. I had to move the camera slightly [...] and remember what bit I'd looked at», D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 224. L'inizio del paragrafo riprende quanto raccontato in D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Photography*, cit., p. 95. Cfr. *Grand Canyon Looking North II, September 1982, Collage #2, 1982-1986*. Collage fotografico, 60 fotografie 113x322,6 cm, Collezione privata.

³⁸ La pittura non soffre come la fotografia della mancanza di tempo e, quindi di spazio. Cfr. D. Hockney, N. Stangos, *That's the Way I See It*, cit., p. 104. In ogni caso, l'artista inizia a sfruttare anche in pittura la composizione a griglia scoperta con i *joiners* per accrescere ulteriormente l'effetto spaziale dei suoi lavori: aumenta sempre di più il numero di tele dei suoi quadri, fino ad arrivare a realizzare, alla fine degli anni Novanta, un quadro di sessanta tele, *A Bigger Grand Canyon* (1998. Olio su 60 tele, 207 x 744,2 cm, National Gallery of Australia).

³⁹ D. Hockney, N. Stangos, *That's the Way I See It*, cit., p. 232. La geometria di cui si servono è la geometria frattale *Ivi*, p. 236. L'artista collega tali geometrie alle onde del mare in *Ivi*, p.229. Cfr. *The twenty First Very New Painting*, 1992. Olio su tela, 61x61 cm, Richard Gray Gallery, Chicago.

⁴⁰ «Some people have observed that, since about 1980, the human figure is absent from my work. The main reason for that is that I have wanted the viewer to become the figure. The figure is still there but, in another way, entirely: not depicted, it is meant to be felt. That was a conscious decision. The human clay is not there, literally, not in the same

Negli anni Novanta e nel nuovo millennio Hockney continua il percorso intrapreso, dedicandosi allo studio mezzi di comunicazione che, insieme alla fotografia, influenzano la percezione che l'uomo ha del mondo. Tra le sue opere più recenti si trovano *iPhone e iPad drawings, collages* realizzati per mezzo della fotocopiatrice, talvolta poi inviati per fax, della telecamera e del computer⁴¹.

3. Per l'uomo

Al centro dell'opera di David Hockney vi è dunque «l'argilla umana»: l'uomo è il suo principale oggetto di studio. Non è tutto, l'uomo è anche il suo destinatario. Quest'ultima affermazione non è affatto banale, per comprenderla a fondo occorre indagare perché Hockney si interessi al disegno e, alla luce di questo, quale sia lo scopo della sua arte.

3.1. Perché disegnare?

Hockney ritiene che l'arte abbia un ruolo attivo nell'educazione dell'umanità. Non si comprenderebbe altrimenti l'aspra critica che l'artista inglese muove a scuole, accademie e musei quali il Royal College of Art, la Royal Academy e la Tate Gallery. Hockney li accusa di aver permesso che la fotografia sostituisse il disegno e aver messo da parte i grandi artisti figurativi per lasciare spazio all'astrazione. Secondo lui i risultati di questa politica, che mette in secondo piano l'osservazione della realtà e l'esercizio della mano, non sono soddisfacenti: privare le nuove generazioni di un'educazione artistica è privarli di una educazione dello sguardo, di una educazione visuale⁴². Un episodio, tratto dal volume *A History of Pictures*, aiuta a comprendere la posizione dell'artista:

way as before, but the mind is. So I would now say that, of course, Cézanne's apples have the human presence», D. Hockney, N. Stangos, *That's the Way I See It*, cit., p. 154.

⁴¹ Per approfondire *iPhone e iPad drawings* si veda D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 88, 94; per i suoi lavori con i fax *Ivi*, p. 190; per i suoi ultimi lavori *Ivi*, p. 97-8.

⁴² Hockney accusa il Royal college di aver abbandonato il disegno in A. Lipsett, *David Hockney condemns Ofsted report on art*, in "The Guardian", 15 Maggio 2009 <https://www.theguardian.com/education/2009/may/15/hockney-boys-art> (consultato il 17.12.2018). Più in generale Hockney critica questa scelta in D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p.125. Le critiche alla Royal Academy si trovano in *Ivi*, p.48; quelle alla Tate Gallery, incentrate sulla selezione della pittura astratta, sono invece in D. Hockney, M. Gross, *No Joy at the Tate*, in "The Observer", <http://standpointmag.co.uk/node/6781/full> (consultato il 17.12.2018). Il tutto si inserisce nella politica inglese di educazione artistica inglese ben rappresentata, secondo Hockney, nel report dell'Ofsted (Office for Standards in Education, Children's Services and Skills). Cfr. *Making a Mark: art, craft and design education*, Ofsted 2008/11, Manchester 2012

https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/413330/Making_a_mark_-_art_craft_and_design_education_2008-11.pdf (consultato il 20.02.19).

Così insegnavano a disegnare: il modello si metteva in posa, poi si cominciava. Dopo mezz'ora l'insegnante si avvicinava e iniziava a disegnare, diciamo, una spalla. Mentre disegnava, io pensavo, "Beh, lui vede di più, non sto guardando abbastanza". Si vedeva; disegnava molto meglio. In seguito, disegnavi meglio anche tu. Mi stavo allenando a guardare tanto quanto a tracciare segni – le due insieme. La maggior parte delle persone non guarda così intensamente⁴³.

L'insegnante disegna meglio di lui perché vede di più e, a furia di guardare, disegna meglio anche lui. Le due insieme: allenandosi a guardare si impara a disegnare e, viceversa, allenandosi a disegnare si impara a guardare. Hockney ha appreso a guardare così intensamente proprio disegnando. Il racconto del suo arrivo a Bridlington, alla fine degli anni Novanta, è emblematico. All'inizio le siepi e gli arbusti del luogo non gli sono familiari, gli sembrano un guazzabuglio. Dopo averli disegnati, anche solo per qualche ora, non è più così: egli inizia a distinguerli, a riconoscerli. «Dopo, ero in grado di vedere il tutto con maggiore chiarezza. Dopo aver disegnato gli arbusti ero in grado di vederli»⁴⁴; scrive.

Tuttavia, l'educazione artistica non si riduce al solo esercizio della mano, essa è anche familiarizzazione con le opere d'arte. Un dipinto può essere appeso al muro e dimenticato oppure può introdurci alla visione del mondo⁴⁵. Dopo aver visto i lavori di Monet alla mostra dell'Art Institute di Chicago *Claude Monet: 1840-1926* Hockney inizia a notare lungo la via del museo – Michigan avenue – i cespugli, i riflessi e le piccole ombre sulle foglie. Ripensando al momento in cui si è accorto di quest'ultima, l'artista inglese scrive: «mio Dio, adesso la vedo. Ha fatto sì che la vedessi. La maggior parte delle persone non vedono cose così». L'opera d'arte costringe chi la osserva a porre attenzione a soggetti su cui prima non si sarebbe soffermato e a farlo con la stessa intensità di chi l'ha prodotta. La mostra di Monet «mi ha fatto guardare con intensità dappertutto»⁴⁶, scrive Hockney. Osservare le opere dei grandi artisti, di chi ha guardato il mondo disegnando, allena a vedere come loro.

⁴³ «The way they used to teach drawing was that the model would pose, then you'd start. After half an hour the teacher would come around and he'd start drawing, say, a shoulder. And as he drew, I would think, Well, he's seeing more, I'm not looking hard enough. You could see it; he drew much better. Afterwards, you'd draw better, too. I was training in looking as well as mark making – the two together. Most people don't look that hard», D. Hockney, M. Gayford, *A History of Pictures*, cit., p. 50.

⁴⁴ «After that, I saw it all more clearly. After I'd drawn the grasses, I started *seeing* them», *Ivi*, p. 32; i corsivi in citazione sono dell'autore. Per approfondire il tema si veda D. Hockney, *David Hockney*, cit., p. 29 e D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 190.

⁴⁵ Cfr. D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 11.

⁴⁶ «Actually I went to Chicago just for that Monet exhibition. I stayed overnight and spent maybe six-hundred dollars – only because of the Monet exhibition. A million people did. Everyone spent at least five hundred dollars [...]. I see why they went. You don't need an art critic to tell you Monet was a great artist. You can see it yourself; you absolutely can. I came out of that exhibition and it made me look everywhere, everywhere intensely. The little shadow on Michigan Avenue, the light hitting the leaf. I thought: "My God, now I've seen that. He's made me see it". Most people don't see things like that», D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 203.

I grandi pittori, come Monet, vedono e sentono in modo diverso, più intenso. Fin da piccolo Hockney gode più degli altri di “panorami quotidiani”: insiste per sedersi davanti in autobus e in macchina perché guardare dal finestrino è per lui un grande piacere. «Vedere il più possibile e nel modo più chiaro» è, secondo il critico Martin Gayford, «la sua passione psicologica più forte»⁴⁷. Nei suoi testi, Hockney documenta come lo spiccato interesse per la visione sia tipico anche di altri artisti: Claude Lorrain, Vincent Van Gogh, Claude Monet, Pablo Picasso. Nati con questa propensione, essi esercitano il loro sguardo, disegnando, lungo tutto il corso della loro vita. Disegnare è il loro lavoro e gli occhi ne sono il principale strumento. A fine giornata, ciò che duole non sono le braccia, le gambe o la testa bensì i muscoli ottici. Mentre costruiscono le loro opere gli artisti formano sé stessi alla visione e, attraverso di esse, trasmettono ai loro spettatori, agli altri uomini, quanto appreso. Vogliono condividere il loro modo di vedere il mondo, la loro esperienza, e farlo in forma stabile. «L’arte riguarda la condivisione»⁴⁸; scrive Hockney. Tale condivisione è una educazione visuale. Hockney stesso ha potuto beneficiarne, tramite i suoi maestri di disegno e l’osservazione delle opere di diversi artisti, in particolare di Picasso e Monet.

Il ruolo dell’artista per Hockney non può dunque che essere questo; il suo ruolo in quanto artista non può che essere questo. Egli cerca di comunicare la sua visione di mondo e lo fa innanzitutto attraverso i quadri. Tornato in Inghilterra nel 1997 per assistere l’amico Jonathan Silver, Hockney racconta: «ho dipinto *Saltaire* per Jonathan; volevo che lo vedesse come lo vedo adesso io e che sapesse anche come me lo ricordavo»⁴⁹. Con i suoi quadri Hockney riesce a guidare la visione degli amici e, più in generale, degli spettatori. Le tele che compongono il quadro *A Bigger Grand Canyon*, per esempio, costringono gli occhi di chi vi sta di fronte a muoversi in ogni direzione. Hockney permette anche a chi non è un artista di vedere molto più chiaramente. Persino l’immagine fotografica viene da lui usata a tale scopo. È emblematico, in tal senso, il commento di un regista a una delle produzioni video di Hockney: «mostrandoci un viaggio di venti minuti che, nella realtà, doveva essere durato sei o otto ore, è riuscito a trovare un modo per obbligarci a vedere quello che vede lui in termini di luce; ci ha trasmesso la sua intensità della visione»⁵⁰. Esiste, infine, un ultimo genere di opere progettato da Hockney proprio a tale scopo: viaggi in macchina sulle colline di

⁴⁷ D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 170. Per approfondire la predisposizione di Hockney alla visione si veda *Ivi*, p.85-86. Per approfondire più in generale la diversa visione degli artisti si veda D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 86. Per quanto riguarda il tema della visione in Claude Lorrain, Vincent Van Gogh, Claude Monet, Pablo Picasso si veda D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 105, 151, 170, 185.

⁴⁸ «Art is about sharing» D. Hockney, N. Stangos, *That’s the Way I See It*, cit., p. 12. Per approfondire il tema della condivisione si veda anche *Ivi*, p.15.

⁴⁹ «I’d painted *Saltaire* for Jonathan; I wanted him to see it as I see it now, and also for him to know how I remembered it as well» D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 232.

⁵⁰ D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 156. Il regista è probabilmente Vikram Jayanti (New York, 1955). L’esempio su *A Bigger Grand Canyon* si trova in D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 232.

Malibu a ritmo della musica di Wagner. Una performance in cui strade, luce e brani sono studiati per invitare chi si trova in macchina a guardare. «Anche i bambini che non stavano mai seduti tranquillamente ad ascoltare la musica, viaggiando in macchina la ascoltavano rapiti. Capivano che quello che stavo facendo suggeriva di *guardare*»⁵¹, racconta l'artista.

Per educare alla visione, Hockney utilizza tutti i mezzi artistici a sua disposizione e non solo: si serve anche del suo quotidiano. Nei suoi scritti si può vedere come gli interrogativi che l'artista instancabilmente si pone, non siano risparmiati a chi lo circonda:

Una volta ho portato qualcuno in macchina fin qui e gli ho chiesto di che colore fosse la strada. Non mi rispose. Dieci minuti dopo ripetei la domanda e si accorse che il colore era diverso. Più tardi: "Non avevo mai pensato di che colore fosse la strada". Francamente, a meno che non ve lo si chieda, è solo del colore della strada⁵².

Dal momento che la visione è un'azione positiva, da fare in modo deliberato, per spingersi a vedere occorre porsi domande di questo genere su tutto. Hockney le pone a sé stesso e a chi lo accompagna. Semplicemente vivendo con lui, parlando con lui e vedendo i suoi dipinti, amici e collaboratori iniziano a vedere di più. Alla fine di un surreale viaggio nella Monument Valley su una Jeep aperta durante una tempesta di neve, l'amica Celia, al posto che lamentarsi, esclama: «Hai avuto ragione a prendere la Jeep [...]. La terra era incredibilmente rossa e quindi la neve su questa, la bianca neve che cadeva su questa terra rosso intenso, era meravigliosa». Così, ringraziando Hockney a conclusione del libro *A Bigger Message*, Martin Gayford scrive: «conversare con lui ha cambiato il modo in cui guardavo il mondo intorno a me e le sue rappresentazioni. Spero che questo libro di conversazioni abbia sui lettori lo stesso effetto». Anche Hockney si serve di testi e conferenze per estendere ad un pubblico più ampio domande, racconti ed esortazioni; guidandolo nella comprensione del suo lavoro – e di quello di altri artisti – e nell'immedesimazione con il suo sguardo⁵³. Si ricordi che *That's the Way I See It* è il titolo di uno dei suoi principali scritti. Educare sé e gli altri alla visione, comunicare ciò che vede e come lo vede, è ciò che egli vuol fare

⁵¹ *Ivi*, p. 178.

⁵² «I was driving someone up here and I asked them what colour was the road. They didn't answer. Ten minutes later, I asked the same question, and they saw it was different. Later he said, "I'd never thought what colour the road was". Frankly, unless you're asked the question, it is just road colour» *Ivi*, p.84; quanto affermato a commento della citazione riprende il pensiero di Hockney nella stessa pagina e in *Ivi*, p.86.

⁵³ D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 245. Tra gli altri artisti a cui si fa riferimento in conclusione di paragrafo il principale è Picasso. Le conferenze pubblicate nel 1990 nel libro *Picasso* ne sono l'esempio più significativo. Si tratta di quattro conferenze tenute da Hockney a Harvard, a Princeton, al Los Angeles County Museum e al Victoria and Albert Museum, tra il 1983 e il 1986. Le conferenze e i testi di Hockney aiutano a chiarire l'opera di Picasso, ma anche di Caravaggio, Ingres, Vermeer e molti altri.

servendosi di tutti i mezzi che ha a disposizione: le sue opere pittoriche, i suoi scritti e, più in generale, la sua vita.

3.2. Perché guardare?

Il disegno e l'osservazione di opere d'arte ampliano le possibilità visive dell'uomo, permettendogli di vedere più intensamente. Tuttavia, perché all'uomo dovrebbe interessare una visione di questo tipo?

Se vedi il mondo così bello, eccitante e misterioso, come penso di fare io, allora ti senti davvero vivo; mi piace. So che ci sono persone che non possono vedere il mondo così, che sono disperate, che ovviamente non possono vedere molto nel mondo, non possono vedere la bellezza prossima. Se lo facessero, non sarebbero disperate. Nell'arte nuovi modi di vedere significa nuovi modi di sentire; non puoi separare i due [...]. Credo che dipingere possa cambiare il mondo⁵⁴.

Le parole di Hockney aiutano a rispondere, per questo si tornerà a farvi riferimento man mano che si procederà con l'analisi dei differenti aspetti menzionati.

Il primo aggettivo usato per descrivere il mondo è «bello» (*beautiful*). Lo sguardo di Hockney, innanzitutto, ne intercetta la bellezza. Ce ne si rende conto immediatamente leggendo i suoi testi. «Nonostante quello che si pensa di solito, il mondo è di una bellezza che supera ogni comprensione»; scrive. Lo colpiscono tanto gli spettacoli mozzafiato del “mondo naturale” – lo Yosemite, il Grand Canyon – quanto la «bellezza prossima», ordinaria (*immediate beauty*). La pioggia è per lui un soggetto splendido»; la transazione dall'inverno alla primavera «un evento grandioso, spettacolare»; l'inverno stesso è «meraviglioso». Gli alberi hanno «una forma diversa e meravigliosa»; il cielo può essere di un «rosa meraviglioso». Chi guarda il mondo, come fanno gli artisti, si accorge della bellezza delle cose prossime, che di solito passano inosservate – la pioggia, l'inverno, gli alberi, il cielo, ... – e della loro continua novità. Constable ogni anno scriveva alla fidanzata per dirle che le chiome degli alberi erano più lussureggianti ed eteree di quanto non avesse mai visto prima; racconta a Hockney il critico Martin Gayford. «Ogni volta che arriva la primavera, anch'io mi stupisco»⁵⁵; commenta l'artista.

⁵⁴ «If you see the world as beautiful, thrilling and mysterious, as I think I do, then you feel quite alive; I like that. I know there are people who can't see the world like that, who feel despair, who obviously can't see much in the world, cannot see some immediate beauty. If they did, they wouldn't feel despair. I see that part of my job as an artist to show that art can alleviate despair. In art, new ways of seeing mean new ways of feeling; you can't divorce the two [...]. I do believe that painting can change the world» D. Hockney, N. Stangos, *That's the Way I See It*, cit., p. 165.

⁵⁵ «Quel que soit l'avis général, le monde est d'une beauté qui dépasse l'entendement», *David Hockney*, cit., p. 231; Hockney si riferisce in particolare al Grand Canyon e allo Yosemite rispettivamente in Cfr. D. Hockney, P. Joyce,

L'osservazione del mondo, in un circolo virtuoso, spinge l'uomo a guardare sempre più attivamente, cioè domandando. La bellezza accende l'interesse e dalla meraviglia, dall'osservazione piena di domanda, si origina gran parte della conoscenza. Mentre osserva gli alberi per poterli ritrarre, Hockney impara che ogni pianta, e ogni fiore, prorompe inizialmente verso l'alto e che, successivamente, la gravità comincia a spingere verso il basso; che i frassini sono gli ultimi alberi a ricoprirsi di gemme e che in estate, gli alberi diventano un ammasso di foglie e, quindi, si curvano sotto il loro stesso peso. Invece, alla fine della stagione, cominciano a salire di nuovo⁵⁶. In modo simile, osservando alcune opere alla National Gallery, Hockney fa una delle sue più grandi scoperte. Ingres ha dipinto ritratti stupendi, incredibilmente precisi, nonostante la velocità di esecuzione – la maggior parte sono stati realizzati in un solo giorno. Come ha fatto?; si chiede Hockney. Da questa domanda comincia il percorso raccontato in *Secret Knowledge*: lo studio dei quadri di numerosi artisti e la retrodatazione dell'uso della già citata camera oscura all'inizio del XV secolo, invece che al XVII. In questo modo egli riesce a spiegare l'improvviso arrivo dei segni dell'ottica e a fornire agli artisti contemporanei un sapere un tempo segreto⁵⁷ (*Secret Knowledge*), poi andato perduto⁵⁸.

La realtà si lascia conoscere, si rivela agli occhi di chi la interroga e, tuttavia, insieme, si vela; in parte conoscibile, in parte inafferrabile. Non tutte le domande che sorgono trovano risposta. Osservato attentamente, il mondo è un luogo più complesso, più interessante e più enigmatico di quanto non appaia a prima vista. «Misterioso» (*Mysterious*) è il terzo⁵⁹ aggettivo che Hockney gli

Hockney on Art, cit., p. 230 e D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 139. Le tre citazioni successive sono presenti in *Ivi*, p. 24; le due successive in *Ivi*, p. 229 e l'ultima in *Ivi*, p. 32. L'intero dialogo tra Gayford e l'artista su Constable si trova in *Ivi*, p. 29.

⁵⁶ Per approfondire il legame tra bellezza, domanda (e conoscenza) si veda D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 24, 32. Gli esempi riguardanti le scoperte di Hockney sulla natura sono tratti da *Ivi*, p. 29, 32.

⁵⁷ L'ultimo esempio, riguardante la visita alla National Gallery del gennaio 1999, è riportato in D. Hockney, *Secret knowledge*, cit., p. 21. In forma estesa, la riflessione di Hockney davanti ai dipinti è la seguente: «I have drawn many portraits and I know how much time it takes to draw the way Ingres did [...]. How had he done them?». Per trovare una risposta Hockney osserva i quadri dei grandi maestri del passato – quali Vermeer, Giovan Battista Moroni, Giorgione, Antoon Van Dyck, Holbein, Robert Campin, van der Weyden, Caravaggio e van Eyck – Hockney si accorge che, improvvisamente attorno al 1420-30, nel nord Europa, compaiono quadri con abiti, armature e oggetti curvi o di scorcio rappresentati in modo naturalistico, con una forte illuminazione e spazi simili. Hockney ritiene che tutto ciò possa essere spiegato grazie all'uso di strumenti ottici. *Ivi*, pp. 12-184. Per quanto riguarda la segretezza della tecnica, e la sua perdita nel tempo si veda *Ivi*, pp. 234-248.

⁵⁸ La fotografia è inserita da Hockney nella storia secolare delle proiezioni ottiche. Quando viene scoperto come fissare chimicamente le proiezioni della camera oscura, nel 1839, gli artisti moderni ne prendono le distanze: non vogliono produrre immagini così simili a quelle realizzate dalla fotografia. Smettono così di servirsi anche della camera oscura e dimenticano la tecnica. La conoscenza segreta (*Secret knowledge*) viene smarrita. Cfr. D. Hockney, *Secret knowledge*, cit., pp. 184-5.

⁵⁹ L'ordine di analisi degli aggettivi usati da Hockney è dettato dalla logica espositiva del presente lavoro. Il mistero del mondo è trattato, in ordine di temi menzionati, in D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 145; D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 219; *Ivi*, p. 246; D. Hockney, *That's the Way I See It*, cit., p. 168; D. Hockney, M.

attribuisce nella citazione di inizio sezione. Misteriosi sono il tempo, lo spazio, la nostra visione, la vita e l'arte stessa. Per questo il mondo può spaventare. L'ignoto paralizza se su di esso non prevale l'interesse, l'amore. «L'assenza di amore è paura di tutto ciò che non si conosce»; scrive l'artista. Per questo egli arriva persino a sostenere che «l'amore è l'unico soggetto importante»⁶⁰.

Il secondo aggettivo di cui Hockney si serve per descrivere il mondo è «eccitante» (*thrilling*). Osservare il mondo genera un'emozione, un piacere di tipo visuale (*pleasure of the eye*). Hockney racconta che i soldati in Vietnam – per indicare la necessità, una volta entrati in azione, di fissare lo sguardo sul minimo tremito di una foglia in un qualsiasi punto dell'orizzonte, mantenendolo per il maggior tempo possibile – usavano l'espressione «penetrazione visiva» (*eye-fuck*). È evidente il riferimento sessuale, «è un modo di dire che l'occhio prova un profondo piacere»⁶¹. Anche altri artisti descrivono la gioia del vedere riprendendo il linguaggio erotico. Per esempio, Van Gogh utilizza la parola “orgasmo”. Vi è però una differenza: quello che per un soldato è forse l'unico momento in cui guarda con tale intensità, per un artista è la normalità. Quest'ultimo coglie la bellezza dalle cose più apparentemente insignificanti e ne trae piacere lungo tutto il corso della sua vita⁶².

Gli occhi dell'artista vedono ciò che di entusiasmante c'è in ogni cosa, ne traggono piacere e lo trasmettono agli altri uomini. Van Gogh, per esempio, è in grado di raffigurare ogni cosa rendendola «elettrizzante» (*enthraling*), anche soggetti normalmente considerati privi di interesse. Così li vede, così li fa vedere. Secondo Hockney, se si fosse rinchiuso Van Gogh nella più desolata stanza d'albergo degli Stati Uniti, con tele e colori, avrebbe comunque dipinto quadri stupendi, di un bagno fatiscente o di un cartone logoro. Il piacere della visione eccita ed elettrizza. «Vorrei essere elettrizzato in ogni singolo momento e lo sono, a dire il vero»; scrive Hockney. «D'altronde», aggiunge, «posso trovare eccitazione e piacere anche solo a guardare la pioggia cadere in una pozzanghera»⁶³.

Qual è dunque il dovere di un artista?; si chiede. «Io mi godo la vita. Posso godermi la vita ad un livello molto elementare [...]. In qualche modo posso divertirmi [...] traendo piacere dal guardarmi

Gayford, *A History of Pictures*, cit., p. 106, 204. Nella parte iniziale del paragrafo, per quanto riguarda la complessità del mondo, si ricalca invece il pensiero di Martin Gayford. Cfr. D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 10.

⁶⁰ «Love is the only serious subject. The absence of love is fear of anything unknown» D. Hockney, N. Stangos, *That's the Way I See It*, cit., p. 137.

⁶¹ D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 86.

⁶² L'esempio su Van Gogh è di Gayford in D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 86. La distinzione tra il piacere del soldato e dell'artista si trova in *Ivi*, p. 85.

⁶³ Il termine «enthraling» in riferimento al lavoro di Van Gogh, si trova in *Ivi*, p. 186; le citazioni di fine paragrafo si trovano in *Ivi*, p. 101. La capacità di valorizzazione degli artisti è argomentata in *Ivi*, pp. 185-186.

intorno [...]. Mi chiedo, se posso fare questo, non dovrei dirlo a qualcun altro?»⁶⁴. L'artista trasmette il piacere della visione, per trasmettere eccitazione, energia vitale. Così aiuta anche le persone a vedere il mondo come un posto meno terribile di quello che pensano. «Ci sono persone che non possono vedere il mondo così, che sono disperate»; prosegue l'artista nella citazione di inizio sezione. L'arte, invece, anche solo perché permette di comunicare, sottrae un po' di disperazione. Se poi riesce anche a comunicare la bellezza del mondo, la vitalità presente può forse far fiorire anche una speranza nel futuro.

Non tutti i modi di guardare sono dunque identici. I pittori vedono il mondo meno “piatto” e lontano di quello dei fotografi; cercano di trasmettere un modo di vedere più prossimo alle cose. Un modo di vedere che secondo Hockney è più umano. «Gli artisti dev[ono] e p[ossono] umanizzare»⁶⁵. Alcuni di più, altri di meno; anche a seconda di quanto si basano sulla fotografia. La visione di Cézanne è più umana di quella di Bouguereau – il quale sembrerebbe dipingere servendosi della camera oscura. L'uomo vede più alla maniera di Cézanne. Forse proprio per questo, ipotizza Hockney, Cézanne considerava Bouguereau disonesto⁶⁶. Si può dunque tornare ad affermare che, indipendentemente dai soggetti trattati, al centro dell'opera di Hockney vi è «l'argilla umana»: l'uomo non solo è il suo principale oggetto di studio, ma anche il suo destinatario. Hockney disegna per il genere umano e per ciò che lo rende tale. Egli, infatti, disegna per gli uomini – per se stesso e per i propri spettatori – e, con il suo disegno, vuole educare all'umanità, umanizzare. Vuole rendere l'uomo più uomo.

Perché guardare dunque? Per essere influenzati positivamente e non controllati⁶⁷ da ciò che si guarda. Per essere più vivi, più uomini; ma non è ancora tutto: anche per cambiare il mondo. «Nell'arte nuovi modi di vedere significa nuovi modi di sentire; non puoi separare i due [...]. Credo che dipingere possa cambiare il mondo»; scrive l'artista nella citazione di inizio sezione, più volte

⁶⁴ «I enjoy life. I can enjoy life on a very simple level [...]. I can somehow amuse myself [...] by deriving pleasure from looking around me [...]. I think, if I can do this, shouldn't I tell somebody else about it?» D. Hockney, *That's the Way I See It*, cit., p. 137-138; al legame tra comunicazione e speranza di cui si parla nel presente paragrafo Hockney accenna in D. Hockney, *That's the Way I See It*, cit., p. 133.

⁶⁵ «I would like to oppose the idea that modern art is dehumanizing; I don't see it that way, I think it can humanize, it has to do and it can», D. Hockney, N. Stangos, *That's the Way I See It*, cit., p. 170. Alla visione umana del pittore si contrappone quella piatta del fotografo, illustrata in D. Hockney, *Savoirs secrets*, cit., p. 249; D. Hockney, *Conferenza al Victoria & Albert Museum novembre 1983*, cit., p. 62.

⁶⁶ Hockney spiega la visione umana di Cézanne e critica Bouguereau in D. Hockney, M. Gayford, *A Bigger Message*, cit., p. 121.

⁶⁷ Hockney sostiene che le immagini hanno un potere e che le si può utilizzare per controllare gli altri. Una selezione delle immagini è sempre stata attuata. Con la fotografia, tuttavia, si aggiunge un rischio ulteriore, dato dal fatto che noi crediamo a quello che è lì di fronte a noi: immagini selezionate, inquadrate, talvolta messe in scena o, persino, ritoccate, vengono a coincidere con la verità. Per questo grandi tiranni, Hitler, Stalin e Mao, ma non solo, possono servirsi di queste immagini per controllare le credenze e consolidare il loro potere. Cfr. D. Hockney, *Savoirs secrets*, cit., p. 231.

menzionata. «Inizi a cambiare il mondo perché stai cambiando il tuo modo di percepirlo»⁶⁸; aggiunge. Secondo Hockney, l'uomo ha un reale impatto sulla realtà se si rivolge innanzitutto a ciò che, in qualche modo, è in suo potere: se stesso. L'essere umano non può modificare la maggior parte delle cose che lo circondano, ma può vederle e percepirle diversamente. Può arrivare a cogliere il bello attorno a sé e questo, secondo Hockney, modifica il rapporto con l'ambiente e, dunque, l'ambiente stesso. Le persone si interessano all'ambiente circostante se ne colgono la bellezza e questo fa una grande differenza per una città, per una nazione e, quindi, per il mondo.

Il lavoro dell'artista si rivela dunque necessario. Non può più essere una figura secondaria, a servizio dei ricchi. Il suo dovere è interessarsi al mondo⁶⁹. Molti artisti se ne occupano, anche se in modi molto molto diversi. Hockney lo fa mettendo al centro della sua opera l'uomo, origine del cambiamento e l'amore che lo anima; dipingendo l'uomo che egli stesso è – i suoi interessi, le sue passioni, e gli uomini che lo circondano; raccontando come l'uomo percepisce il mondo. Hockney lo fa per l'uomo; per i suoi contemporanei. Uomini distratti, anestetizzati, immersi in un mondo che chiede la loro continua attenzione. Uomini sempre più annoiati e depressi⁷⁰ che faticano a cogliere la bellezza di ciò che li circonda⁷¹. Hockney educa l'uomo contemporaneo a prenderne coscienza; dipinge «l'argilla umana» per dare forma, con lei, al mondo intero.

⁶⁸ «You have to change things and then you begin to change the world because you are changing the way you are perceiving it» D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 106; la tesi del paragrafo si trova in D. Hockney, *David Hockney*, cit., p. 29.

⁶⁹ Della centralità dell'artista si discute in D. Hockney, P. Joyce, *Hockney on Art*, cit., p. 152; il necessario interesse dell'artista per il mondo è invece sviluppato in D. Hockney, *That's the Way I See It*, cit., p. 169.

⁷⁰ Tra i primi a trattare della sovra stimolazione e della conseguente anestetizzazione dell'uomo vi è Siegfried Kracauer. Cfr. S. Kracauer, *Culto del divertimento*, in *La fabbrica del disimpegno*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2002, p. 33; S. Kracauer, *Cartolina illustrata*, in *Strade a Berlino e altrove*, Pendragon, Bologna 2004, p. 51. Vanni Codeluppi, tra gli altri, affronta invece il tema delle conseguenze depressive della vita moderna in V. Codeluppi, *Il potere del consumo*, Bollati Boringhieri editore, Torino 2003, pp. 11-12.

⁷¹ A titolo esemplificativo si faccia riferimento all'esperimento condotto da Joshua Bell e dal Washington Post nel 2007. Cfr. G. Weingarten, *Pearls Before Breakfast: Can one of the nation's great musicians cut through the fog of a D.C. rush hour?*, in "The Washington Post", 2007 https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/pearls-before-breakfast-can-one-of-the-nations-great-musicians-cut-through-the-fog-of-a-dc-rush-hour-lets-find-out/2014/09/23/8a6d46da-4331-11e4-b47c-f5889e061e5f_story.html (consultato il 25.02.2019).