

Da: *David Salle*, a cura di D. Mignon, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 30 settembre - 28 novembre 1999), Ludion, Gent-Amsterdam 1999, pp. 8-15.

A David Salle. Una lettera

Rudi Fuchs

A Milano, caro David, cerco sempre di andare vedere la *Pietà* di Giovanni Bellini esposta a Brera. Vi sono pochi dipinti al mondo che rappresentano, con toccante semplicità, la nobiltà della pittura; li si dovrebbe vedere e rendere loro omaggio più e più volte. Immagino tu la conosca bene. Un'ampia tavola di 86 centimetri di altezza per 107, che dà tuttavia l'impressione di una larghezza persino maggiore. Ciò perché il dipinto non è in realtà null'altro che un primo piano. Maria, a sinistra, e l'apostolo Giovanni, a destra, sostengono il Cristo morto. Quel gruppo compatto, collocato dietro una balaustra levigata e diritta, occupa quasi interamente la superficie. Le figure sono più o meno a grandezza naturale, cosicché noi spettatori le incontriamo letteralmente faccia a faccia. Alla destra di Giovanni si scorge una sottile striscia di paesaggio scuro; un poco di più se ne vede alla sinistra di Maria. Il cielo è di un ocra spento con una coltre di nubi orizzontali. L'ora del giorno non è determinabile, in ogni caso ciò non ha alcuna importanza: Bellini ha dipinto il cielo in modo tale - e dato al paesaggio un tale colore - che la luce si ritrae lentamente dal dipinto mentre lo si guarda. I colori si fanno più grigi, o meglio, diventano meno colore. Si ha la medesima esperienza guardando il paesaggio al tramonto. Vi è una fase di chiarore crepuscolare, a dire il vero piuttosto breve, durante la quale i colori indugiano tra luce e buio subito prima di spegnersi; gli alberi diventano sagome scure contro un cielo debolmente luminoso. Vi sono opere di Mondriaan, le prime, di solito alberi vicino all'acqua, in cui la luce è altrettanto declinante. In essi si vede con quanta attenzione Mondriaan osservasse la natura. Credo che questa sensibilità percettiva non l'abbia mai abbandonato, nemmeno quando realizzò i suoi quadri astratti. Dipingendo di rosso un'area, vedeva realmente il rosso prendere colore e rinvigorisce alla luce di quanto lo circondava. È per questo che i suoi dipinti sono così fulgidi.

Ma torniamo a Bellini. Nella *Pietà*, le tre figure agiscono l'una sull'altra in modi diversi; ma le parole, come si suol dire, non riescono a esprimere la tenerezza della scena. Maria è in piedi, vicinissima al Cristo defunto, quasi che il suo abbraccio lo sorreggesse. Il capo poggia sulla spalla del figlio. La testa di Cristo ricade alla sua destra, dove in un ultimo gesto d'amore, incontra il viso della madre, cinereo e spossato dal dolore. Con la propria mano, Maria tiene sollevata la destra del figlio per mostrarla, insieme alla ferita, all'altezza del cuore. L'altra mano di Cristo giace davanti a lui sulla balaustra. Dietro di essa Giovanni sostiene il morto dal lato sinistro. È un poco più distante, il viso rivolto dall'altra parte; con gli occhi e la bocca socchiusi, è l'incarnazione della sofferenza incommensurabile e solitaria. Nel dipinto domina una soverchiante immobilità, che potrebbe esserne la caratteristica predominante. L'azione rallentata si ferma, ma non completamente. La posizione delle mani, il volto di Giovanni che distoglie lo sguardo e il modo delicato con cui il viso di Maria si stringe alla testa del figlio all'interno della sagoma statica del gruppo di figure sono gli episodi visivi che, insieme a quella strana luce morente, determinano l'atmosfera tragica del dipinto. Nel periodo in cui questo era un tema pittorico diffuso, furono eseguite migliaia di *Pietà*, la maggior parte delle quali dipinte correttamente secondo gli schemi iconografici dell'epoca: dipinti

dignitosi. Ma solo in pochi casi (e tra questi il quadro di Bellini), osservando, dimentichiamo il soggetto per diventare testimoni del genio pittorico. Non conosco altro termine per questo. Di fronte a un simile dipinto, si resta a bocca aperta. Si prova un infinito timore misto ad ammirazione, ma poi ci si comincia a domandare qual è esattamente la caratteristica che pone una tale opera al di sopra di molte altre. Si sa - e tu, in quanto pittore, lo sai anche meglio - che è qualcosa relativa alla perfetta modulazione della superficie, mediante null'altro che disegno, colore e composizione. Combinazione di impressioni, controllo dell'intuizione e padronanza dell'immaginazione: tale dominio è di importanza decisiva, ritengo. Quante volte si vedono dipinti in cui il pittore è stato incapace di resistere alla tentazione di eccessivi particolari decorativi! Se si confrontasse la *Pietà* di Bellini con le versioni del medesimo soggetto a opera di altri pittori dell'epoca si vedrebbe che, in molte di esse, l'essenza è sopraffatta da futilità pittoriche. Tali pittori furono incapaci di tenere sotto controllo il proprio virtuosismo artistico. Alcuni certo vi si abbandonarono con risultati di altissimo livello. Il virtuosismo sfrenato divenne il loro stile: Rubens, Tiepolo, Watteau, Delacroix, Picasso, De Kooning. Sono pittori che ammiro, benché con una certa ambivalenza di sentimenti. Tuttavia il mio cuore è attratto dall'austerità di Bellini. È semplicemente questione di quale genere di illuminazione ci si aspetta dall'arte. Come pittore e scrittore, Giorgio Vasari era un manierista. Gli piaceva l'eccitamento nei quadri. Nella sua storia della vita di Bellini, non vi è menzione della *Pietà*. Per il suo gusto artistico, il dipinto era probabilmente troppo sobrio. A me invece piacciono i dipinti austeri in cui l'espressione è controllata, in qualsiasi modo ciò avvenga; e mentre scrivo questa lettera, non riesco a immaginare nulla di più bello del vedere, in un museo, una sala con la *Pietà* e, di fronte, un dipinto di Barnett Newman. Ora bisogna che ti spieghi, caro David, perché ho cominciato questa lettera con un dipinto di Bellini. In realtà per dire che anche tu rientri tra i pittori rigorosi, benché sembri altrimenti. Oltre a ciò, la mia descrizione di quella *Pietà* funge da utile introduzione al modo in cui nel corso degli anni sono giunto a guardare i dipinti. Arrivare a guardare i quadri in questo modo, a guardare la modulazione della superficie come a ciò che dà loro vita e movimento, è il risultato dei miei rapporti con l'arte moderna. Per me, la storia dell'arte è un processo a rovescio. Torna indietro nel tempo. Sono giunto a conoscere la sobrietà di Bellini attraverso i dipinti di Barnett Newman. Mi viene anche in mente ora che una volta, guardando un dipinto pacatamente costruito di Poussin, ne compresi meglio il dinamismo pensando alla tua opera. Non so spiegare esattamente perché. Alle pareti della romana Galleria Borghese vi è forse il più bel quadro mai dipinto da Caravaggio: *Davide con la testa di Golia*, opera angosciosamente crudele eseguita nell'anno della morte. La cosa che colpisce nel dipinto è che mostra unicamente il soggetto del titolo. Il giovane eroe tende davanti a sé il capo mozzato affinché tutti lo vedano. Soltanto Davide, la testa e la spada lugubrementemente scintillante emergono dalla luce. Il resto è buio. Non è raffigurato alcun dettaglio secondario. Il tema principale è tutto, proprio come nei dipinti astratti di Mondriaan.

Tu, David, hai fatto molti quadri con dipinti di dimensioni minori incorporati al loro interno. In altre parole, mostri qualcosa di preciso - un nudo dipinto in nero, una natura morta, cose del genere - entro il contesto di altre raffigurazioni. Guardando quel Caravaggio, fui costretto a pensare ad alcuni tuoi dipinti. Lo trovi strano? Dopotutto David Salle non è Caravaggio... Nondimeno nei procedimenti mediante i quali i dipinti sono stati prodotti nel corso dei secoli, vi è qualcosa di permanente. Naturalmente l'iconografia è cambiata. Quella delle tue opere è presa da un mondo mentale completamente diverso da quello di Caravaggio. La tua iconografia, dicono gli esperti che ho letto, deriva da un'esperienza tipicamente americana o addirittura newyorkese. È anche radicata nella tradizione moderna: cinema, cultura pop, moda, design e danza moderni. A me quell'iconografia è estranea. Tutti i critici che hanno scritto della tua opera ne trattano diffusamente, quasi fosse l'essenza del tuo lavoro. Cercano di comprendere la tua opera tramite la sua iconografia.

Il che non mi interessa. Guardo la *Pietà* di Bellini e, al tempo stesso, l'attraverso con lo sguardo vedendo un pittore che modula la superficie dell'immagine e fa apparire qualcosa davanti a me. È questo che vedo. Questa magia nasce dall'intelligenza e dall'esperienza pittorica: dall'abilità di restare, come un burattinaio, vigile e padrone dei dettagli e frammenti che compongono i tuoi dipinti. È questa, alla fin fine, la vera arte, non è così? Tu stesso non credi realmente in quella iconografia, vero? Non è semplicemente un tramite? Io, almeno, noto che i vari elementi iconografici forniscono il pretesto per dipingere in modi differenti: talvolta con segno realistico talaltra con più espressività. Nei dipinti di De Kooning o Baselitz, vedo una modulazione del lavoro manuale come forma di mutamento dell'espressione fisica: movimenti della mano laddove la pittura si fa più spessa e poi più sottile, più fluida. Sono convinto che tu mescoli frammenti iconografici al fine di generare una molteplicità di varianti pittoriche all'interno di un singolo quadro. È così che mantieni vivo ed emozionante il dipinto, proprio come faceva Tiepolo grazie alla sua mano, con grande virtuosismo. E, tra parentesi, Jasper Johns è forse in qualche modo diverso a questo riguardo?

Sin da quando, alla fine degli anni Settanta, li vidi per la prima volta, i tuoi dipinti - i primi un po' approssimativi, i seguenti più accurati - mi convinsero della loro compiutezza. Sebbene l'iconografia mi fosse estranea - e non mi interessasse realmente - vidi quadri di grande e intensa forza persuasiva. Oltre a ciò, poi, ricordo la raffinata, eloquente posizione delle mani nella *Pietà* di Bellini. Vidi un giovane pittore americano capace di controllare uno sconcertante realismo, pieno di riferimenti e citazioni, quasi fosse un austero balletto. La natura contemporanea dei soggetti non era di alcun interesse per me: ciò che mi interessava era l'antica capacità del pittore di dar vita a qualcosa di magico, a prescindere da qualsiasi iconografia. Proprio come nel caso di Bellini - ed è un elogio degno di considerazione - i tuoi soggetti non avevano più significato. In ogni caso, non avevano più alcun potere persuasivo. Il dipinto trova la propria forma peculiare; il terna cede alla forma. Ciò che determina la qualità dei tuoi quadri è l'agile organizzazione delle parti, la magia della costruzione, cose che sembrano essere perpetuamente presenti nelle aspirazioni dei pittori. Se si dovesse prendere una tazza di caffè con Bellini, in piazza San Marco, si potrebbe parlarne estesamente con lui. Non capirebbe nulla dell'iconografia dei tuoi quadri; quando dipinse la *Pietà*, l'America non era nemmeno stata ancora scoperta. Tuttavia la raffinata meticolosità della loro costruzione, quella attirerebbe il suo sguardo. Troverebbe strano che reputassi necessario ammassare così tanti frammenti e farli parzialmente sovrapporre l'un all'altro o che dovessi dipingere, sopra tutto il resto, un'altra figura decorativa oppure far scintillare il pesante colore del piombo, ma comprenderebbe. Analogamente a come - nel caso del suo cielo, in cui la luce muore poco a poco - aveva visto che in un dipinto il colore plumbeo smorza luce e colori, rendendoli più inerti. La differenza tra un dipinto dignitoso e uno magico è da attribuirsi a tali scoperte.

Entrambi converreste sicuramente che è impossibile inventare un dipinto. La sua iconografia tradizionale o, nel tuo caso, lo scenario di segni e segnali provenienti dalla tua cultura, non indica niente di più della direzione in cui è possibile cercare, scoprire, dipingere. In tal senso, l'iconografia è mero sfondo; in primo piano vi è il fraseggio pittorico. Forse ti direbbe, lì a Venezia, che lavorando alla *Pietà*, e solo quando era ormai andato parecchio avanti, scoprì che il naso di Cristo doveva essere un po' più appuntito di quello delle altre figure. Si trasformò in un naso piuttosto antiquato, gotico, il che fu tuttavia efficace perché Cristo cominciò così a sembrare più emaciato e fragile. Fu poi una scoperta, in corso d'opera, rendere un po' più vecchio il volto di Maria. Di solito Maria resta, persino nel momento della Passione, la bellezza virginale della Natività, un'apparizione ideale. Ma in realtà ciò è assurdo, direbbe Bellini. Quando Cristo morì, ella doveva avere perlomeno una cinquantina d'anni, e di vita non facile: la fuga in Egitto in pieno inverno, poi un'esistenza incerta con un marito buono a nulla e un figlio strano, oltre a tutto destinato

all'esecuzione capitale. Ovviamente il suo viso sarebbe stato quasi grigio per la tristezza, segnato da pesanti cerchi attorno agli occhi. Infine, tra il volto di Cristo e quello della madre Bellini dipinse un'ombra scura che li lega in modo sorprendentemente delicato. Sono questi dettagli che danno misteriosamente vita alla trama pittorica. È per questo che non sono dettagli; comunicarli è la principale questione pittorica. Perciò, David, Bellini capirebbe senz'altro perché armeggi tanto attorno ai tuoi dipinti, inserendovi piccoli riquadri, dipingendoli in ogni sorta di stile, aggiungendovi frammenti decorativi e collages. Tutto ciò - Bellini lo saprebbe - è per conservare il controllo dell'intero repertorio e tenerlo d'occhio in modo da non perdere un solo dettaglio. Perché non si sa mai cosa si potrebbe fare con quell'unico dettaglio, quell'unica striscia di colore, quella serie di gocce, quell'ombra tra due volti, quella sovrapposizione di due o più frammenti.

Riusciresti a spiegare al vecchio Bellini i principi e i pericoli dell'arte moderna? «I miei quadri sono così pieni di dettagli figurativi - che si intersecano e sovrappongono l'un l'altro, dipinti in quattro o cinque stili al tempo stesso - perché forse non saprò mai veramente che cosa dovrei dipingere.» Potresti dire questo a Bellini. «Così», aggiungerei poi, «mi limito a cominciare da qualche parte. Magari con una citazione: qualcosa che ho visto in quanto mi circonda, il ricordo di un quadro degli anni Cinquanta. Oppure prendo qualcosa da un quadro di Watteau o Velazquez e vedo dove mi porta. Quel qualcosa che ha il color piombo scuro la cui luce lei, maestro Bellini, trovava tanto bella è una citazione di carattere ideologico di Jasper Johns; e allo stesso modo faccio anche riferimento a Pollock, a Lichtenstein, a Warhol e a Guston; è questo il mondo dell'arte in cui i miei quadri devono distinguersi. Il che non è facile. Tutto è tremendamente irrequieto; la mia ispirazione e il mio lavoro sono inquieti e nervosi. A dire il vero i grandi pittori della generazione immediatamente precedente la mia sono diventati tutti specialisti, come ai vecchi tempi: i paesaggi di Ruisdael, i ritratti di Frans Hals, le nature morte di Kalf. A New York, però, gli specialismi non erano tematici bensì stilistici. Lichtenstein, ad esempio, era lo specialista del *proprio* stile; e nessun altro poteva usarlo. Ma io non voglio più essere uno specialista americano, maestro Bellini. Io ammiro artisti come Bruegel, forse persino Jan Steen, sicuramente Pollock, che utilizzava tutto, mettendolo insieme come si trattasse di un caleidoscopio. Dato che non sono uno specialista, che è quello che in realtà si deve essere in America, molti trovano caotico il mio lavoro. Per altri, come i teorici del decostruttivismo, sono di fatto un modello; ma io non voglio veramente essere questo. Con tutti i trucchi che ho imparato, voglio semplicemente fare dei bei quadri, vale a dire, dipinti in cui si dispieghi tutto il mio talento.» Credo che Bellini ascolterebbe con attenzione il tuo monologo. «Guardare l'un l'altro la propria arte» direbbe poi, «è una cosa che facevamo anche noi. Pensate che non abbia rubato nulla a Mantegna? Da quello che dite, ho tuttavia l'impressione che il nostro mondo fosse molto più piccolo. La nostra prospettiva ed esperienza comprendevano sostanzialmente Venezia e i suoi dintorni. Eravamo anche più tranquilli. È vero, noi sapevamo quello che ci si aspettava dipingessimo. Ma neppure l'irrequietezza di cui parlate, se riesco a comprenderla, può impedirvi di dimenticare tutto una volta che cominciate a dipingere. A quel punto siete un pittore proprio come lo fummo sempre noi: evocando la magia su una piccola superficie. Lo vedo dal quadro che mi avete mostrato, *Ugolino's Room*. Forse raffigura l'irrequietezza. Che è l'iconografia o il carattere di quello che voi chiamate scenario. Ma non è dipinto in modo irrequieto. È costruito con pacatezza e precisione, però non esattamente secondo un piano. Dovevate avere una sorta di immagine nella mente. Ma il dipinto non ne è l'esecuzione: è una costruzione di impressioni, intuizioni e scarti. È questo a renderlo vivo, proprio come la mia *Pietà* prende vita grazie a quelle strane mani, innaturalmente attecchiate, all'ombra scura tra i due volti e poi a quella luce che svanisce lentamente; come vi sono riuscito non lo ricordo nemmeno. Ad ogni modo, visto che parliamo di luce, dicevate qualcosa su Jasper Johns e il piombo. Ma quando iniziaste effettivamente a usare il piombo, quando vi lavoravate, non eravate soprattutto affascinato dal suo cupo splendore e dall'effetto che aveva

sugli altri colori del dipinto? Jasper Johns è soltanto sfondo, non il vero soggetto.»

Ovviamente sarebbe alquanto difficile per Bellini avere qualsiasi idea dell'irrequietezza del mondo odierno. Egli lavorò in una nobile armonia, anche rispetto a se stesso. Forse anche artisti moderni come Mondriaan o Barnett Newman godevano di una tale armonia, o perlomeno della forza di volontà per imporla. Dopo di ciò, quello dell'arte divenne un mondo di ininterrotte fratture. Al tempo stesso, l'antichissimo lavoro manuale della pittura non è realmente mutato; nei dipinti contemporanei si può vedere che i pittori non se ne sono realmente liberati. Basta guardare Ryman o Brice Marden. Guarda te stesso e pensa a quello che avrebbe da dire Bellini. L'irrequietezza porta il pittore a versioni più estreme di quel lavoro artigianale e a pratiche curiosamente forzate. Nei tuoi stessi dipinti, imponi una sorta di caos; a chi guarda occorre un bel po' di tempo per capirlo. Vi sono in effetti, a mio avviso, almeno due livelli di osservazione: innanzitutto la sorpresa e la meraviglia e, successivamente, la lenta penetrazione in quanto c'è da vedere. Poi, stranamente, si scopre la lenta coreografia entro il caos apparente. Nella mia esperienza, la medesima cosa accade quando guardo i dipinti manieristi, ad esempio la stupenda e singolare *Deposizione* di Rosso Fiorentino esposta a Volterra.

Abbiamo già parlato del Manierismo. La tua generazione si trova in una fase analoga. La precedente, da De Kooning a Lichtenstein nel tuo caso, aveva raggiunto un tale grado di raffinata perfezione - perlomeno così sembrava - che il giovane artista poteva progredire soltanto muovendosi a tentoni, persino con una certa aggressività, rispetto a quella perfetta bellezza. L'armonia doveva essere infranta, piegata e capovolta.

«Quando fu dipinta l'opera di Rosso?» chiederebbe Bellini, continuando la conversazione.

«Nel 1521? Ero già morto da qualche anno,» direbbe, «ma dato che vissi molto a lungo potei vedere, di lontano, i primi segni di quell'attacco alla nostra antica armonia. L'agitazione ebbe inizio diversi anni prima della mia morte. Raffaello e un gruppetto di allievi cominciarono a eseguire una serie di opere, un intero progetto, nelle *Stanze* del Vaticano. Erano ragazzi; Raffaello stesso aveva appena compiuto venticinque anni. Michelangelo, che ne aveva una decina in più, lavorava alla Cappella Sistina in quello stesso periodo. Si diceva che qualcosa di radicalmente nuovo stesse prendendo forma laggiù; e che questa cosa nuova veniva creata minando e distorcendo in ogni modo la nostra armonia. Cominciai a capire. Una volta ebbi un paio di allievi straordinariamente dotati. I loro nomi erano Giorgione e Tiziano. Nel loro lavoro potevo vedere quell'aspirazione a fare le cose in modo diverso. Ed *erano* differenti, i loro dipinti, per quanto ebbi modo di vedere prima di morire nel 1516. Un anno prima riuscii ancora a vedere un quadro del giovane Tiziano, un dipinto dal formato molto strano: un metro abbondante d'altezza e quasi tre di larghezza. Due donne stavano in piedi vicino a una specie di fonte, in un paesaggio, lo spazio deformato in modo bizzarro; le donne stesse, a causa di ciò, parevano d'aspetto singolare. Quanto a me, conservai sempre formati compatti nei dipinti, in modo che le figure si insediassero al centro. Preferivo così. Comunque, mio caro Salle, sento dire che anche voi tutti avete cominciato a usare formati enormi. Che senso ha realmente la cosa?»

Se siate tutti manieristi, quanto ad attitudine e ambizione, è faccenda che può restare senza risposta. Si tratta semplicemente di un paragone. Guarda la *Pietà* di Bellini e poi, ad esempio, *Ugolino's Room* e poi ancora quell'opera intensamente drammatica di Rosso intitolata *Deposizione*. Questo quadro è il risultato della disgregazione dello stile classico inaugurato da Raffaello in Vaticano. Forse dovresti dire a Bellini della tua visita a Bruce Nauman quando studiavi al Cal Arts. Anche quello era l'inizio di una rottura, se non fosse già cominciata con i dipinti di Pollock. Per tutti voi, il Cal Arts era, di fatto, il Vaticano. La rottura dischiuse un nuovo mondo.

«È così che accade sempre,» annuncerebbe Bellini, mettendo termine alla conversazione. «Posso ben immaginare come questo Nauman deve aver giudicato le vostre prime prove. Avevo anch'io un

allievo così, proprio come voi, un altro giovanotto presuntuoso che veniva dalla campagna: Albrecht Dürer. In un primo tempo voleva realmente imitarmi. Ero il suo maestro. Ma era molto dotato, intelligente e ambizioso. Cercai di dargli la possibilità di scoprire la propria forza. Lo fece. In seguito divenne molto famoso.»