



## Studio Critico

*Le immagini, non utilizzabili a fini commerciali e di riproduzione, sono tratte da Internet.*



## Indice

- Introduzione
- Biografia
- Autoritratti e Novecento
- Josephine N. Hopper (Jo)
- Opere prima del 1914 e Parigi
- Contesto americano
- Acqueforti
- L'Arte di Hopper
- Solitudine
- Erotismo
- Coppie
- Natura
- Modernità
- La macchina città
- Avamposti
- Teatro e scene
- Commiato
- Bibliografia minima

## Introduzione

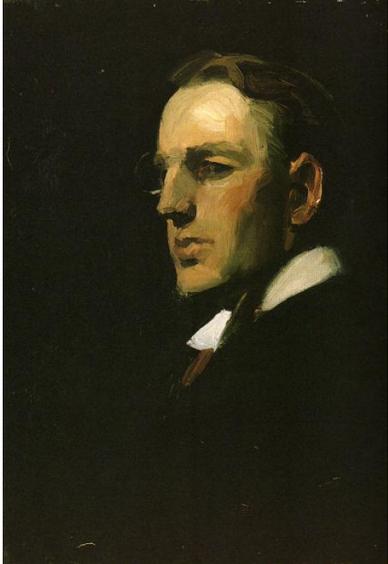
La mostra su Edward Hopper tenutasi quest'anno a Milano e a Roma, a cura di Carter E. Foster per la Fondazione Roma, è stata un larghissimo successo di pubblico, anche se in realtà molti dei quadri più interessanti non erano esposti. Ma la cosa da sottolineare è che è stata anche l'occasione per qualche più ampia riflessione sulla collocazione del pittore nell'arte contemporanea. Va in effetti detto che la saggistica critica europea e anche i compendi di storia dell'arte che circolano in Italia non sembrano dare il giusto rilievo all'arte di Hopper, forse per una pregiudiziale scelta a favore delle esperienze di avanguardia e delle sperimentazioni estreme e per l'errata valutazione che l'espressione massima dell'*arte americana* siano stati l'espressionismo astratto e il pop. In genere Hopper viene sbrigativamente definito "pittore realista americano", ed è pressoché tutto. Del resto, lui stesso si è tenuto bene in disparte dai movimenti artistici. Nella sua vita partecipò tuttavia ad un gruppo che, a partire dal 1952, per protesta contro il Museum of Modern Art che dava spazio solo alla pittura non realistica, finì per fondare una rivista *Reality: A Journal of Artist' Opinions* e per promuovere anche iniziative di protesta nei confronti del MoMa e del Whitney Museum. Hopper scrisse per la rivista una dichiarazione che rappresenta la sua filosofia estetica: "La grande arte è l'espressione visibile della vita interiore di un artista, e da questa vita interiore nascerà la sua personale visione del mondo. Nessuna abile invenzione può rimpiazzare un elemento fondamentale come l'immaginazione. Una delle debolezze di tanta pittura astratta è il tentativo di sostituire le invenzioni dell'intelletto a una concezione derivante dalla pura fantasia. La vita interiore di un uomo è un regno vasto e variegato e non riguarda solo piacevoli accordi di colore, forma e disegno".

Questo problema del *realismo* e dell'*astrattismo* sarà centrale in queste note, perché dalla loro interpretazione discende il significato che si può dare all'arte di Hopper.

D'altra parte, chiedersi del "significato" della pittura di un artista è una domanda ineliminabile. Lo è per la vita in generale e non solo per quella umana. Si sarebbe campato poco ai nostri esordi di specie se non si fossero indovinate le intenzioni dell'altro, oggetto o animale che fosse, per esempio di un predatore, o cosa potevano significare dei cespugli mossi. Persino un batterio che localizza un gradiente di glucosio e decide che "è bene per lui" (tra virgolette) e comincia a battere le sue ciglia per raggiungerlo è carico di *intenzionalità* perché sta *interpretando un segno*. Da qui nascerà poi la base della morale, ma anche il rovello se "quel bene per me" è anche "bello per me".

Ora, è proprio questo il problema del significato in Hopper: il continuo slittamento di senso che si compie nei suoi quadri ne rende difficile l'interpretazione, *il segno* non rinvia del tutto a ciò che dovrebbe essere. Abituati agli eccessi dell'arte contemporanea e ai suoi scandali, quando guarda un quadro di Hopper allo spettatore sembra di poter navigare nell'alveo conosciuto del figurativo e del *normale*, ma appena è *dentro* il quadro avverte qualcosa che va fuori posto: le cose non sono come gli apparivano a un primo sguardo. Sente di rischiare una perdita dell'orientamento: i significati costruiti dalla nostra mente non combaciano con ciò che emerge dall'opera, per quel non so che di *spietato* e di *amaro* che sprigiona da molte delle sue raffigurazioni, acquerelli esclusi. Il suo amico e estimatore, il pittore Guy Péne du Bois, ne colse l'essenza, quando ancora Hopper non era diventato famoso, parlandone come di un pittore dotato di *audacia* e di *austerità*. Aggiungerei anche il sentimento antireligioso che circola nei suoi quadri, almeno nel senso di una sospettosità nei confronti dei riti e degli esponenti della religione, che Hopper del resto non nascondeva, a favore di una *religiosità naturale* che ricercava il senso non apparente delle cose.

## Biografia

		
<i>Boy and the Moon, 1906 - 1907</i>	<i>Painter and the Model, 1904</i>	<i>Portrait of a Man with Spectacles, 1905 - 1906</i>

Poche parole per una biografia che comunque, per il carattere riservato, tranquillo e schivo di Hopper non offre molti appigli romanzeschi. Nacque nel 1882 a Nyack, una cittadina a poca distanza da New York. Fu disegnatore e pittore assai precoce, incoraggiato in famiglia e, in particolare, dalla madre. Ma, per avere un mestiere che lo sostenesse economicamente, fu indirizzato a seguire la scuola di illustratore: un lavoro che in seguito odiò, nonostante anche qui desse buona prova del suo talento. Nel 1900 frequentò la scuola d'arte di New York e per mantenersi fece il mestiere di illustratore e di insegnante e poi di incisore. Hopper è stato un grande, come avviene raramente negli artisti, in tre tecniche diverse: l'olio, l'acquerello e l'acquaforte. Non ha usato l'acrilico, per quel che ne so, che del resto fu disponibile per i pittori solo dal 1960.

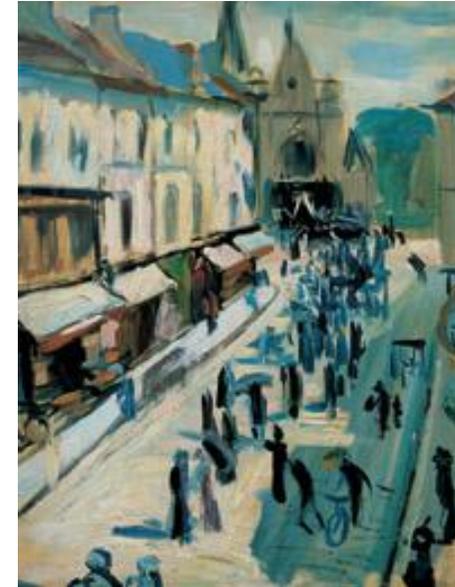
Peraltro, proprio come incisore cominciò ad avere i primi successi. Ma non trascurò mai la pittura, pur avendo avuto inizialmente problemi con quella ad olio. Nelle prime opere usava colori scuri, preferiti dal suo maestro Robert Henri. Hopper è stato anche un eccellente disegnatore. Predisponeva meticolosamente le opere con disegni, appunti e studi di dettagli. Come è stato notato, "preparava la sua tavolozza in astratto", mediante i segni della matita e le indicazioni trascritte sugli studi.

La sua carriera artistica stentò molto a decollare e iniziò ad avere successo relativamente tardi, così da potersi mantenere con la sola pittura. Dopo un periodo di appannamento della fama, nel secondo dopoguerra, dovuto all'esplosione dell'astrattismo nelle sue varie tendenze e forme, con l'avvento della pop art, iniziò la sua rivalutazione, che a mio avviso è destinata a crescere.

Muore nel 1967. Molte opere sono state donate al Whitney Museum di New York, presso il cui studio-laboratorio Hopper aveva lavorato per molti anni.



*Albert Marquet, Le Pont Neuf, 1906*



*André Derain, Il funerale, 1899*

Nel 1906 andò a Parigi una prima volta, mettendosi a studiare gli impressionisti. La cultura francese in generale e, in particolare la letteratura, furono da lui coltivate per tutto il resto della sua vita. Su chi ha influenzato Hopper si è scritto molto; ma lui ha dichiarato in seguito: “Io sono stato influenzato solo da me stesso” – Durante i suoi soggiorni parigini non ha visto né conosciuto Picasso - “Chi ho incontrato? Nessuno.”- ha risposto. “Andavo di notte nei caffè e mi sedevo”. Poi se ne andava in giro da solo per la città a dipingere e a disegnare. In realtà, ha visitato alcune mostre e lo impressionarono soprattutto Albert Marquet e André Derain, quest'ultimo per gli impianti obliqui delle scene, non per il colore. Ma nella sua pittura si possono avvertire anche echi di Monet, Pissarro e Sisley e, in alcune inquadrature, di Degas, che Hopper ammirava molto. Durante i suoi soggiorni parigini ebbe modo anche di visitare Berlino, Londra e Madrid osservando le opere d'arte presenti in quelle città. Non venne mai in Italia, per quanto

una volta dichiarasse curiosamente che il periodo artistico da lui preferito fosse il Rinascimento. Ma Hopper, come vedremo, è collegabile ad esso solo per la costruzione architettonica dei suoi quadri e per la loro morfologia.

Certi aspetti del suo *strano* colorare ricordano *i fauves*, ma non gli espressionisti, utilizzando però il rapporto tra colore e luce in modo originale, lungo un processo di maturazione costellato di capolavori ormai presenti nell'immaginario popolare.



*Sailing, 1911*



*Queensborough Bridge, 1913*



*Road on Maine, 1914*

Tornato a New York, nel 1913 vendette il suo primo quadro (*Sailing*). Riprenderemo il tema del mare che nell'estetica di Hopper occupa, secondo me, un posto a se stante.

L'impegno come illustratore (e poi come incisore) e la necessità di procacciarsi commesse di lavoro gli permettevano di dipingere solo per due o tre giorni la settimana.

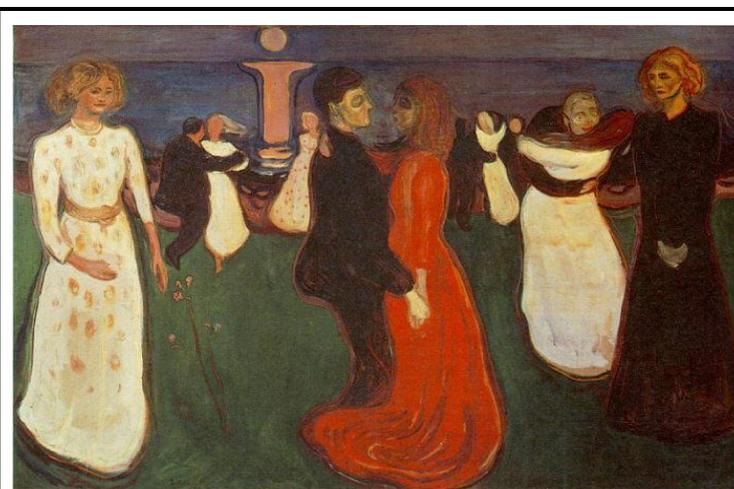
*Road on Maine* viene salutato dal suo amico pittore Pène du Bois come un capolavoro, cogliendo acutamente che lo stile di Hopper era di procedere *per sottrazione*. E continuava: "... ma quei pali del telegrafo piantati in un paesaggio inospitale, quella strada spoglia e deserta ricevono vita e calore da un cromatismo che emana franchezza e verità. Sotto questo aspetto il pittore ha dato più di quanto non abbia tolto". Ma già nel trattamento della luce, che pure risente fortemente della lezione impressionista, possiamo indovinare (con il senno di poi, ovviamente) la direzione che prenderà nella sua maturità artistica.

*Queensborough Bridge* rappresenta un tentativo di entrare nell'atmosfera *americana* che non riesce però a raggiungere ancora accenti personali riconoscibili, ma ripete, con colorazioni diverse più cupe, temi più volte affrontati nei soggiorni parigini. In questo periodo Hopper si dedica anche agli acquerelli, specialmente nei suoi soggiorni a Ogunquit.

Durante la guerra si dedica all'acquaforte come incisore, ma continua a dipingere ad olio e con gli acquerelli. La sua presenza in alcune mostre è oggetto di critiche contrastanti, ma in generale gli apprezzamenti sono assai scarsi e limitati alla cerchia dei suoi amici pittori e di qualche critico.



*Soir bleu, 1914*



*Edvard Munch, The Dance of the Life, 1899 - 1900*

Nel 1920 fa la sua prima mostra personale, senza successo; anzi, il suo quadro *Soir bleu* viene stroncato: troppo *francese* e soprattutto scandaloso con quel *maquereau* in prima fila e la prostituta adescante. A Parigi Hopper aveva dipinto un espressivo e delizioso acquerello di un *maquereau*. *Soir bleu* sembra appositamente dipinto per provocare un pubblico conservatore. All'epoca erano insistenti le campagne contro la prostituzione, soprattutto di ragazze francesi sfruttate dai loro *maquereau*. "Parigi – riporta la biografa di Hopper, Gail Levin – era la *moderna Babilonia*, la capitale della *perversione* e il quartier generale della moderna tratta mondiale delle bianche". La sessualità della prostituta di *Soir bleu* era minacciosa. Qui Hopper esprime in pieno il conflitto tra la sua educazione vittoriana e la nostalgia di Parigi.

Io lo trovo un vero capolavoro. Ancora non è il suo stile definitivo, ma i personaggi hanno già conquistato quell'immobilità atemporale che è la cifra principale di Hopper. Curioso quel Pierrot quasi all'inizio della sua carriera: il suo ultimo quadro sarà ancora Pierrot. E poi trovo delle assonanze con uno dei quadri più famosi di Munch, a parte il colore. La stessa atmosfera sospesa e l'inquietante rappresentazione delle figure, *ognuna delle quali è una storia*. Per quanto la critica abbia invece accostato il quadro più ai *fauves* per i colori (da Matisse a Derain allo stesso Marquet) e a Degas per la composizione. In realtà, le citazioni letterarie del quadro si sprecano, da Verlaine e Rimbaud.

Osserva ancora Gail Levin che *Soir bleu* rappresentò nella vita artistica di Hopper ciò che le *Demoiselles d'Avignon* rappresentò per l'arte di Picasso; mi pare che ci sia molto di vero, anche se le stroncature della critica lo indussero a non esporlo più e a non dipingere più soggetti parigini. Da questo punto di vista il quadro rappresenta una svolta nel suo itinerario artistico.



*Rocky Sea Shore, 1916 - 1919*



*Italian Quarter, Gloucester, 1912*

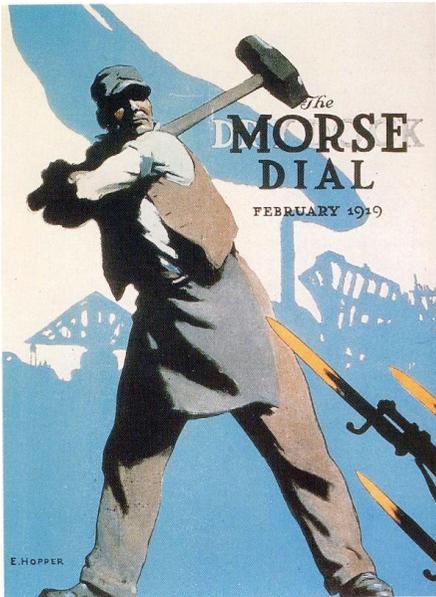


*The Mansard Roof, 1923*

Nel 1923-24 abbandona l'attività di incisore e si dedica con maggiore continuità agli acquerelli, spinto soprattutto dalla sua frequentazione con Josephine Verstelle Nivinson (Jo), che sposa nel 1924. Anche Josephine era stata allieva di Robert Henri e come Hopper, coltivava la letteratura francese. Frequentarono la città di Gloucester, dipingendo insieme, e Hopper scoprì una certa facilità nell'uso dell'acquerello. Dopo le incisioni, gli acquerelli di Hopper furono accolti con favore dal pubblico e dalla critica.

Incoraggiato da Jo e dalla partecipazione ad alcune esposizioni, Hopper trovò finalmente un capace gallerista che lo rappresentasse, la Rehn Gallery. Fu Rehn a promuovere la sua prima mostra di acquerelli, che ebbero un cospicuo numero di acquirenti e una buona accoglienza da parte della critica.

Poi, lasciata finalmente l'attività di illustratore e accantonata quella di incisore inizia il successo dei suoi quadri ad olio, che continuerà per tutto il resto della sua vita, con andamenti disuguali. Una vita che scorrerà apparentemente tranquilla, con alcuni viaggi all'interno degli Stati Uniti e del Messico le estati in seguito trascorse nella casa isolata che si sarebbe fatto costruire a Cape Cod, spoglia e essenziale come le sue opere, con una grande vetrata nella studio e una splendida vista sul mare e sulle colline circostanti. Cape Cod e i suoi dintorni furono soggetti di pittura molto frequentati da Hopper.



*Smash the Hun, 1919*



*Dawn in Pennsylvania, 1942*

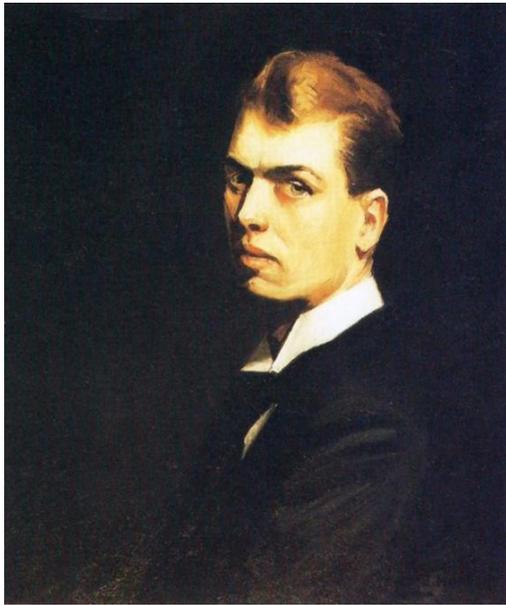
Hopper ha attraversato gli anni più terribili del Novecento. Questo manifesto con cui partecipò a un concorso è solo una testimonianza di questa sua personale traversata. Guerre mai viste prima, genocidi, rivoluzioni politiche, trasformazioni epocali, rivoluzioni tecnologiche, conflitti sociali aspri, impressionanti sperimentazioni nel campo dell'arte... mi chiedo che rapporto c'è tra l'arte di Hopper e tutto ciò: sembra averlo solo sfiorato. La storia sembra essergli scivolata addosso: niente di queste vicende sembra trasparire nella sua pittura. Tuttavia era affascinato dalla storia militare della Guerra Civile americana, tanto che dipinse anche quadri relativi alla battaglia di Gettysburg.

Ma è proprio nel periodo della Seconda guerra mondiale che la sua arte raggiunge vette davvero impressionanti. Il quadro *Nottambuli*, che vedremo tra poco, è del 1941. E questa *Alba in Pennsylvania*, distante dalla guerra, eppure così vicina, con quella luce acida che tenta di rompere il buio della notte e la pesantezza degli edifici modernisti? L'atmosfera cupa risente della guerra e la lama di luce che schiarisce il cemento sembra il preannuncio di un bombardamento notturno.

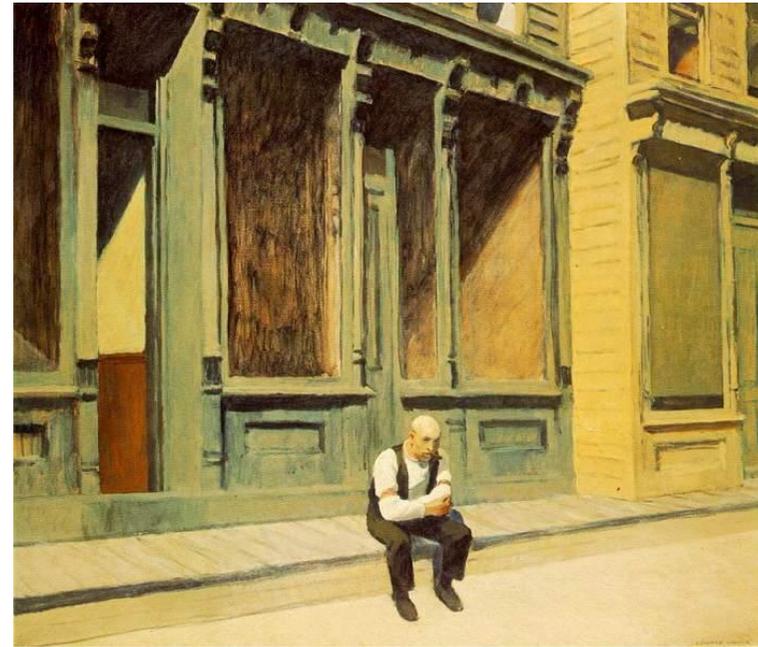
Era la condizione umana, di una certa umanità, quella che interessava Hopper, al di là e al di sotto degli eventi della storia. Eppure, è stato uno dei più acuti interpreti del senso profondo del Novecento, almeno per quanto riguarda il nord del mondo.

## Autoritratto e Novecento

*Toppi pensano che dipingere sia un divertimento.  
Io non penso affatto che sia divertente.  
Per me è una dura fatica.*  
Edward Hopper



*Self-Portrait, 1903 - 1906*



*Sunday, 1926*

Alcuni sostengono – per esempio lo scrittore Claudio Magris, che peraltro apprezzo molto – che l’arte del Novecento ha alluso alla bellezza solo attraverso la sua negazione. Seppure in disaccordo con questa osservazione - se si riferisce alle molte avanguardie succedutesi e alle continue sperimentazioni di nuovi linguaggi espressivi - mi chiedo se il canone della bellezza possa essere applicato a Hopper e la risposta è no: quella di

Hopper non è nemmeno una bellezza non umana o disumana, è una bellezza, per così dire *a-umana*, desolata e disadorna. Quasi astratta. Vedremo tra poco perché.

Anche lui è stato toccato dall'ansia per l'avvento dell'*uomo nuovo* che ha attraversato tutto il Novecento? Il critico e scrittore Giuseppe Montesano, in una recensione della Mostra, si è chiesto se anche Hopper abbia cercato di cogliere la "metamorfosi dell'uomo umanistico in *new man* che è cosa tra cose e preda delle superfici". Ma ha ritenuto non importante la domanda, perché "la catastrofe ha colto le figure di Hopper, e esse non possono più agire: si mostrano e basta". Eppure, la domanda una risposta ce l'ha. L'uomo nuovo per Hopper non è riuscito a vedere la luce di un nuovo mondo, schiacciato dalla sua psiche e dall'impossibilità di dominare la pesantezza della modernità.

## Josephine N. Hopper (Jo)



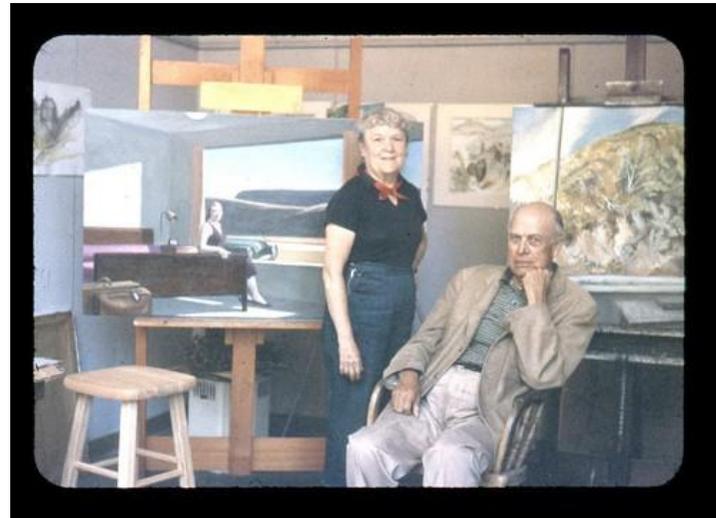
*Self-Portrait, 1956*



*E. Hopper, Jo painting, 1936*



*J. N. Hopper, Forest Scene (1914-23)*



*Nello studio, 1957*

Il sodalizio tra Jo ed Edward, anche artistico, per quanto venato di rivalità e nonostante i caratteri del tutto opposti, durò fino alla morte. Si erano sposati quando avevano già quaranta anni. Jo era una pittrice dotata di un certo talento e di autonomia artistica: le loro discussioni riguardavano anche l'arte. Jo interloquiva continuamente durante le rare interviste che Edward concedeva. Per quanto Hopper era riservato e passasse lungo tempo in silenzio a leggere, Jo era estroversa e loquace e, mi sembra di poter dire, desiderosa di dirigere la sua vita, anche artistica. In effetti – come documenta Gail Levin - Jo aveva avuto un ruolo decisivo nell'imporlo nel 1923 all'attenzione della critica e del pubblico, dopo il solo quadro che era riuscito a vendere dieci anni prima, nonostante lui in seguito lo negasse. D'altra parte, la carriera artistica di Josephine soffrì dell'affermazione e dell'egocentrismo del marito.

Le loro litigate erano proverbiali e piuttosto frequenti, dicendosi quel che pensavano in modo spietato, tanto da lasciare sempre l'impressione, su chi fosse stato casualmente presente, che fossero sul punto di divorziare. Jo disse una volta che Hopper si alzava sempre presto la mattina perché aveva l'urgenza di udire la prima affermazione della moglie per contraddirla. In realtà, si deve parlare di episodi di violenza brutale da parte di Hopper che oltre tutto tiranneggiava la moglie, impedendole di guidare la macchina e ostacolando la sua vita artistica e svalutandone le capacità. Jo arrivò al punto di fare uno sciopero della fame per costringere il marito a cambiare atteggiamento.

Nonostante una vita coniugale così disarmonica – anche dal punto di vista fisico, Edward era alto un metro e novanta e Jo poco più di un metro e mezzo - la loro unione tenne e Jo sopravvisse ad Edward meno di un anno. Due personalità che avevano bisogno l'uno dell'altra. Della

documentazione artistica di Jo rimane però pochissimo perché i curatori dell'epoca del Whitney Museum decisero di distruggerne le opere avute in lascito insieme a quelle di Edward, non ritenendole di valore.

## Opere prima del 1914 e Parigi

 A painting showing a dark, arched structure, possibly a bridge or a tunnel entrance, with a prominent red circle on the left side. The scene is dimly lit, with a small light source illuminating the foreground.	 A painting of a Parisian quay with a bridge in the background and a large tree in the foreground. The scene is bathed in soft, natural light, suggesting a calm day.	 A painting of the Louvre Museum in Paris, depicted during a dramatic thunderstorm. The sky is dark and turbulent, with a bright light source illuminating the scene.
<p><i>Bridge in Paris, 1906</i></p>	<p><i>Le Quai des Grandes Saint'Augustines with Tree, 1907</i></p>	<p><i>The Louvre in the Thunderstorm, 1907</i></p>

Alcune delle opere di Hopper di questo periodo le abbiamo già viste. Qui conviene concentrarsi sul periodo parigino e sulle opere successive influenzate dalla nuova esperienza artistica.

A Parigi Hopper scopre la luce e per quanto, come abbiamo già detto, abbia dichiarato di non essere stato influenzato da nessuno, in una intervista disse che forse è ancora un impressionista, probabilmente a causa delle sue semplificazioni compositive e per l'interesse che, come lui, gli impressionisti avevano per i volumi. Hopper citava curiosamente un'influenza *pointilliste* su di lui (ma essa non esiste nella sua arte). A ragione osserva invece che in quel periodo i suoi quadri erano lirici.



*Valley of the Sein, 1908*



*Le bistro, 1909*



*American Village, 1912*

Le due mostre di Milano e Roma hanno presentato una discreta selezione delle opere di questo periodo e seppure lo stile dell'Hopper maturato artisticamente sarà del tutto diverso, già nei tagli compositivi dei quadri e persino in qualche misura nell'importanza che viene data alla luce possiamo rintracciare le costanti di tutta la sua opera successiva, con particolare riferimento agli acquerelli. Anche nella scelta prevalente dei soggetti: le architetture e gli scorci cittadini sono la costante del lavoro di questo periodo.

In questo *American Village*, una cittadina vista da un viadotto, l'influenza francese è particolarmente evidente, anche se sono tornati i colori cupi di un tempo. Del resto nel precedente *Bistro* si vede l'influenza di Degas e del suo *Assenzio*, per quanto la composizione sia diversa. I lineamenti della donna e dell'uomo non sono distinguibili, ma la composizione non emana quel senso di spietata distanza affettiva che esprimono le coppie dipinte in seguito. La luce in questo caso, per quanto abbagliante, è dolce, smorzata com'è dalle ombre e dal volume scuro della casa. Un effetto simile, quello ottenuto con la luce, del quadro sulla valle della Senna che Hopper realizzò quando era ormai tornato a New York e aveva dovuto riprendere a destreggiarsi con gli incarichi di illustratore.

Della sua partecipazione ad una mostra collettiva di pittori della cerchia di Henri, tenutasi nel 1910, la critica del tempo non parlò, nonostante l'esposizione avesse riscosso nel suo complesso un successo di pubblico. Nemmeno una sua precedente partecipazione ad un'altra collettiva, sempre nell'ambito della scuola di Henri, aveva lasciato tracce critiche. Del resto, sembra che lo stesso Henri non apprezzasse la svolta luministica indotta dai soggiorni parigini di Hopper.



*The El Station, 1908*



*New York Corner, 1913*



*Yonkers, 1916*

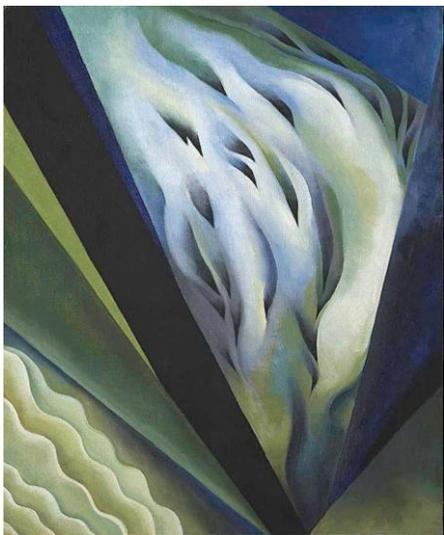
Durante questo periodo la ricerca di un timbro americano e personale si fece più intensa, specialmente dopo le delusioni ricevute per lo scarsissimo apprezzamento avuto per le sue pitture parigine. Nel 1913 si tenne a New York l'Armory Show, la prima mostra internazionale che portava in America i più recenti maestri europei ed esponeva anche pittori americani. La mostra ebbe un enorme risonanza sia per gli apprezzamenti sia per le critiche. Hopper non era stato in un primo tempo invitato, ma fu in quella circostanza che vendette il suo primo quadro, l'unico esposto nella mostra, *Sailing*. L'influenza compositiva e coloristica francese è evidente anche in questi altri dipinti. La tavolozza di *Yonkers*, una cittadina tra la natia Nyack e New York, è addirittura *fauve*, ma c'è ancora un incrocio tra piani orizzontali e verticali frontali che in seguito Hopper tenderà ad abbandonare. Invece il *New York Corner* segna l'ingresso in un modo di vedere la città che Hopper affinerà, a parte la rappresentazione di una folla che non ripeterà più, e la cui assenza diventerà una sua espressione canonica. Il dipinto, nel quale la luce comincia ad essere già incidente sulla facciata, fu esposto insieme a *Soir bleu* e, al contrario di quest'ultimo, ricevette apprezzamenti. La stazione sopraelevata della metropolitana, come del resto gli altri due quadri di questa pagina, rappresentano i tentativi di Hopper, almeno per quanto riguarda i soggetti, di affrancarsi dall'impronta parigina che aveva preso la sua pittura.

Hopper dichiarò che ci aveva messo dieci anni a liberarsi dell'influenza francese; tutti gli artisti americani che in quel tempo tornavano dall'Europa provavano una sensazione di rozzezza per l'ambiente. Ed è di questo contesto americano che ora è necessario parlare brevemente.

## Contesto americano

Dopo l'ondata modernista riflessa dalle esperienze europee, ci fu anche in America un ripiegamento artistico, come in Europa. In Italia venne imposto il ritorno all'ordine con il movimento di Novecento, in Germania dopo la creatività del periodo della Repubblica di Weimar, calò la cortina di sangue dell'arte degenerata, in Russia le avanguardie vennero falciate dallo stalinismo. Unica eccezione europea del tempo il Dada e anche il Surrealismo. Ma la sperimentazione d'avanguardia, in particolare con l'arte astratta continuerà.

In America, i due movimenti che vanno per la maggiore tra le due guerre sono:



*Georgia O'Keefe, Blue and Green Music, 1921*



*Georgia O'Keefe, Radiator Building, Night - New York, 1927*

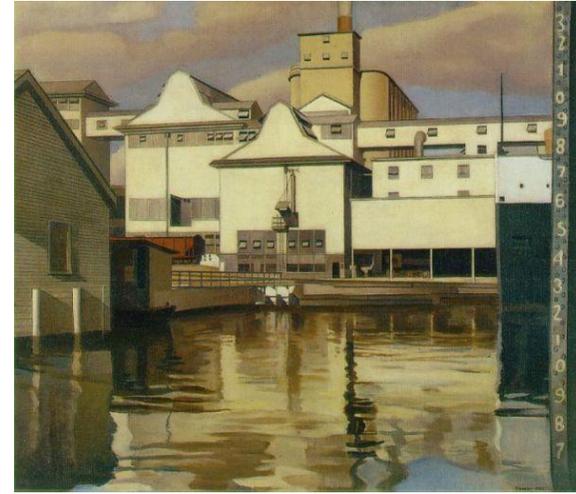


*Man Ray, La ballerina sul filosi accompagna con le sue ombre, 1916*

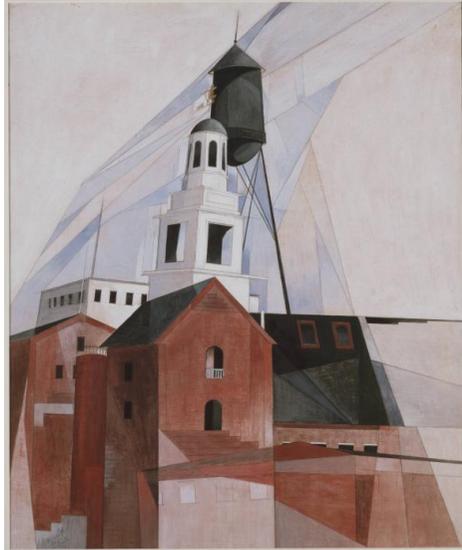
1.il *precisionismo* i cui caratteri sono una preferenza per le visioni urbane, la fotografia, una particolare combinazione di cubismo e di realismo: ma quest'ultimo è un carattere non applicabile a tutti (per esempio, Georgia O'Keefe – che a me piace poco nonostante sia molto esaltata – e, solo per un periodo, Man Ray);



*Charles Sheeler, Classic Landscape, 1931*



*Charles Sheeler, River Rouge Plant, 1932*



*Charles Demuth, Lancaster, 1920*

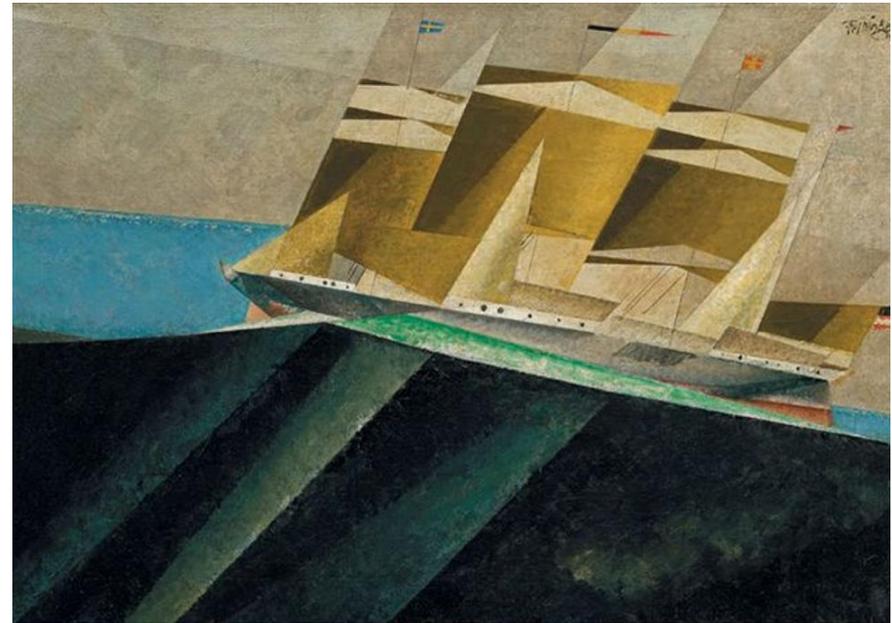


*Charles Demuth, My Eyppt, 1927*

2. il *disegno industriale*, che rappresenta la superficie delle cose, le cui immagini sono statiche, sospese e fortemente geometriche (Charles Sheeler, associato però anche al precisionismo, Charles Demuth – che anticipa la Pop Art - e altri).



*Lyonel Feininger, Gelmeroda III, 1913*



*Lyonel Feininger, Mid-ocean, 1937*

Altri risentono più fortemente delle esperienze europee, per esempio Lyonel Feininger, di ritorno negli Stati Uniti dopo un lungo soggiorno in Europa. Feininger (che a me piace molto) aveva insegnato al Bauhaus e aveva fatto parte del gruppo dei Quattro Azzurri (con Kandinskij, Klee e Jawlensky). Ovviamente non c'è alcun rapporto tra la pittura di Feininger e quella di Hopper, il confronto serve soltanto a mostrare gli altri indirizzi presenti, senza dimenticare che tra le due guerre mondiali l'afflusso di artisti fuggiti dall'Europa a causa del nazifascismo fu cospicuo e che questo non solo contribuì a spostare da Parigi a New York il centro mondiale dell'arte, ma influenzò fortemente le tendenze artistiche americane innestando direttamente nelle esperienze locali più sensibili alla sperimentazione d'avanguardia le ultime tendenze europee. In particolare, va notato che alle origini dell'espressionismo astratto, una tendenza egemone nel secondo dopoguerra, considerata una tendenza tipicamente americana, deve molto ai cubisti, surrealisti e astrattisti europei emigrati negli USA.



Diego De Rivera, *North Industry*, 1932 - 1933



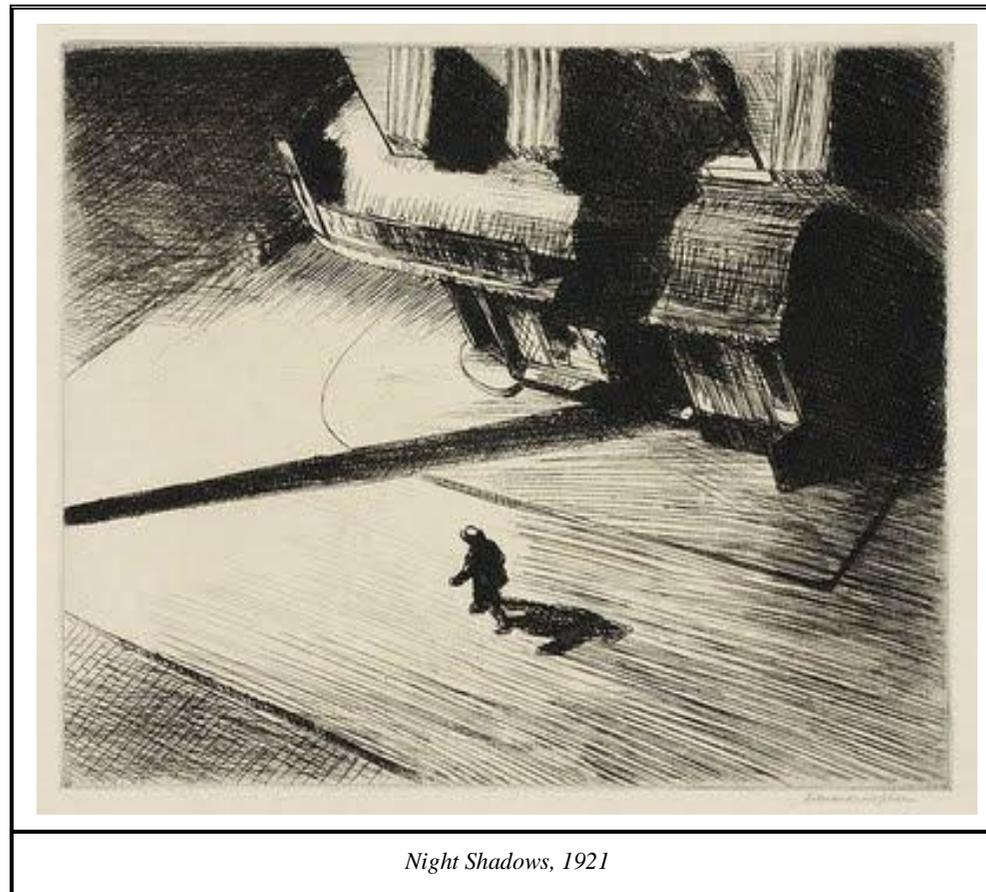
Charles Burchfield, *Freight Cars under a Bridge*, 1932

Non va dimenticato il periodo del New Deal in cui per la prima volta lo Stato si interessa dell'arte: è l'epoca dei murales (Siqueiros, Rivera, Orozco). Ma anche del realismo sociale (per esempio, Charles Burchfield) a cui, sbagliando, viene spesso associato Hopper. Per quanto molto amico di Burchfield, a cui ha dedicato un saggio critico, in Hopper non c'è ribellione al mondo né volontà di trasformarlo. È in questo periodo che si fa più forte la spinta della critica alla ricerca di una via americana all'arte, guardando da un lato a quella europea non più come a un modello del passato ma del futuro e, dall'altro, insistendo sulla necessità di un'arte *nazionale*. C'è da dire che agli inizi del suo riconoscimento da parte della critica e del pubblico, nella seconda metà degli anni Venti, Hopper non disdegnava affatto di teorizzare e di essere indicato come un pittore genuinamente americano che trattava soggetti e atmosfere tipicamente americane. Lui stesso scrisse in un articolo dedicato al suo amico pittore John Sloan, di "certi artisti originali e intelligenti che non si accontentano più di essere cittadini nel mondo dell'arte, ma credono che adesso o nel prossimo futuro l'arte americana debba essere svezzata dalla madre francese. Questi uomini danno espressione concreta alle loro convinzioni in una pittura in cui si avverte sempre più forte *l'odore della terra*". In seguito, nelle interviste protestò più volte che il carattere nazionale di un pittore veniva fuori dalla sua pittura ma non poteva rappresentare un programma artistico. Ma nel primo periodo della sua affermazione artistica riviste e recensioni di mostre che parlavano di lui contenevano facilmente espressioni come "l'americanismo di Edward Hopper", "Hopper interpreta l'America" e così via. Più tardi cominciò a preoccuparsi se lo si catalogava come pittore della "scena americana", perché "il pubblico considera uno stigma questa definizione, in cui è implicita una mancanza di raffinatezza nell'arte che non corrisponde affatto alla realtà".

## Acqueforti

*Io sono uno che sa di cosa è fatta la notte.  
Sono uscito con la pioggia e rientrato con la pioggia.  
Ho lasciato la più remota luce della città.  
Ho guardato giù nel più triste vicolo della città.*

Robert Frost



*Night Shadows, 1921*

“L’acquaforte? Non so perché ho cominciato. Volevo fare l’acquaforte e basta” – dichiarò Hopper in un’intervista. Nel 1915 si fece insegnare la complessa tecnica dell’incisione con bulino e acidi su una lastra di metallo dall’amico Martin Lewis e utilizzò il nuovo mezzo in modo straordinario, sperimentando inquadrature e temi inusuali e chiaroscuri inquietanti. Ne fece una cinquantina e smise nel 1924. Le incisioni ebbero un successo quasi immediato e certo incoraggiarono Hopper a trasporre poi i temi anche nelle pitture.

Le mostre di Milano e Roma hanno esposto otto tavole e delle più importanti ne mancano poche. La prima è la famosa *Ombra nella notte*. Sembra un capolavoro del noir e ha in realtà ispirato parecchie inquadrature cinematografiche. Un critico, infatti, ha sottolineato l’affinità tra il cinema americano degli anni Venti e Trenta e le inquadrature di Hopper. L’angolatura dall’alto e le ombre lunghe dell’uomo e di un palo che non si vede caricano di tensione la scena, assieme ai forti contrasti tra luce e ombra tipici del cinema dell’epoca. Ma sulla questione dei rapporti tra Hopper e il cinema torneremo. La scena è tagliata da due diagonali, una dall’alto e una orizzontale (il palo), e questa delle diagonali è una disposizione delle immagini che Hopper userà molto spesso. Ne ripareremo.



*Night in the El Train, 1918*

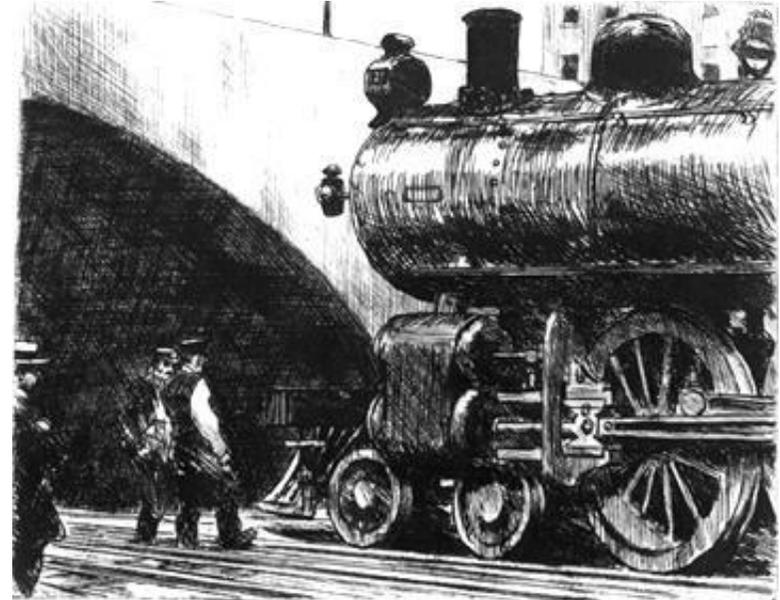


*Night in the Park, 1921*

Ancora due capolavori. Qui nella metropolitana la coppia è sorpresa in un colloquio intimo. Il tema dell'interno del treno ritornerà spesso nei dipinti, ma al contrario di questa incisione si tratterà di un'umanità solitaria o del tutto non comunicante. Poi ancora una scena carica di minaccia: l'uomo legge tranquillo sotto un lampione, mentre il buio che intorno l'assale porterà con sé altri aggressori? La solitudine nella sera sarà uno dei temi più forti di tutta la pittura di Hopper. Una solitudine esaltata dal fatto che non c'è notte più notte di quella rappresentata da Hopper nelle sue opere.



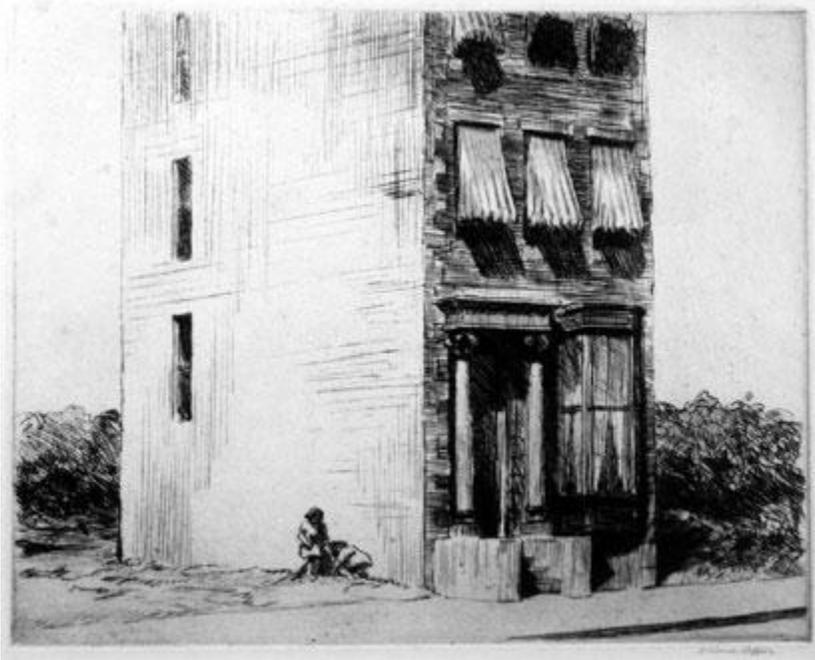
*American Landscape, 1920*



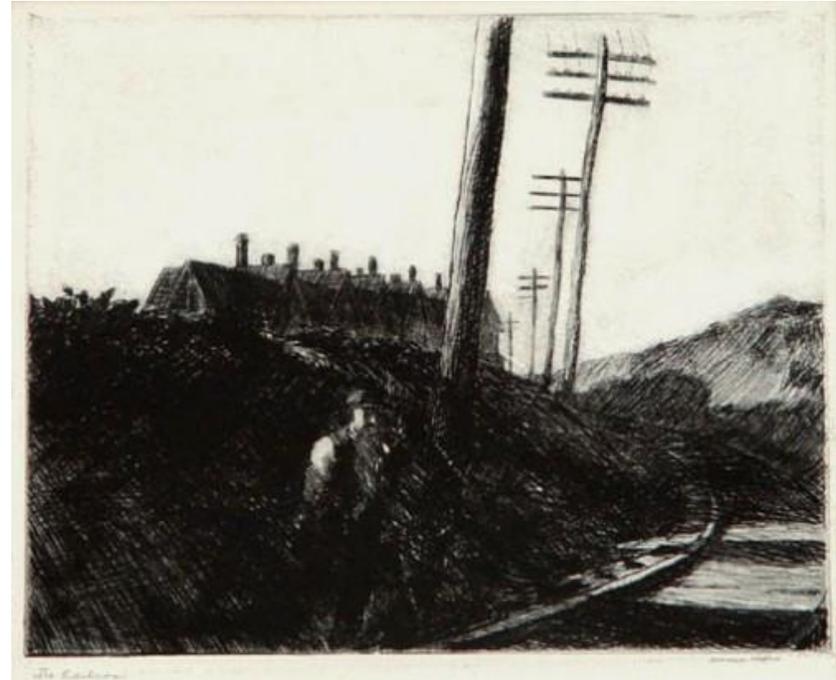
*The Locomotive, 1923*

Il tema della casa solitaria lungo la ferrovia, con il bestiame che l'attraversa ha dietro di sé tutto il mito dell'America profonda, quella rurale, fatta di territori immensi e di un rapporto estraniante che si crea tra una natura immobile e l'invasione dei manufatti e delle attività umane. Da notare l'eccezionalità dell'inquadratura dal basso verso l'alto e l'organizzazione semplicissima delle linee ortogonali dell'incisione.

L'immagine della locomotiva all'ingresso del tunnel servirà in seguito ad Hopper per dipingere uno dei suoi quadri migliori. Lo vedremo parlando della città. Anche in questo caso l'inquadratura è insolita, puntando ad una visione diagonale che ingigantisce la mole della locomotiva: un tema, questo della ferrovia che ricorre comunque spesso nella pittura dell'epoca. Sembrerebbe una vera ossessione, quella della ferrovia, se non fosse che è utilizzata come il simbolo della modernità e del lavoro industriale.



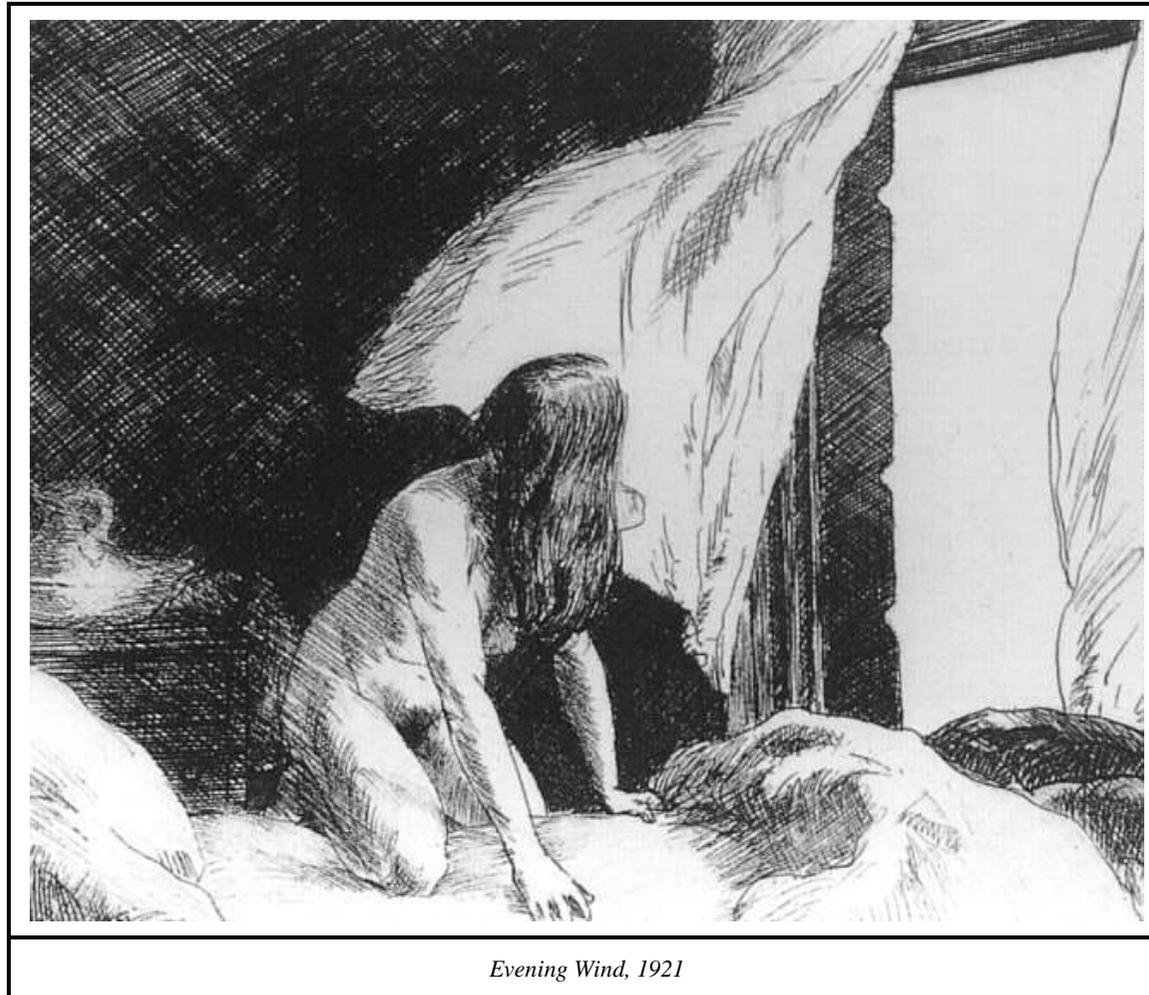
*The Lonely House, 1922*



*The Railroad, 1922*

*Lonely House* è l'archetipo di tutte le case che Hopper dipinse successivamente, una casa vittoriana che, come le immagini delle fattorie dipinte in seguito, sta nella natura come una scolta isolata. Il senso di estraniamento è rafforzato dalla presenza di una donna e di una bambina. Hopper dichiarò una volta che per tutta la vita la sua sola aspirazione era stata di dipingere la luce su un muro: ebbene qui ha fatto la prova, riuscita, anche con l'inadatto mezzo del bulino.

La *Ferrovia* riprende il tema conosciuto ma il punto di vista non è né quello del viaggiatore né quello del viandante che vede passare un treno: il punto di vista è quello del treno, quasi uno scambio di umanità tra il ferroviere che sta aspettando che passi e il treno che si apre la strada tagliando la terra e le case. Forse potremmo definire Hopper il "poeta delle cose", comprendendovi le persone. Ci sono almeno altre due acqueforti di soggetto ferroviario: i binari che tagliano la scena o appaiono sullo sfondo dell'opera possono peraltro alludere anche a un desiderio di fuga, di evasione.



*Evening Wind, 1921*

Infine, un altro capolavoro che rinvia all'eros che ha avuto tanta parte nella pittura di Hopper, come vedremo. Il movimento che il vento procura alle tendine si doppia nel corpo femminile sorpreso nudo, e ancora una volta è la luce la dominante. Sembra un'immagine sensuale delicata, ma è anche una fantasia erotica in cui sembra consumarsi un'aggressione sessuale.

## L'arte di Hopper

*Forse io non sono molto umano.  
Tutto quello che volevo fare era dipingere  
la luce del sole sul lato di una casa.*  
Edward Hopper



*Confronto H. Hopper, tra Rooms by the Sea, 1951 e R. Magritte, La condizione umana, 1935*



*Barocco/Neoclassico*

Ora che entriamo nella fase più conosciuta di Hopper dobbiamo soffermarci su alcuni aspetti più di merito della sua arte.

Citava volentieri una frase di Goethe: “Principio e fine di ogni attività letteraria [ovvero artistica, chiosava Hopper] è la riproduzione del mondo che mi circonda attraverso il mondo che è in me...”. Hopper viene correntemente definito “pittore realista americano”, eppure concordo a fatica con questa definizione.

Il suo è un realismo mentale più che iconografico. Intanto è diverso dalla tradizione realista americana, intrisa di problematiche sociali; ciò nondimeno, come è stato scritto, il suo è “un acuto pensiero critico”. In un certo senso potremmo risolverla con un paradosso: se si considerano realistici i quadri surreali di Magritte, allora lo sono anche quelli di Hopper.

Se si assume, come fanno alcuni, che il classicismo (a partire dal Rinascimento) rappresenta un tentativo di classificazione esaustiva del mondo attraverso una sorta di *quadrettatura* del reale, mentre lo spirito nuovo, anche artistico, sostituisce gli elementi analitici con relazioni, flussi e processi, allora Hopper è stato un neoclassico, proprio per la staticità delle sue rappresentazioni. Se c'è un concetto che è estraneo alla pittura di Hopper è quello di *flusso*.

Ma anche se si guarda ad altri criteri, come quello morfologico del *dentro* e del *fuori* oppure del *chiuso* e dell'*aperto* (dove l'*aperto* coincide con il barocco e il *chiuso* con il classico), Hopper si colloca sul versante del *chiuso*, dell'autoconsistenza, della sobrietà e della semplicità. Oppure, risalendo addirittura ad Aristotele e alla sua *Poetica*, se si adotta la sua distinzione tra ispirazione mitica (racconto, avventura) e ispirazione etica (spessore psicologico, accento sul personaggio), allora Hopper ha una forte impronta etica.



*Sun in an Empty Room, 1963*



*Chop Suey, 1929*

Eppure... eppure guardando un suo quadro ciò che vediamo confina molto con un'astrazione: per il taglio delle linee, per i colori, per la rarefazione degli interni, specialmente. Perché, appunto, tutto è filtrato attraverso la sua psiche. Il vuoto della stanza di *Empty Room* risucchia il nostro sguardo e lo blocca: e quelle fronde verdi che si vedono dalla finestra non fanno che esaltare l'irrealità della scena. E talvolta l'astratto fa da quinta teatrale, come in questo caso del ristorante cinese, nel quale appaiono anche elementi tipici della futura *pop art*.



*Railroad Sunset, 1929*



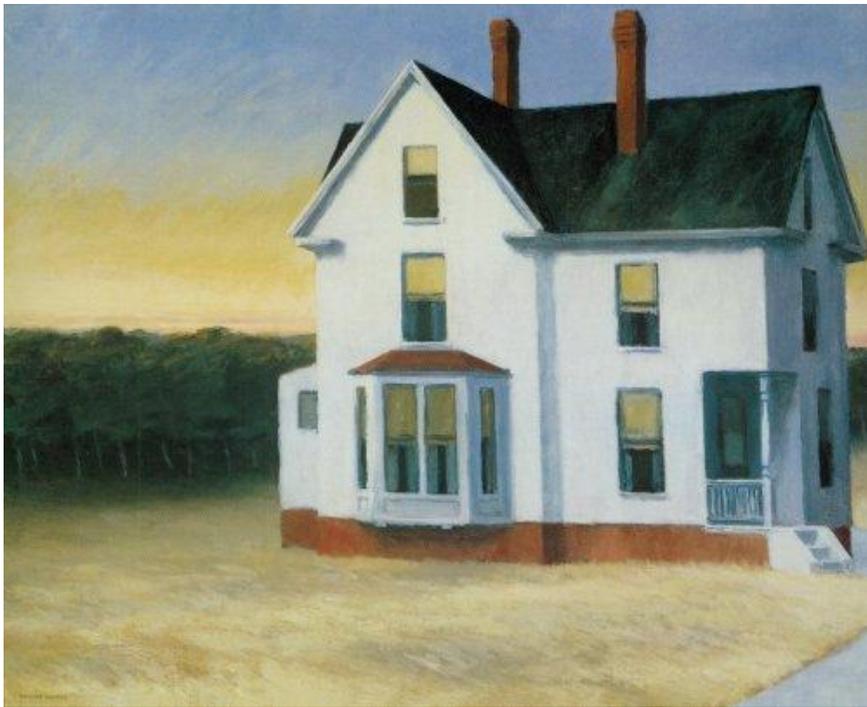
*Chair car, 1965*

Hopper dichiarò una volta: “Il mio scopo nel dipingere è sempre stata la più esatta trascrizione possibile della più intima impressione della natura”. Insomma Hopper era o no un realista? In un certo senso sì, ma non secondo i volgari canoni che giudicano realistica una riproduzione esatta o il più approssimata possibile alla realtà. Hopper parla di “intima espressione della natura”, ovviamente in senso lato. Dove natura sta per ciò che vediamo, ma quell'aggettivo “intima” è la chiave di tutto. Significa non la natura come è ma come la sentiamo sforzandoci di coglierne la realtà al di là della forma, di svelarne il significato, scarnificandone l'involucro. Per questo la sua arte sembra così disadorna, il suo dipingere è un *togliere* non un *aggiungere*, secondo la successiva definizione delle *Lezioni Americane* di Italo Calvino. La mia opinione è che la sua pittura rappresenti una continua transizione/confinamento tra realismo e astrazione. Questa tendenza all'*astrazione figurativa*, se è permesso usare questa specie di ossimoro, specialmente nell'ultima fase della vita artistica di Hopper, è stata peraltro notata da diversi critici.

Si guardi come riesce a rendere acido e freddo un colore caldo come il giallo. Guy Pène du Bois notò negli anni Trenta che Hopper aveva l'analiticità e l'immediatezza del realismo e la volumetria e il rigore dell'astrazione.

A chi gli chiedeva come mai i suoi quadri piacessero ai tradizionalisti e agli artisti dell'avanguardia, Hopper rispondeva di non saperlo, ma che forse, per quanto riguardava questi ultimi erano le sue visioni diagonali delle scene e l'andamento geometrico delle composizioni a colpirli favorevolmente. Hopper è stato definito anche *il pittore delle diagonali*.

In effetti, la sua è un'arte che tende ad un'astrazione geometrica e non è un caso che il poeta americano Marc Strand sviluppi le sue analisi delle poetiche contenute nei quadri di Hopper a partire dalla ricostruzione dei parallelogrammi che definiscono gli spazi. Tutto ciò che è espressionismo era molto lontano da lui: non puntava ad alludere a *mondi possibili* oltre a quello che si intuiva dopo l'operazione riduzionista della realtà che si sforzava di compiere. Lo sguardo di Hopper sulla realtà si arrende di fronte all'impossibilità di andare oltre la raffigurazione e di conservare nello stesso tempo la presa sul mondo. Anche di questo aspetto ripareremo più avanti.



*Cape Cod Sunset, 1934*



*Cape Cod Morning, 1950*

Penso che gli artisti di avanguardia apprezzassero anche il colore dei quadri di Hopper. Deriva dagli impressionisti ma viene completamente riorganizzato, ripensato: non viene steso in modo giustapposto ma mescolato, impuro, sempre più confinato da una luce vivida, come l'aveva percepita nella sua scoperta parigina. Le sue immagini non sono mai saturate dal *troppo* e se c'è un eccesso sulle tele, è quello della luce che schiaccia e taglia le scene con la violenza di un flash.

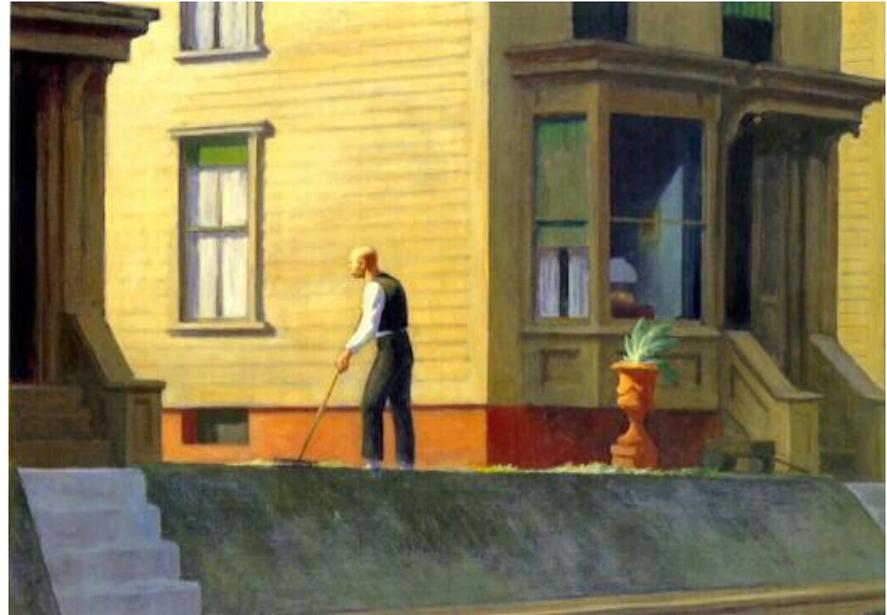
I colori, stesi di piatto sono nettamente confinati dai volumi geometrici e da visuali diagonali, spesso la luce è non solo abbagliante ma persino acida. Del resto, lui stesso ha dichiarato che lo interessava più la luce che il colore e che i suoi schemi cromatici erano molto semplici.

Potremmo usare per Hopper l'aggettivo *sublime*? È un po' desueto e considerato giustamente con sospetto dopo l'indigestione degli estetismi ottoneovecenteschi, ma se lo associamo a *inquietante* – *sublime inquietante* – forse, per quel che servono le definizioni, ci accostiamo meglio alla sua pittura.

In realtà, come scrisse il suo amico e pittore Charles Burchfield, "il tempo dimostrerà che il suo è un lavoro senza tempo, indipendente dalle varie tendenze alla moda, ma profondamente radicato nella vita contemporanea". Aveva perfettamente ragione. Relativamente appartato, al di fuori dei circuiti dell'Accademia e per niente favorevole alle avanguardie, Hopper ha scontato questa sua atipicità con un successo ottenuto con molta fatica e notevole ritardo.



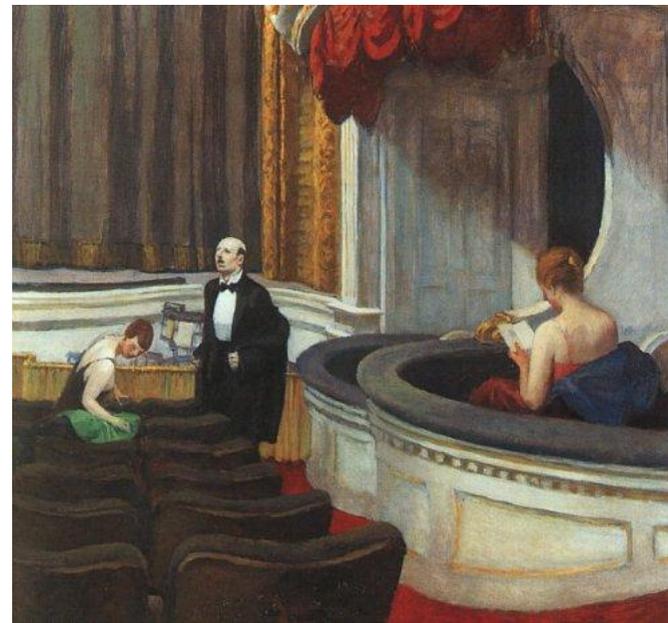
*New York Restaurant, 1922*



*Pennsylvania Coal Town, 1947*



*Cape Cod Evening, 1939*



*Two on the Aisle, 1927*

Si è detto anche che Hopper è stato il cantore della *middle class* americana, spina dorsale della società. Hopper era repubblicano (come Jo era ferocemente contraria a Roosevelt), e aveva chiaro il senso delle differenze sociali.

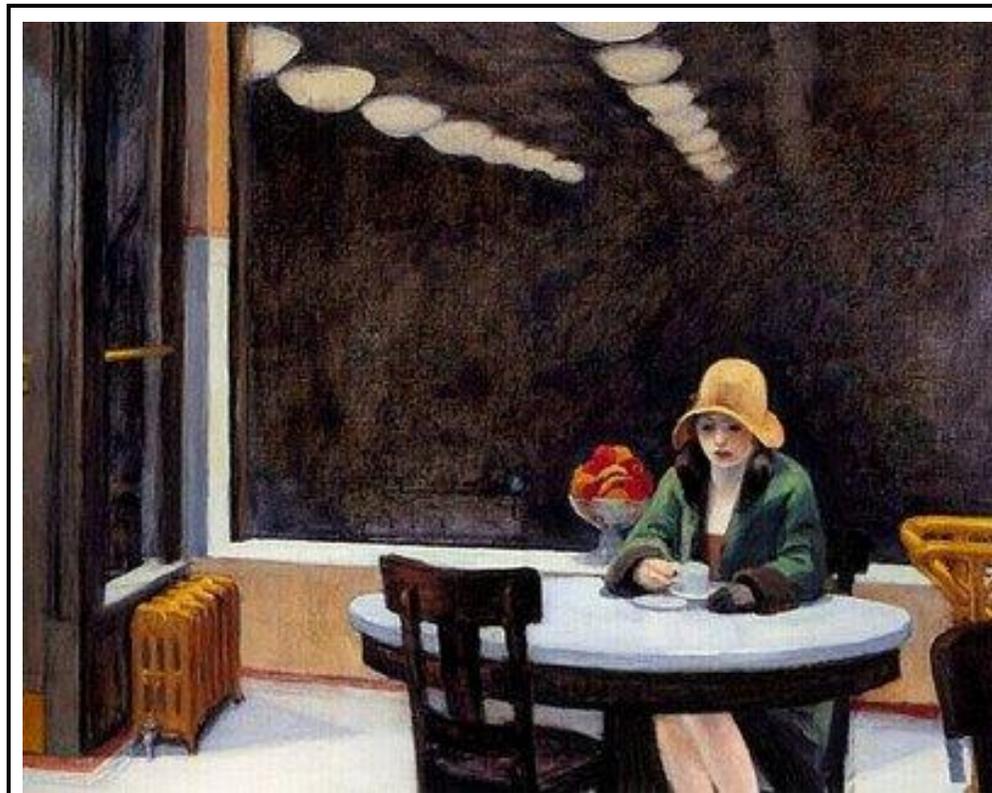
Si mettano a confronto le immagini di tipici rappresentanti della classe media con quelli dei ceti più ricchi. In questi ultimi traspare nettamente la coscienza della propria posizione: i volti e i gesti non trasudano noia e rassegnazione, né interrogativi sull'esistenza, anzi sono quelli in cui le figure sono meno statiche. È la stessa ambientazione che ne sottolinea la differenza (un restaurant di classe, un teatro, una città mineraria, una domenica in campagna).

In realtà, Hopper ci ha insegnato a guardare l'America, nonostante lui ritenesse di non aver mai cercato di fare la "scena americana" e se ci soffermiamo a pensarci, lo ha fatto da un'angolatura tipicamente americana, quella della condizione individuale: potremmo dire che la sua è – nel bene e nel male – una *poetica del privato*. Lo sentiamo, questo individualismo, attraversare costantemente la sua espressione artistica: è l'altra faccia dell'isolamento, del deficit sociale con cui ha guardato alla realtà. Ma è anche l'espressione della sua estrema riservatezza, di una difficoltà a comunicare, ad aprirsi e ad uscire dalla gabbia del suo egocentrismo di artista.

## Solitudine

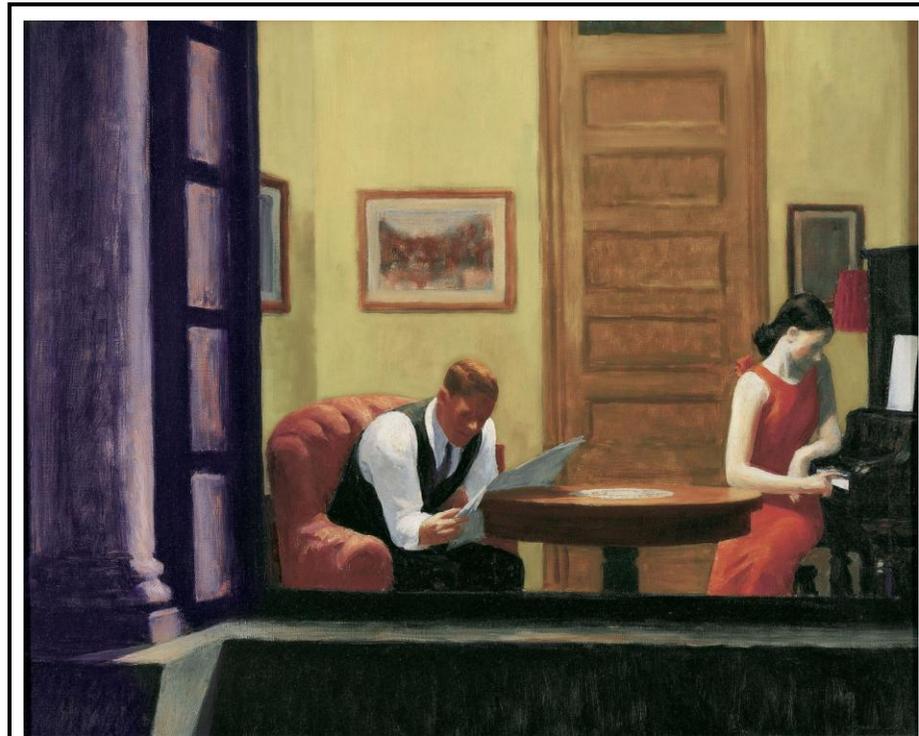
*Parlami. Perché non parli mai? Parla.  
A che stai pensando? Pensando a cosa? A cosa?  
Non lo so mai a cosa stai pensando. Pensa.  
La terra desolata di T. S. Eliot*

[parole chiave: desolazione, angoscia, banalità, alienazione, incomunicabilità, modernità]



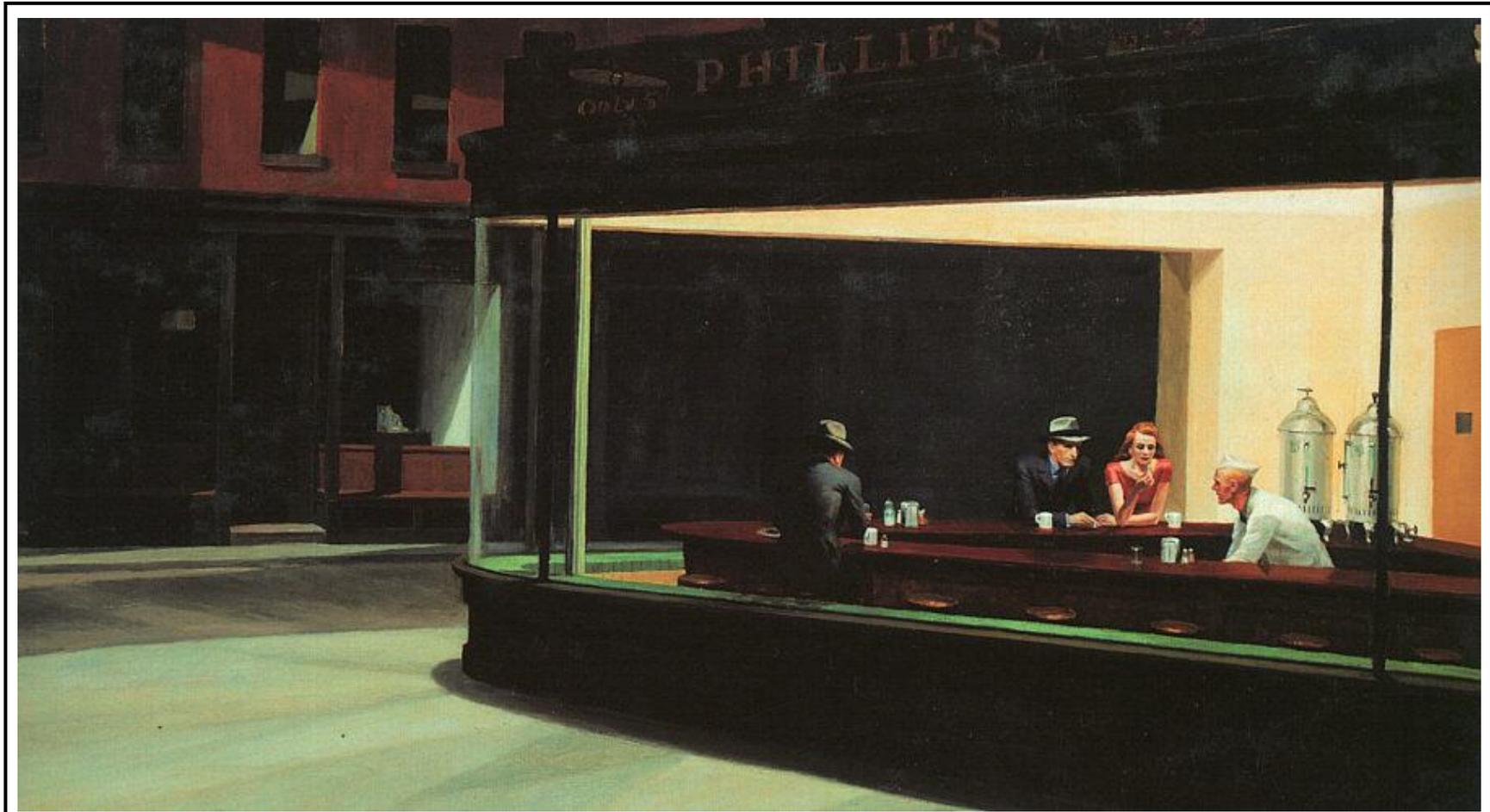
*Automat, 1927*

La pittura di Hopper è stata anche definita da Gail Levin “una poetica della solitudine”, ma Hopper non amava essere definito il “pittore della solitudine”, perché così si riduceva a una formula qualcosa che non vuole essere formulato. Eppure, quando Brian O’Doherty - il critico d’arte del New York Times - gli chiese a chi si ispirasse per un quadro ancora sul cavalletto (era *Sun in an Empty Room* del 1963 , che abbiamo visto poco fa), ripose: “Mi ispiro a ME STESSO”. Il fatto è che Hopper voleva conservare la sua ispirazione come complessità psicologica. Tutta l’esperienza doveva essere filtrata attraverso l’interiorità. Una volta disse che dipingeva perché con le parole non sarebbe riuscito ad esprimere quel che sentiva.



*Room in New York, 1932*

Ecco uno dei dipinti che rappresenta l'alienazione indotta da una grande città, l'incomunicabilità e la noia, la banalità del quotidiano. Una banalità che per la rappresentazione folgorante diventa quasi epica. I volti dei due coniugi non si distinguono nemmeno bene, ma non è importante, l'importante è il significato della scena: un intervallo dalla vita *fuori* in cui non si ha niente da dire, in cui si è soli di fronte al proprio vuoto.



*Nightawks, 1942*

Ed eccolo l'emblema della poetica di Hopper, il cui suggestivo titolo fu suggerito da Jo. Alcuni critici sostengono che non è il suo capolavoro, ma non sono d'accordo. È anche stato detto che i posteri impareranno di più della vita moderna dai quadri di Hopper che dalle innumerevoli analisi sociologiche e dai commenti di costume. Questo quadro è proprio quello che dà un esempio forte di questa comprensione e non a caso è uno dei due più amati da Hopper. Ci soffermiamo a parlarne.

Più che un bar sembra uno stanzone della morgue, ma qui è rappresentata la transizione, la metamorfosi dell'umanità un po' mitica e un po' storica alla modernità. La struttura compositiva è davvero particolare, con la solita ma più accentuata visione diagonale e il sovradimensionamento della vetrina rispetto alla strada: un'architettura eccezionale. I tagli della luce, sono qua e là improbabili: per esempio, l'ombra dell'asta nel negozio viene da sinistra, come il triangolo di luce sulla parete della vetrina, però la luce del bar dovrebbe essere più forte. Ma il contrasto tra luce verdastra e luce gialla accentua il tono drammatico della composizione.

La scena è stata suggerita ad Hopper da un ristorante effettivamente esistente nel Greenwich Village ed è la trasposizione, che ritorna spesso nella sua arte e che vedremo quando parleremo della Natura, tra lo scenario naturale di sfondo (ma in questo caso artificiale: la città come quinta) e il manufatto o la scena umana in primo piano, visti come una specie di avamposto. In sostanza, Hopper cerca di rendere l'idea della solitudine; lui stesso dichiarò che "inconsapevolmente, forse, stavo ritraendo la solitudine di una grande città". L'intero bar potrebbe anche sembrare la fiancata di prua di una nave, forse il Titanic, che si avvia verso il destino dell'iceberg-negozio di fronte, rompendo le onde lunghe del marciapiede e della strada. O forse il marciapiede ha la funzione di una zattera, un'immagine che ritroveremo in altri dipinti. Qui la sua larghezza, confrontata con l'inverosimile strettezza della strada ha la funzione di far concentrare lo sguardo all'interno del bar.

Il barman che rigoverna sembra dire qualcosa all'uomo di faccia, mentre la donna è assente, al seguito dei propri pensieri. È forse l'unica donna magra rappresentata dal pittore; quattro personaggi anonimi la cui caratterizzazione è data dai capelli degli uomini e dai capelli tinti di rosso della donna. La nostra immaginazione su chi sono, cosa fanno nella vita, quali rapporti hanno tra loro si distende nel deserto della città alle spalle della scena: è il deserto della solitudine, che si riflette sui personaggi, alla quale la donna sembra voler cercare scampo con la mano sinistra timidamente accostata a quella del suo compagno; non si capisce bene nemmeno se si toccano.

Il profilo affilato dell'uomo e l'aspetto vagamente vizioso della donna danno un'impronta equivoca alla scena. Qui abbiamo un capostipite del *noir* che è, nello stesso tempo, figlio dei film di gangster dell'epoca e probabilmente di un racconto di Hemingway. Magari i due personaggi dall'aspetto così intrigante sono soltanto un assicuratore e sua moglie casalinga, che soffrendo d'insonnia vanno in giro di notte. Ebbene, questo è un altro degli slittamenti possibili di senso di cui è stato maestro Hopper. Un intero universo dell'immaginario americano urbano fuoriesce dal quadro per ricordarci tutto ciò che sappiamo o immaginiamo di New York, o meglio, di una città moderna, ovunque essa si trovi. Eppure continuiamo a dubitare di ciò che vediamo, c'è qualcosa che ne sposta il senso.

Nella mostra è stata ricostruita l'intera scena dell'interno a grandezza naturale. Il dipinto non era esposto, ma in una delle sale erano visibili alcuni disegni preparatori di Hopper per lo studio del quadro. Nello sketch preparatorio la donna (la solita Jo che posava per Hopper) sorride, un'espressione che nel dipinto sarà sostituita da una fisionomia più problematica.



*Morning sun, 195*

Sono stato incerto se parlare di questo dipinto parlando dell'erotismo, perché qui Freud avrebbe lungamente da dire, anche sull'interpretazione che si fa in un video che circola su Youtube. Ma poi mi sono convinto che l'aspetto non più giovane della donna (è la solita Jo, questa volta rappresentata anche con il corpo oltre che nel viso), la usuale sospensione sull'azione che Hopper dipinge e il vuoto della finestra con le quinte lontane dei palazzi, appartengono più al tema della solitudine che a quello della sessualità, anche se le due cose potrebbero andare benissimo insieme. Il quadro è uno dei capolavori dell'ultima parte della vita artistica di Hopper. La scena è spoglia e essenziale ed è difficile trovare dei quadri che più di questo riescano ad armonizzare la inquadrature geometriche della stanza, della luce e dei palazzi con le linee sinuose della figura femminile. La solitudine si mescola qui alla inaccessibilità ai pensieri della donna ed è la luce solare che scandisce tutte le forme, il dominus del quadro. Come si vede, la frase di Hopper sul voler disegnare solo la luce su un muro era un paradosso.



*Hotel Room, 1932*



*Hotel by a Railroad, 1952*

Niente è più solitario e squallido di una stanza d'hotel di second'ordine. Due donne che leggono sembra l'unico modo per sfuggire alla desolazione esistenziale. Forse è un'allusione ad una passione di Hopper: non solo era molto colto e riusciva a ripetere a memoria dei poemi, ma chiuso nei suoi lunghi silenzi leggeva a lungo, per intere giornate consecutive. Venti anni dividono i due quadri, ma a me sembra che il più vecchio sia più contemporaneo dell'altro. *Railroad*, però, trasmette meglio la tragicità del banale: effetto della luce più netta e radente, mentre nel primo quadro essa crea dei riflessi diffusi, meno drammatici? Oppure della figura maschile persa dietro il suo pensar niente? O, ancora, della strada ferrata che corre sotto la finestra? Ciò che in genere nemmeno notiamo, diventa in Hopper il centro di una vicenda che ci inquieta per il suo significato recondito, che non riusciamo a cogliere immediatamente ma che pure sentiamo che incombe.



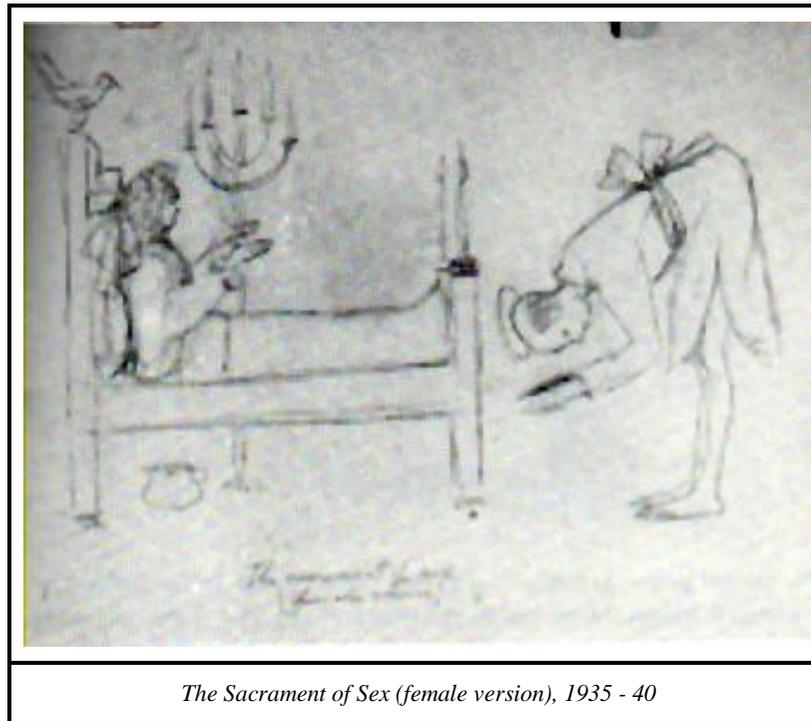
*Hotel Window, 1956*

Non è d'altra parte una situazione migliore quella in cui l'hotel è visibilmente di classe superiore. Questa volta la luce viene dall'interno e il finestrone è praticamente nero e, come sempre, l'arredamento è ridotto al minimo. Cosa guarda fuori la donna anziana nel buio pesto della notte? Il nulla, sembrerebbe. Forse aspetta semplicemente che un'amica o il marito la venga a prelevare. *Vite sospese*, si potrebbero chiamare molti dei quadri di Hopper. Qui, poi, il colore *sporcato* raggiunge effetti indicibili: da notare come quello della moquette del pavimento salga sul fronte angolato del divano, secondo il migliore insegnamento impressionista della riflessione del colore da una cosa all'altra. A ben guardare, i colori di base sono solo tre: il giallo, il blu e il rosso declinati in varie tonalità e mescole (il nero e il bianco non sono colori e quindi non contano, servono solo a scandire la scena). Hopper aveva ragione nel sostenere che i suoi erano colori semplici. Due colori caldi e uno freddo, eppure non direste mai che l'immagine scalda la vista. Questo è anche uno dei quadri in cui la riduzione delle persone a "cose" è più evidente. L'anziana signora è più immobile di una statua, con le pieghe del vestito e del mantello rigide e disegnate ad angoli.

## Erotismo

*Dell'erotismo si può dire che è l'approvazione  
della vita fin dentro la morte.*  
George Bataille

[parole chiave: Puritanesimo, Desiderio, Provocazione, Repressione, Morbosità, Sublimazione]



Dalle sue rappresentazioni qualche problema sessuale tra Jo ed Edward c'è stato. Non stiamo qui a parlarne ma la loro vita è stata piuttosto agitata, da questo punto di vista. E del resto anche l'aver Hopper, per gran parte della sua carriera artistica, dipinto donne, anche in pose non certo castigate, con il viso della moglie qualche sospetto lo solleva.



*Jo Reclining on a Couch, 1925-1930*



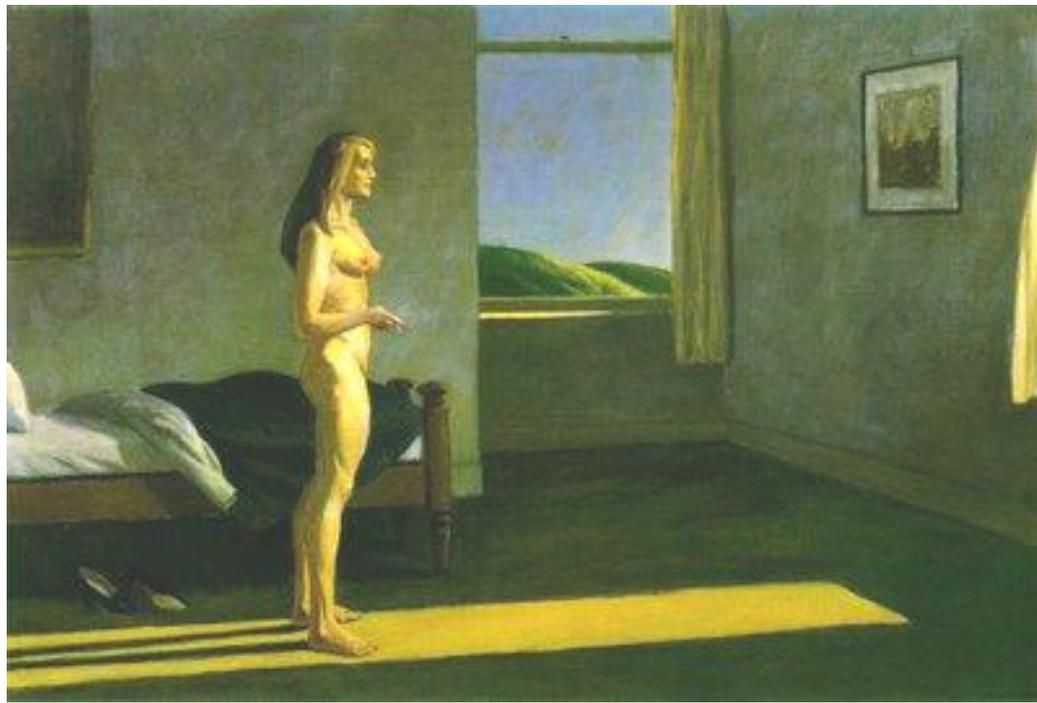
*Reclining Nude, 1914 - 1927*



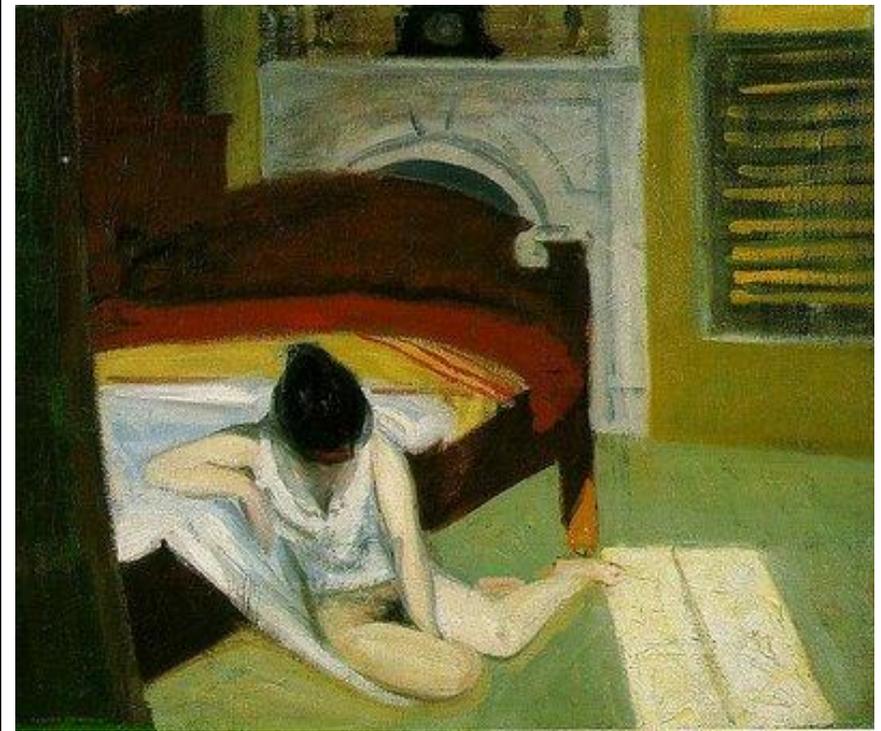
*Reclining nude, sd*

Questo è uno dei nudi più belli di Hopper, il cui schema attraversa anche le acqueforti, come abbiamo visto, e che non verrà poi più ripreso nella pittura della maturità. Qui non c'è nulla dell'impenetrabilità che in seguito segnerà le donne rappresentate, e non solo perché la donna è dipinta di schiena o per la tecnica usata (acquerello e grafite su carta). È dedicato a Jo, e nella posa abbastanza scomposta non c'è però nulla di sguaiato: è invece sottilmente erotico, con quella testa abbandonata, il collo nudo con i capelli reclinanti, la torsione del corpo e il gioco delle gambe sui cuscini. Alcuni dei disegni esposti mostrano pose ben più audaci e in quello di sinistra è riconoscibile chiaramente Jo.

Dai diari di Jo e da qualche accenno nelle sue lettere viene fuori una concezione dei rapporti fisici tra uomo e donna del tutto conflittuali. Anche se era una donna indipendente, colta e assidua frequentatrice dello scapestrato mondo artistico del Greenwich Village, Jo era rimasta un'ingenua dal punto di vista sessuale, mentre Edward la considerava una *imbranata*, praticando da parte sua un sesso del tutto egocentrico e con qualche fissazione.



*A woman in the sun, 1961*



*Summer interior, 1909*

Mettiamo a confronto due nudi dipinti a quasi cinquanta anni di distanza. Quello del 1909 mostra chiaramente l'influenza dei francesi per la posa, per i colori e per la distribuzione degli spazi. La luce viene dai colori, anche se c'è lo schema di una finestra sul pavimento; la donna è chiaramente reduce da un rapporto sessuale. Qui sentiamo che c'è una storia.

In quello più recente la luce, come d'uso, entra violenta dalla finestra ed è acida. Le colline verdi che si vedono dalla seconda finestra, quasi un'allegoria naturale di due seni femminili, alimentano l'atmosfera di distanza e di isolamento della donna – accentuata dalla sigaretta - che guarda fuori nuda, con i seni eretti (il viso sembra ancora una volta quello di Jo); l'espressione è meno impenetrabile del solito. Si è appena svegliata, ma il tempo è bloccato, qui non c'è storia, il gesto e la posa non alludono ad alcunché di qualcosa che sta per compiersi. Si percepisce solo che l'ambiente interno e esterno incombono su una figura sottodimensionata.

Nota giustamente un commento contenuto nel Catalogo che le figure di Hopper non sono mai sovraccaricate rispetto all'ambiente al fine di esaltarne la visibilità e l'importanza. In effetti, sembrano quasi un oggetto di arredo, cose tra le cose. Qui ci sarebbe da partire per la tangente sottolineando come la filosofia dell'impersonale e l'estetica dell'inorganico siano due dei più recenti cavalli di battaglia culturali, che – in qualche modo – Hopper ha

anticipato. La sua sembra essere *un'estetica del neutro*, anche quando si carica di sensualità. Anzi, forse è proprio qui una delle chiavi per interpretarlo e una delle ragioni per cui il suo classicismo ci colpisce perché è moderno e ci spiazza: ossia avvertiamo il contrasto tra *l'intenzione figurale* e la neutralità in sé dell'intera scena attraverso la riduzione a *cosa* di tutto ciò che vi è rappresentato. Nulla può essere per davvero penetrato dalla nostra comprensione, anche ciò che è più banale. Per poterlo fare servirebbe la rivoluzione antropologica da più parti invocata – quella del post-humanism - e ho il sospetto che Hopper ne sarà uno dei riconosciuti precorritori.

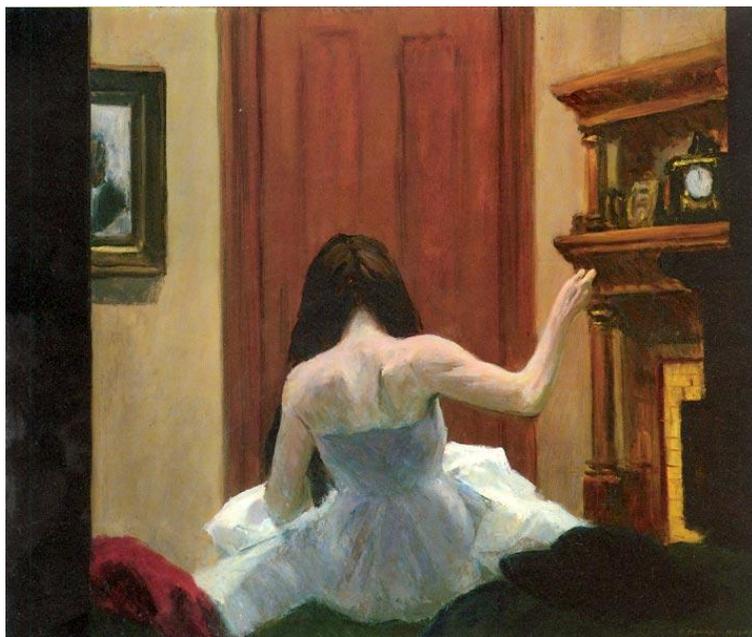


Quello che abbiamo appena detto esplose, con tutta la sua carica sensuale in *South Carolina*. Una donna florida, dai lineamenti pesanti, i fianchi ben piantati, le cosce forti e i piedi piuttosto rozzi è in attesa provocante di non si sa cosa. “Dinah” – il solito nome di fantasia – “è mulatta”- scrisse Jo. Sembra una naufraga sulla soglia di una casa-baracca, poggiata su una zattera di cemento che galleggia su un mare indistinto di erba: non c’è vomero che la lavori: è un deserto. Il mare d’erba risucchia tutto, da un momento all’altro la piattaforma potrebbe mettersi in movimento. È uno dei pochi quadri (mi sembra che in tutto siano due) in cui il soggetto guarda verso lo spettatore. Questa donna aspetta proprio voi: ma hanno l’aria di essere un miraggio, lei, la baracca e la piattaforma. Dinah è ispirata dagli stereotipi sessuali e razziali di Hopper sulle donne di colore del sud. Se fissate a lungo il quadro, non disturbati da altro, potreste avere delle allucinazioni. Questa vita femminile apparente e provocante, in realtà non esiste, è troppo in contrasto con ciò che la circonda. Tra poco scomparirà improvvisamente. Tanto, si tratta della fantasia erotica di Hopper per le donne prosperose.

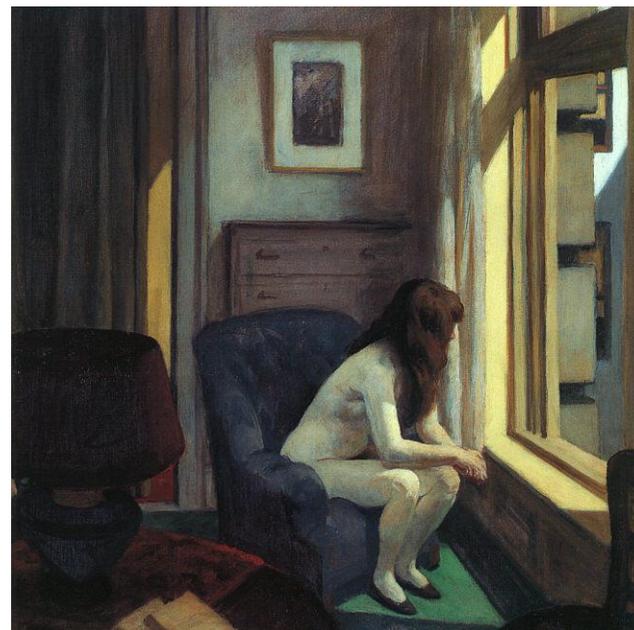


*Second Story Sunlight, 1960*

Se davvero Hopper voleva solo dipingere la luce su un muro, questo quadro è perfetto. Persino la procace ragazza che si sporge dal balcone è eclissata dalla luminosità delle facciate delle case e non solo passa in secondo piano l'erotismo, ma persino il bosco – altrove sempre un po' misterioso e minaccioso – qui è più accogliente e fa da quinta tranquilla per una scena di relax vacanziero. È quasi un quadro didascalico, che sembra risentire, a distanza di tanto tempo, delle qualità di illustratore dell'autore, ma è anche un dipinto audace per il movimento dato dalle cuspidi dei tetti tenuti in piedi dalla luce. Qui sono le cose a muoversi, il resto è fermo. Hopper dichiarò: “Questo quadro è un tentativo di dipingere la luce del sole bianca con nessuno o quasi nessun pigmento giallo nel bianco. Ogni interpretazione psicologica dovrà essere aggiunta dall'osservatore”.



*New York interior, 1921*



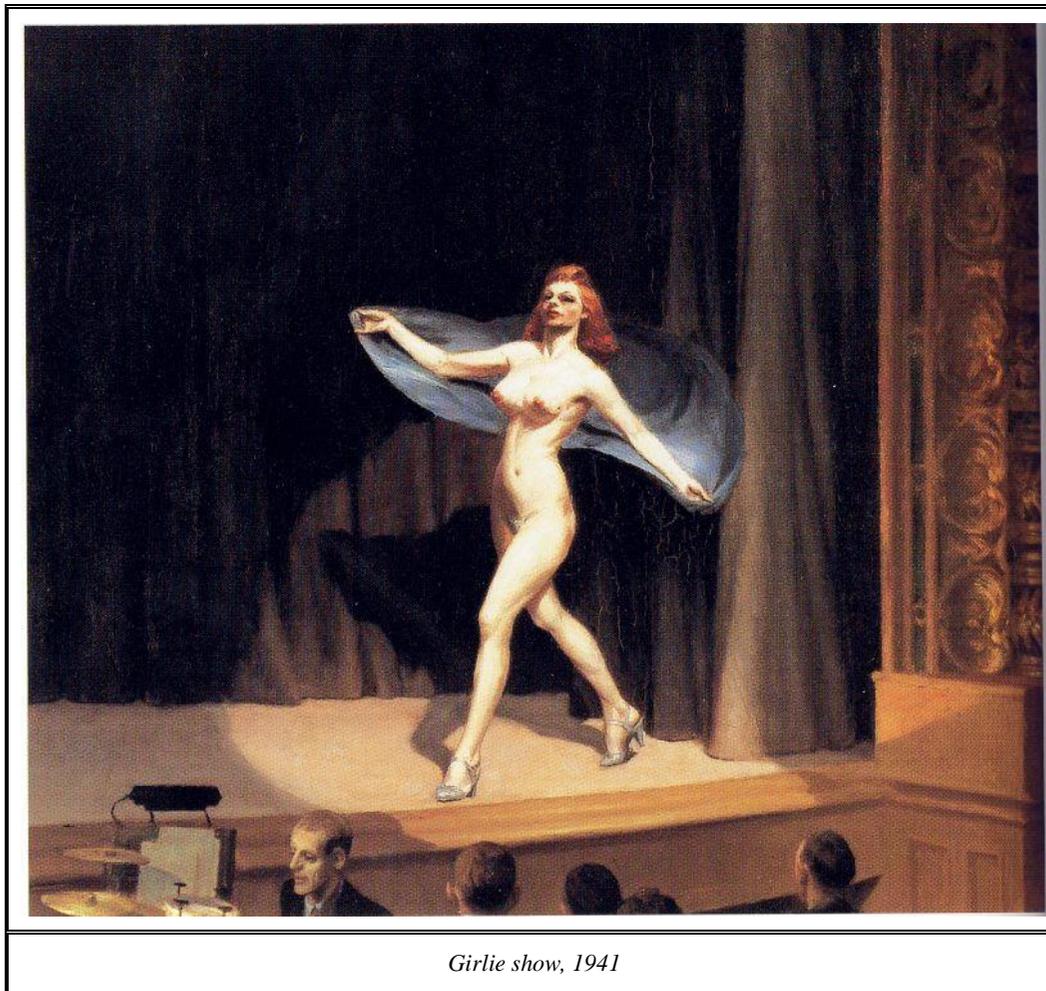
*Eleven A.M., 1926*

La strada verso *il togliere* percorsa da Hopper, di cui abbiamo già parlato, si può misurare da questi due nudi degli anni Venti. La differenza rispetto a quelli più recenti non è solo nella luce che già in *Eleven A.M.* entra dalla finestra, ma negli interni che in questi casi non differivano granché da quelli della tradizione, carichi di mobili e con gli spazi saturati da oggetti, come in una sorta di *horror vacui*. L'effetto di smarrimento è dovuto al contrasto tra questa situazione tradizionale e la bianchezza quasi diafana delle carni, nel caso di *Interior*, mentre in *Eleven* sono le scarpe indossate e l'esporsi nuda alla finestra della donna.



*Summertime, 1943*

La donna è in attesa sulle scale della veranda, con un atteggiamento provocante e il vestito trasparente: andrà a fare una gita e aspetta l'uomo con la macchina? La storia finirà in un prato o sulla riva del mare? Certo non sembra una che stia per andare in chiesa; la guerra è proprio lontana (eppure è il 1943); qui siamo in un mondo atemporale, sempre uguale a se stesso, eppure questo è un quadro di un erotismo sottile e conturbante. I disegni preparatori mostrano solo l'architettura della casa, sembra che la figura femminile sia stata pensata dopo, ma essa sconvolge tutto l'ordine delle percezioni e l'occhio ha un andirivieni tra la scialbatura grigio bianca accecante dei muri e quella donna impudica, dalla disponibilità tentatrice. Non c'è che dire, Jo – che aveva avuto esperienze di attrice in giovinezza – ancora una volta si dimostrava un'interprete eccezionale posando per Edward.



*Girlie show, 1941*

E alla fine l'erotismo controllato, dissimulato e sublimato si libera ai confini dell'oscenità quasi fumettistica con questo spogliarello. Il viso della donna, molto alterato dal trucco è ancora una volta di Jo, più riconoscibile nei disegni preparatori. Eppure, non c'è niente di pornografico nel nudo, ciò che è pornografica è l'ambientazione, la pesante atmosfera. È il trionfo del voyeurismo, non più dissimulato: nessuna donna, nonostante il triangolino del perizoma, sembra più sfacciatamente nuda di questa.

## Coppie



*Summer Evening, 1947*



*Summer in the City, 1949*

Dopo le scene di coppia dipinte a Parigi e nelle acqueforti da cui emanava un'intimità delicata, Hopper mette in mostra la commedia della convivenza come esatto contrario dell'erotismo. E tale cambiamento – sottolinea la sua biografa Gail Levin – avviene proprio con il matrimonio. Qui viene fuori la distanza nei rapporti umani che l'amore fisico non riesce a colmare. Consumato che sia o possibile nell'immediato è la depressione quella che domina le atmosfere e gli atteggiamenti. È sintomatico che in queste scene, al contrario che nella maggior parte dei quadri, possiamo cercare di indovinare una *storia*. Ma sono storie di sconforto e di malessere. Acuite dal fatto di svolgersi in estate, la stagione della maggiore libertà sessuale, quando i sensi dovrebbero più facilmente rompere i vincoli della rigida educazione.



*Room in New York, 1932*



*Excursion into Philosophy, 1959*

In *Excursion* la disperazione raggiunge il culmine: sembrerebbe che l'unico rifugio di un rapporto non concluso oppure deprimente sia l'antico rimedio della filosofia, cioè nell'evasione. Nel diario di lavoro di Hopper tenuto da Jo si dice che il libro aperto sul letto è Platone. Qui il conflitto è tra la morale restrittiva e la sessualità libera rappresentata dalla donna. Certo allude anche alle incomprensioni sessuali tra Hopper e Jo e alla storia delle fantasie frustrate del pittore. Oppure in *Room* (l'abbiamo già visto a proposito della solitudine) il rapporto sessuale non comincerà nemmeno, allontanato dalla noia e dall'indifferenza. Delusa evasione altrove o indifferenza sembrano le uniche conseguenze possibili del rapporto di coppia. Su tutto aleggia il *senso del peccato*.

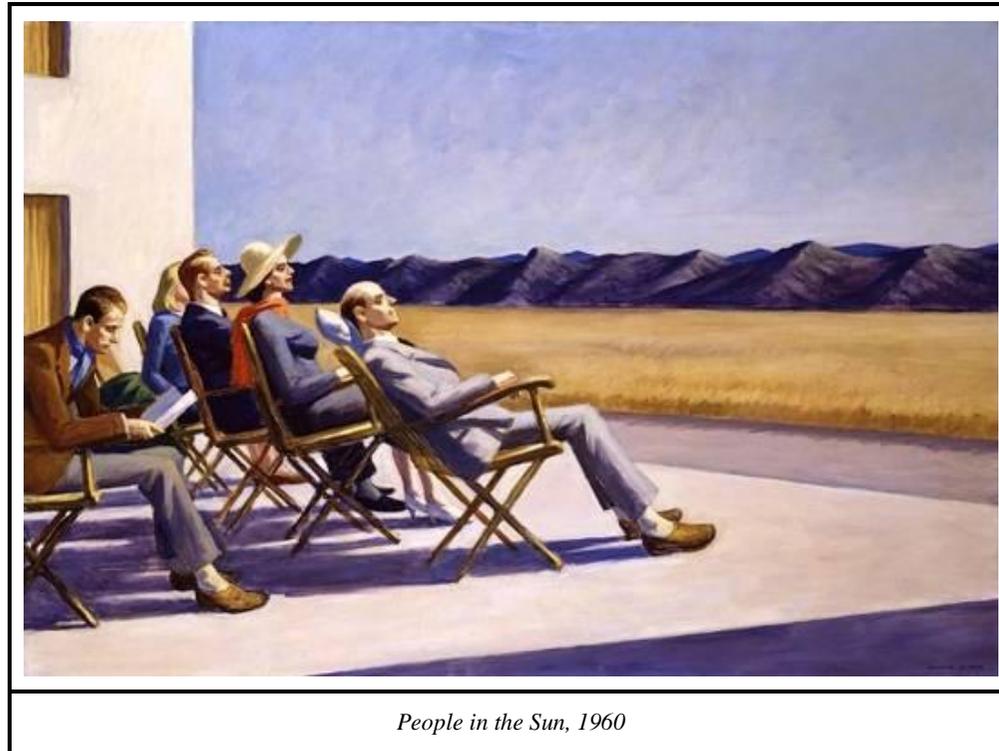
La rappresentazione di coppie bloccate nelle loro relazioni e, come scrisse Burchfield, pervase da un silenzio quasi mortale esprime il pessimismo di Hopper nei confronti dell'umanità: se nemmeno nella sfera più intima è possibile una comunicazione e l'apertura all'altro, come pensare che ciò sia possibile nei rapporti sociali?

Hopper non era cattolico, ma il puritanesimo è esplicito in questi quadri. Eredità materna e dell'educazione puritana, probabilmente, anche se è alla madre che sono dovuti i precoci incoraggiamenti per l'arte.

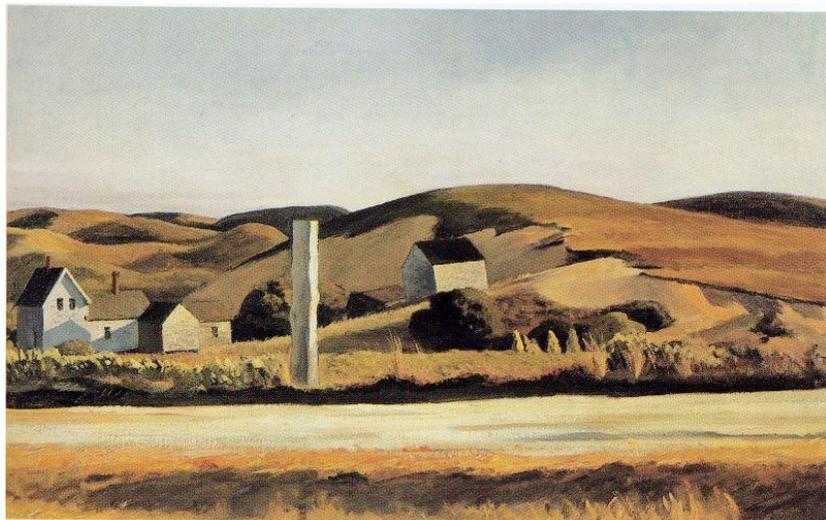
## Natura

*Lo racconterò con un sospiro  
da qualche parte tra anni e anni:  
due strade divergevano in un bosco, e io -  
io presi la meno percorsa,  
e quello ha fatto tutta la differenza .*  
Robert Frost

[parole chiave: Estraneità, Frontiera, Impenetrabilità, Mare]



Ci dobbiamo chiedere quale è il significato della Natura in Hopper. Spesso è presente come un fondale appena definito, talvolta circonda i manufatti come in attesa, talaltra sembra sorpresa dall'insorgenza estranea di una fattoria, di una casa, di una persona, altre volte segna un confine impenetrabile. Talvolta aggredisce. Come nel caso di quest'altra *zattera* navigante su un mare di stoppie, con le persone vestite di tutto punto che sembrano sfidare un vento; invece sono *pressate* dalla luce del sole: non prendono il sole, è il sole che prende loro, spinto dallo tsunami delle colline all'orizzonte. Solo l'inserimento in seconda fila dell'uomo che legge riequilibra gli spazi del quadro puntellando la prima fila.

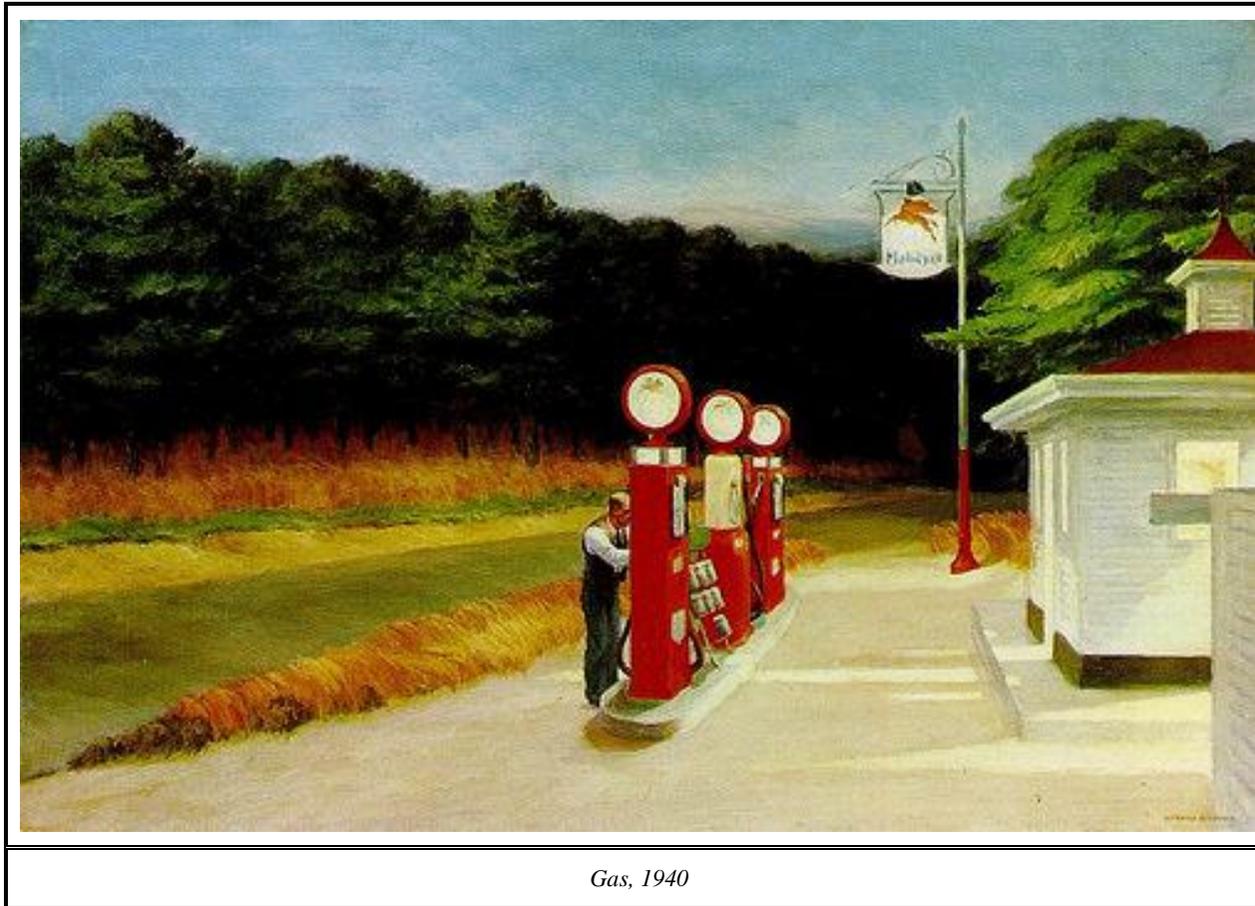


*Road and Houses, 1930-1933*



*Seven A.M., 1948*

Hopper sembra voler fare il percorso inverso a quello seguito dalla biosfera e tentare di ricondurre anche la vita a una dimensione minerale: per lui vale la legge di gravità, quella della pesantezza, non quella della leggerezza. Se i suoi personaggi non sono *reattivi*, nemmeno la Natura lo è, salvo il mare e la luce, che sembrano vivi. Anzi, è quest'ultima che anima e rende quasi leggera la casa di *Seven* che sembra risvegliarsi e opporsi al bosco, mentre nella panoramica di *Road* la luce agisce come un radente rasoio giacobino.



*Gas, 1940*

L'espressione più inquietante di questo rapporto tra umanità e Natura è, secondo me, *Gas*. Nello studio preparatorio l'uomo si vede a malapena, ma nel dipinto si distingue bene, in panciotto, mentre sta chiudendo l'impianto, rendendo più drammatica la scena. La luce persino eccessiva che si diffonde dalla casa sembra uno scudo che si oppone al crepuscolo e, chissà?, all'invasione della Natura che vuole cancellare, con la complicità del buio in arrivo, ogni traccia umana. Questa idea dell'artificiale umano come una scolta, come un avamposto, tornerà più avanti e in modo più evidente quando parleremo delle case di Hopper. Il vuoto che nutre l'intera scena è terrorizzante: l'uomo che è lì è in pericolo e non se ne rende conto.



*Tramp Steamer, 1908*



*The Long Leg, 1935*



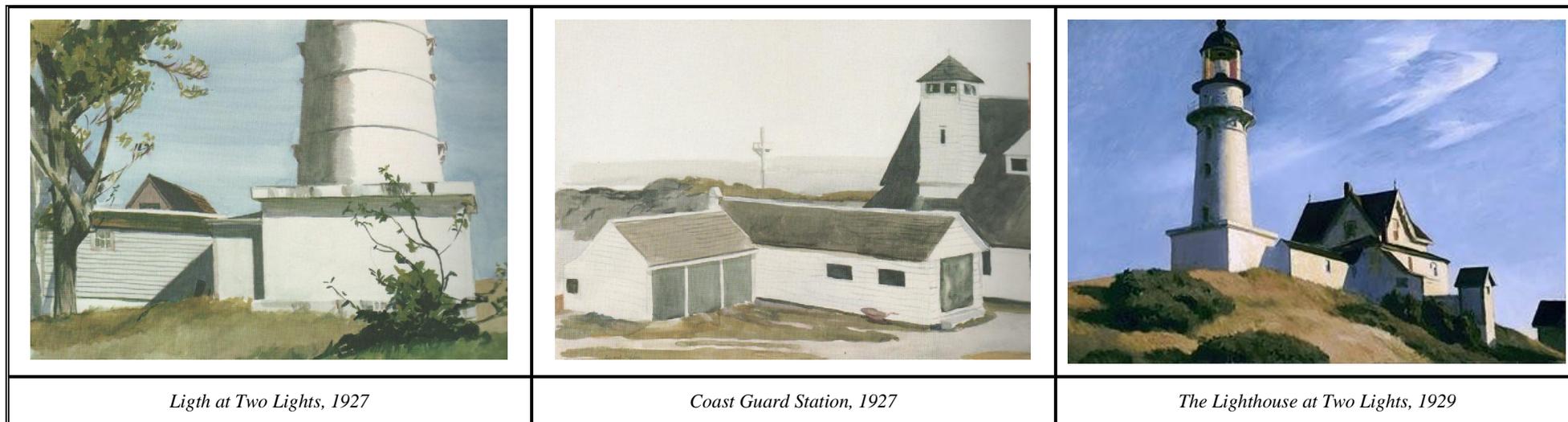
*Ground Swell, 1939*



*Yawl Riding a Swell, 1935*

Ma se parliamo del mare, le mie vecchie convinzioni su Hopper hanno rischiato di deragliare: tutto ciò che ho detto sulla Natura, sulla pesantezza, sull'angoscia e così via, nel caso del mare non vale. Quando lo dipinge e persino quando vi allude soltanto, Hopper entra in un'altra dimensione: sembra liberato. L'animo si fa leggero. È qualcosa che si è portato dentro dalla sua infanzia e, naturalmente, dai suoi esordi di artista. Qui la realtà subisce una sospensione, le vele e la levità del mare ci aprono un altro universo, che somiglia molto a quello del sogno. Natura e umanità non sono qui in conflitto né sono estranei l'una all'altro. La luce non taglia più le scene ma vi si integra, come placata dagli spazi e dai riflessi azzurri. Qui si avverte un entusiasmo, cosa del tutto insolita in Hopper.

Mi spiace di aver dovuto sacrificare molte tavole con questo soggetto per ragioni di spazio.



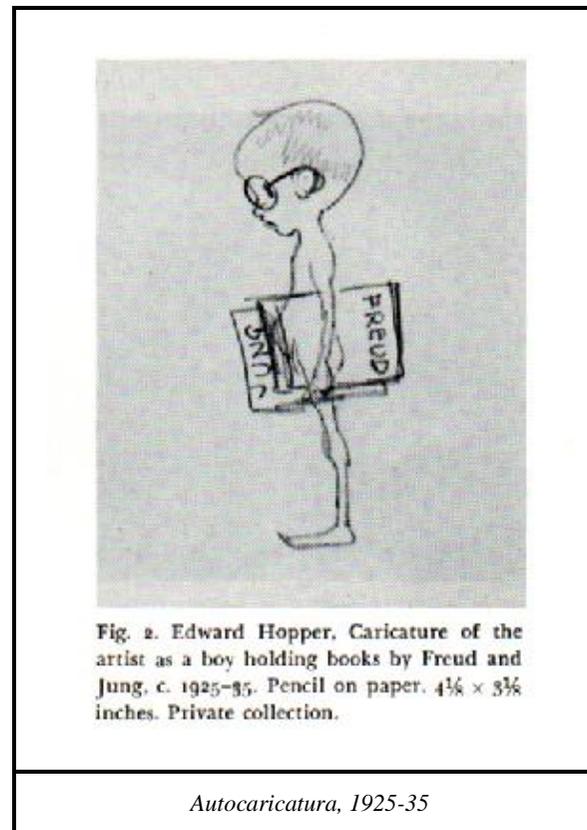
Con Hopper, riusciamo a vedere il mare anche quando è nascosto perché arrivano i suoi riflessi: due luci, quella del mare e quella del cielo la cui resa, nel caso degli acquerelli, ci trasporta in un'atmosfera quasi surreale. Quanto a *Two Lights*, fatto in due versioni, e ripreso anche da altri punti di vista, il disegno è elementare e geometrico, ma tutto è nella luce e nel contro gioco delle ombre: lì è Hopper. Inarrivabile. I suoi fari sono diventati celebri: solo i suoi sono così. Ne ha dipinti diversi e sempre appaiono come una manufatto alieno depositatosi quasi per caso su un promontorio o su una collina degradante sul mare, moderne torri attorno alle quali sembrano aleggiare racconti e avventure di mare. La suggestione è tale che, se ci si concentra, si può persino immaginare di sentire l'odore della salsedine e il frangersi delle onde sulla scogliera sottostante.

Non dimentichiamo l'accostamento compiuto con *Rooms by sea* (p.26) in cui il mare sembra quasi al filo della soglia di ingresso, la porta spalancata, come ad attendere la liberazione verso l'immensità azzurra; il suo respiro si confonde con quello di chi è nella stanza, chiunque egli sia, in dubbiosa attesa del che fare, affascinato dal richiamo che gli si è aperto davanti. O forse è già andato e quel che si vede è tutto ciò che resta di un'assenza umana.

## Modernità

*Pessimista? Può darsi.  
Ma non me ne vanto.  
Alla mia età non dovrei esserlo?*  
Edward Hopper

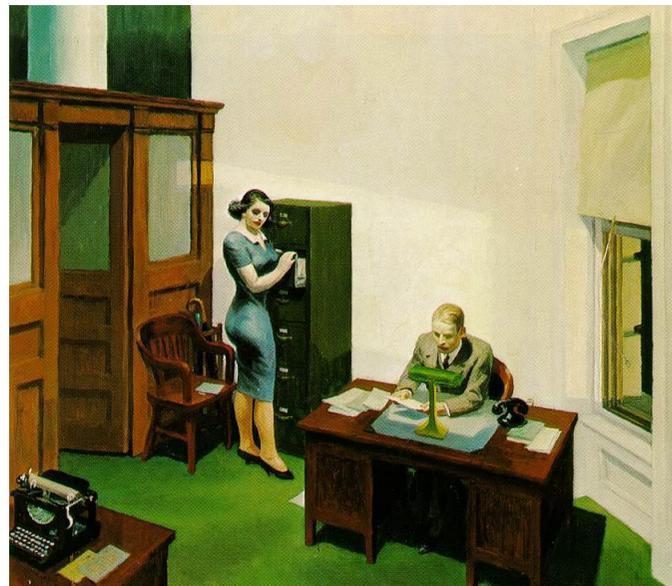
[parole chiave: Staticità, Sospensione, Fordismo, Impianti]



*Il disagio della civiltà* è una delle opere della maturità di Freud e Hopper era un lettore di psicanalisi. C'è persino una sua autocaricatura a penna che si riferisce a Freud e Jung. Ecco, potremmo applicare perfettamente il titolo del libro di Freud alla rappresentazione complessiva che Hopper fa del Novecento che ha vissuto e al suo rapporto con la modernità. Del resto, non riesco a non pensare che tutta la sua pittura sia una autoterapia psicanalitica. Non a caso un critico d'arte americano ha scritto "che tutto il suo lavoro è un immenso autoritratto".



*Office in a Small City, 1953*



*Office at Night, 1940*

A differenza di molti suoi contemporanei (quelli del realismo sociale) Hopper non esalta il lavoro, il sudore e la fatica, le masse in movimento; quando descrive il lavoro si tratta sempre di quello di ufficio e non ha nulla di eroico. "C'è qualche contenuto sociale nel tuo lavoro?" – gli chiesero in un'intervista. "Assolutamente nessuno" – rispose.

In *Small City* alienazione, distanza e desiderio sono come sospesi nella luce dilagante, ma l'uomo non lavora, sembra impietrito. In *At Night* c'è una donna dal corpo provocante, esaltato dalla strana inclinazione obliqua della stanza, e un'atmosfera carica di tensione sottolineata dall'uomo che legge; ma l'insieme, ancora una volta, ci consegna una sensazione di squallore.



*Box Car, Freight Car at Truro, 1931*



*Two Trawlers, 1923 - 1924*



*Manhattan Bridge Loop, 1925 - 1926*



*Fort and Gun, 1929*

I suoi rapporti pittorici con le macchine sono stati minimi. Qualche infrastruttura, soprattutto ponti, attrezzature portuali e ferroviarie - ma senza quel carico di intenzionalità esistenziale propria di altri dipinti - e perfino un cannone. In realtà - ha scritto la sua biografa Gail Levin - "per tutta la vita avvertì la tensione tra il mondo vittoriano della sua infanzia e la mutevole realtà moderna con cui era costretto a scontrarsi ogni giorno".

Di *Manhattan Bridge*, però, va segnalato l'aspetto formale. Lo stesso Hopper scrisse che nasceva "dal tentativo di suggerire una vasta estensione ai lati del quadro" e poi aggiungeva che "Il colore, il disegno e la forma sono stati sottoposti tutti, consapevolmente o meno, a una notevole semplificazione". Ecco, lo ripeto, questa è una costante dell'arte di Hopper, la *semplificazione*, la riduzione all'essenziale per avvicinarsi a quella che potremmo chiamare "la cosa in sé", il senso inafferrabile del mondo. Da questo punto di vista, Hopper ha espresso pienamente il riduzionismo imperante nella scienza e il paradigma della meccanica pesante che ha dominato il Novecento, pur soffrendone per le evidenti nostalgie ottocentesche delle sue preferenze estetiche. L'annotazione di Gail Levin mi sembra molto giusta. La sua modernità era questa: un agire nel mondo quale gli era dato guardandolo dal punto di vista non del futuro, ma della nostalgia.



*Figures in Automobile Racing Alongside Freightcar, 1922*



*Figures in Automobile Racing Alongside Freightcar, 1922*



*Western Motel, 1957*

Tre dipinti in cui a distanza di anni appaiono delle automobili, uno dei simboli più forti della modernità. Il primo, con il suo carattere illustrativo è realistico. *Rocce e automobili* è un sapiente gioco di contrasto degli acquerelli: potrebbe sembrare una moderna tavola di fumetti. La terza è un'altra cosa, uno dei vertici dell'astrazione di Hopper, con una delle due uniche donne dipinte che guardano verso lo spettatore. Una lettura simbolista di questo quadro ci porterebbe troppo lontano, anche se la bellezza e la misteriosità della scena lo richiederebbe davvero. Il rapporto volumetrico e coloristico tra le colline, la macchina e il letto, interrotto dalla ieratica donna in attesa di non si sa cosa e dalle verticalità della stanza, è perfetto.

## La macchina città

[parole chiave: Anonimato, Minimalismo, Dentro/fuori, Astrazione]



*Apartment Houses, 1923*



*House by Railroad, 1925*

Ma è stata piuttosto l'architettura ad affascinare Hopper; tutta la sua pittura, anche dal punto di vista compositivo, è un'architettura. Città e case sono state nel loro insieme rappresentate, nella sua interpretazione della realtà, come una vera e propria *macchina abitativa*. Con tutte le conseguenze umane che ciò comporta.

Cominciamo da due dipinti che secondo la critica Elena Pontiggia rappresentano la definizione compiuta del linguaggio di Hopper. Condivido questa osservazione: *Apartment* è la spia degli interni entro cui il pittore si addenterà spesso. *House* rappresenta invece la casa-avamposto dell'umanità verso la Natura, sottolineata dalla strada ferrata; da notare che il castello della famosa serie cinematografica *La famiglia Addams*, è uguale a questa casa.



*Apartment House, 1930*



*Approaching the City, 1946*

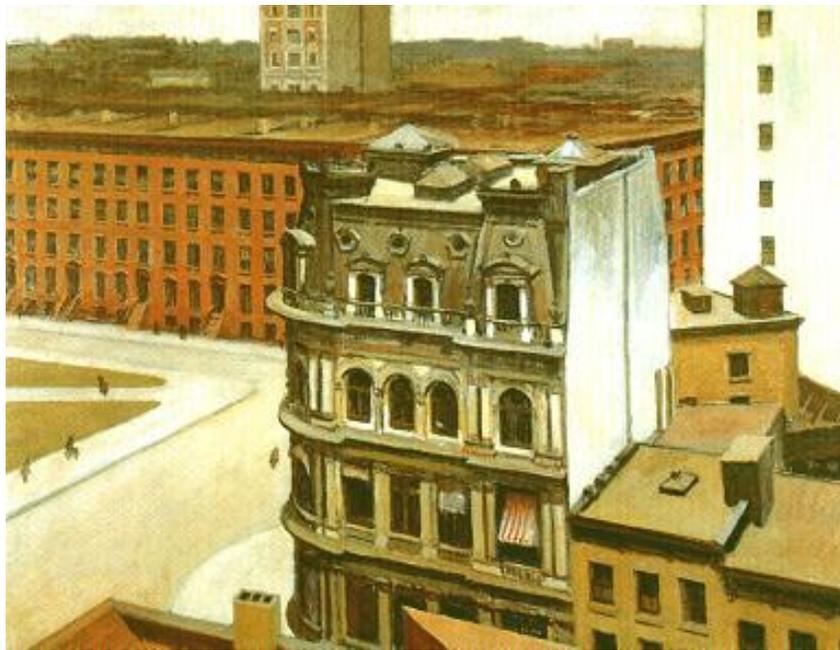


*M. Sironi, Periferia, 1922*

Si entra nella città, in una città compatta. E qui siamo in pieno novecentismo: dalle parti di Mario Sironi, per capirci. L'ingresso nella città attraverso la ferrovia era una delle cose che più emozionava Hopper. Ha osservato il poeta americano Mark Strand che la città "come nella maggior parte degli Hopper, afferma se stessa formalmente piuttosto che realisticamente".

Oltre a condividere questa osservazione di *irrealità* della visione urbana di Hopper, osservo che nei suoi dipinti non c'è mai traccia di sudiciume e di vissuto metropolitano; sembra che la luce abbia completamente deterso strade e piazze.

L'interesse di Hopper per le vedute cittadine si affermò fin dalle sue prime prove pittoriche a New York e, come abbiamo visto, si affinò attraverso le acqueforti. La città di Hopper non è un ambiente accogliente, gli interni sono abbastanza freddi, le architetture sono rigorose e, quando non si tratta di palazzi vittoriani, sono piuttosto semplificate e spoglie. Le vedute dei tetti con i comignoli e i classici serbatoi newyorkesi di legno si susseguono e sono l'unico slancio verticale della città, riprendendo in ciò le vedute dei realisti americani: eppure, anche in questo Hopper si distingue da loro. I suoi tetti non sono frequentati da donne che asciugano i capelli al sole, non coprono edifici fatiscenti, non alludono ad alcunché di socio-economico. Sono *tetti-così*, da osservare nelle loro configurazioni caotiche. L'affastellarsi dei corredi funzionali, tuttavia, svela una qualità visiva inaspettata: le cose diventano merletti che si protendono verso il cielo o si distribuiscono negli spazi oppure si distendono spoglie sotto una skyline composta da un unico palazzo, come nel caso di *Skyline Near Washington Square* del 1925.



*The City, 1927*



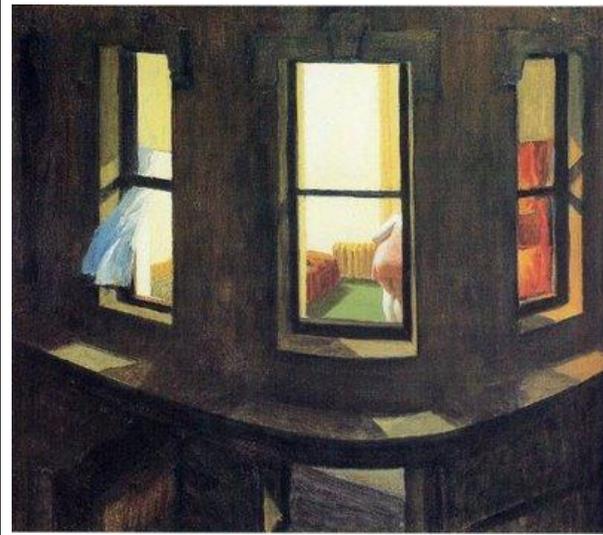
*Rooftops, 1926*

La città di Hopper non è solo panoramica, è fatta di interni e di esterni, e la seconda cosa da notare è che la sua New York non è quella dei grattacieli. È sì una città verticale, ma sembra ferma allo stile costruttivo dell'ultimo decennio dell'Ottocento. In effetti erano proprio le dimore vittoriane a interessarlo di più. La sua non è la città delle torri di Georgia O'Keefe (p.17) e di Charles Sheeler; né è la città degli impianti industriali e delle febbrili attività economiche. Nel 1928 aveva scritto che “la nostra architettura con la sua orrenda bellezza, i suoi tetti fantastici, pseudo gotici, mansardati alla francese, coloniali, ibridi o che altro, con i colori abbaglianti o le delicate armonie della vernice sbiadita, che si susseguono lungo strade interminabili che finiscono in paludi o discariche, tutto ciò appare continuamente come dovrebbe essere in ogni onesta descrizione la scena americana”. Quando è costretto a dipingere una veduta in cui appaiono grattacieli – peraltro molto raramente – questi sono messi di lato, talvolta sono solo un'ombra, altre hanno una fisionomia approssimativa. Insomma, *sono trattati male*, come delle ineliminabili presenze di cui si farebbe volentieri a meno.

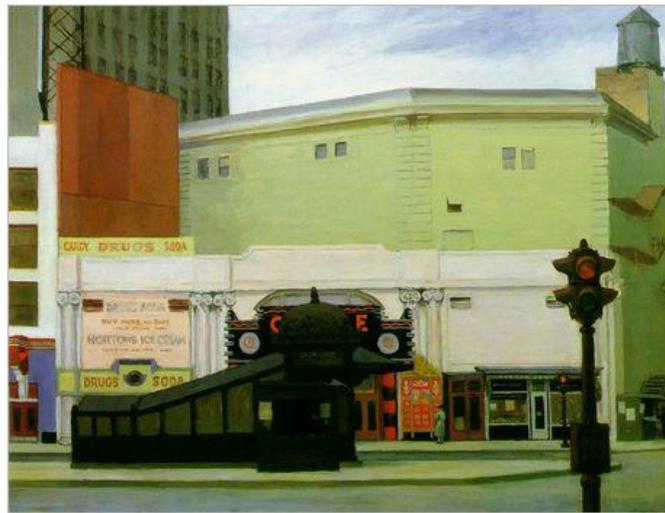
Le uniche concessioni alla modernità sono gli interni, quando finestroni impossibili per ampiezza lasciano entrare una luce che schiaccia e dirada i dettagli: gli interni sono in genere disadorni per quanto sono invece ricche di particolari le architetture esterne.

Quest'ultima osservazione è un'altra chiave interpretativa della pittura di Hopper: ossia il contrasto tra la ricchezza dei dettagli degli esterni e la desertificazione degli interni, un approccio che è stato giustamente confrontato con il *minimalismo* in musica e in letteratura dell'ultima parte del

Novecento. Penso ai racconti di Raymond Carver, alla musica di Philip Glass e di altri in cui le cose, le persone, le note non sembrano avere alcuna relazione tra loro: stanno, semplicemente. E anche le più semplici e scontate, a guardare bene, hanno una misteriosa poetica.



*Night Windows, 1928*



*The Circle Theater, 1936*



*New York Office, 1962*

Tutto ciò rinvia in Hopper al gioco tra il *dentro* e il *fuori*, tra *conscio* e *inconscio*, tra *l'apparire* e *l'essere*. Un pessimismo profondo, una rassegnazione, l'esigenza di un decoro esterno a cui corrisponde un animo inquieto ma bloccato, che rimane come sospeso e sorpreso dalla luce. Cosa c'è la fuori? Forse la vita, quella vera... Andrò, non andrò? Ma fuori c'è il deserto, un nulla impietrito. La gente di queste città, di questi paesaggi urbani e dei suoi interni è sempre di *passaggio*, come metafora dell'essere tutti di passaggio. La vita può essere solo sbirciata attraverso una finestra notturna o messa sfacciatamente in mostra, ma reclusa dietro un'enorme vetrata. Non bisogna dimenticare che nella sua vita privata Hopper era un depresso, come sappiamo anche da numerose testimonianze.

Un'altra osservazione nella rappresentazione hopperiana delle città riguarda i simboli delle attività commerciali. Non disdegnava gli scorci che mostravano insegne e scritte pubblicitarie, riprodotte fedelmente come una caratterizzazione non solo del luogo ma dell'atmosfera che lo dominava. Il riscatto degli oggetti commerciali come soggetti d'arte fu una delle grandi anticipazioni di Hopper sulla pop art e non è infatti un caso che gli artisti di questa tendenza lo abbiano considerato un precursore.



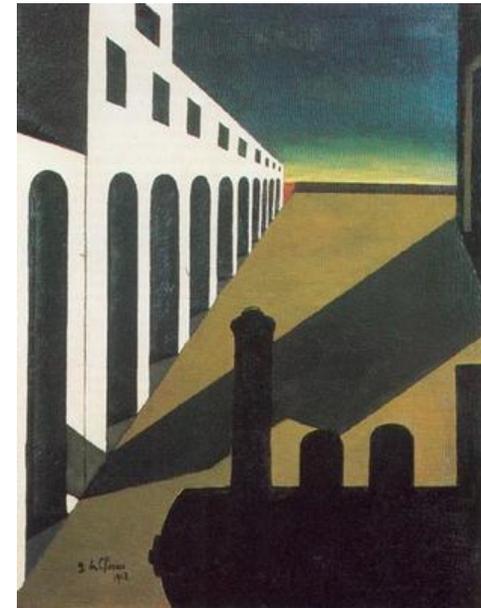
*Early Sunday Morning, 1930*

Qui, forse, ci avviciniamo al cuore della poetica di Hopper, a quello che è stato chiamato il suo *mistero*. Intanto la parola *domenica* nel quadro è stata aggiunta non si sa da chi, forse per disinnescare la crudezza del messaggio. Come sarebbe il mondo un minuto dopo che l'umanità improvvisamente

scomparisse? E dire che questa è la Settima strada di New York; o meglio, lo era. La chiave del quadro è – secondo me - in un’osservazione di Italo Calvino destinata alla letteratura: “La misteriosità conta perché è nelle cose, non nelle parole” – scriveva in una lettera del 1966. Ecco, il rovello di Hopper non è di *descrivere* le cose (anche per questo sono perplesso quando lo si definisce *pittore realista*), ma la nuda realtà ultraumana, spogliata di retorica e di lirismi, quasi metafisica (attenzione: *quasi*, non metafisica). Scriveva ancora ma altrove Calvino che: “[...] una costruzione astratta può risultare più corposa e sofferta di quanto sarebbe se la inseguissimo *direttamente*, nel vissuto, senza tra l’altro mai più raggiungerla”. È un’immagine perfetta della poetica di Hopper, pittore che rende astratto un reale che si nasconde, che è irraggiungibile.



Edward Hopper, *Manhattan Bridge Loop*, 1928



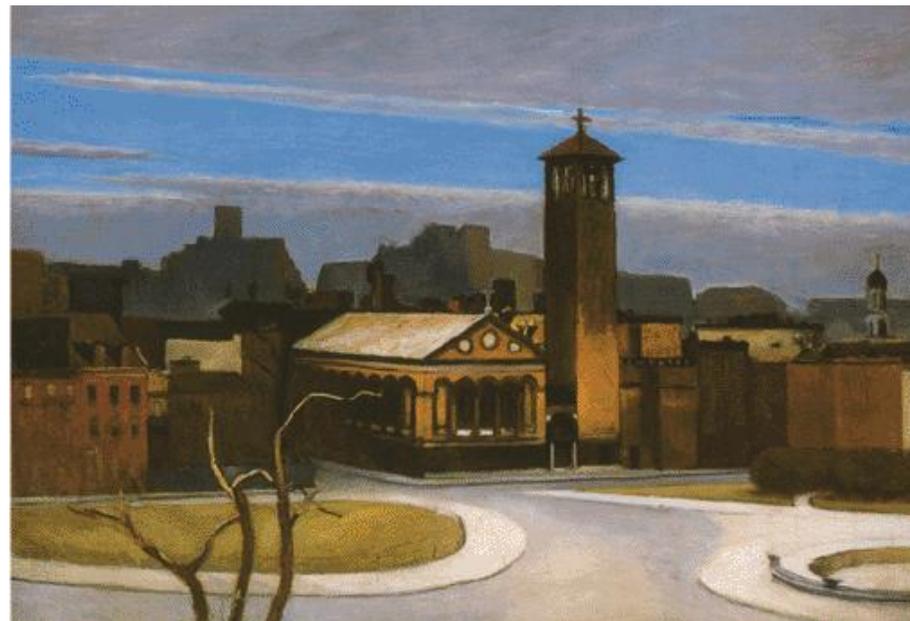
Giorgio De Chirico, *La mattinata angosciosa*, 1912

E, a proposito di metafisica, Hopper è stato accostato al De Chirico di quel periodo. Può darsi che ci siano delle consonanze formali, ma a mio avviso si tratta di due filosofie completamente diverse come si può vedere da un semplice confronto tra il De Chirico al Mart di Rovereto e il Manhattan Bridge di Hopper. Quella di Hopper è una *realtà* che trascolora nell’*irreale*; quella di De Chirico è un’*irrealtà* che rinvia alla *metafisica*. Per quanto De Chirico vedesse in seguito New York non solo con gli occhi del cinema ma anche con quelli di Hopper. Ma questa è un’altra storia.

## Avamposti



*Solitude, 1944*

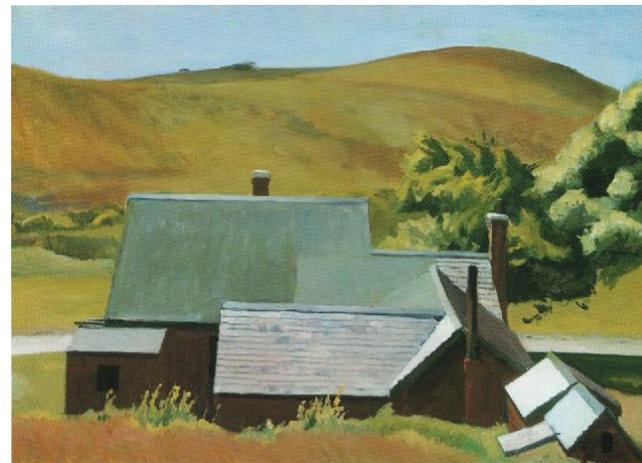


*November, Washington Sq., 1932/1959*

Se, come ha osservato Elena Pontiggia, le sue città sono una “tebaide di eremiti in una città deserta”, allora i suoi paesi e le sue case isolate sono più che una tebaide: non ci sono nemmeno gli eremiti. E del resto spesso questi eremiti non ci sono nemmeno nella città. Gli Hopper abitarono a Washington Square 3, che oggi è certo molto più animata di un tempo, ma qui il pittore ha letteralmente cancellato dalla faccia della terra ogni traccia di vita, eppure in un parallelo tentativo di rappresentazione di qualche segno di umanità nella piazza era rappresentato. Il fatto è che Hopper non è *narrativo*, ciò che vede e come lo vede non ha sviluppi possibili, non rinvia ad *attività*; da qui il senso di vuoto, in realtà di estraniamento, delle sue immagini di palazzi e di case, che stanno per l'uomo come avamposti in attesa. Se non si trattasse di due approcci completamente diversi, userei la metafora del *Deserto dei tartari* di Dino Buzzati, per dire che i suoi manufatti sembrano tante *Fortezze Bastiani*; anche essi sono in inesauribile attesa di qualcosa o di qualcuno che dia un senso al loro stare lì. Ma in Hopper sono loro i protagonisti dell'attesa e non gli esseri umani.



*Cobb's Barns, South Truro, 1930 - 1933*



*Burly Cobb's House, South Truro, 1930 - 1933*



*Cobb's Barns and Distant Houses, 1930 - 1933*



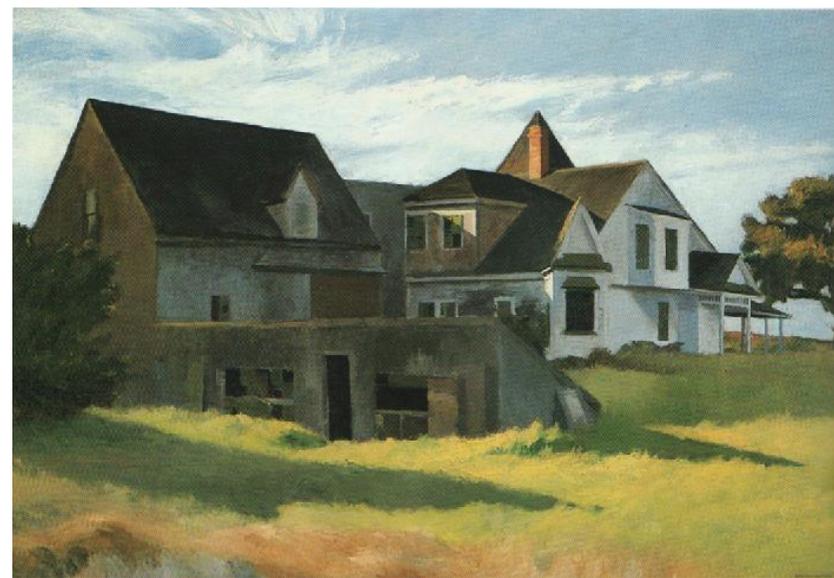
*Cobb's Barns and Distant Houses, 1931*

Se i paesaggi urbani sono equivalenti alle nature morte, queste fattorie, di cui ci sono diverse versioni e angolature, sembrano sospese nel tempo. Da questo punto di vista, sopprimendo ogni tentativo di rappresentare il *tempo* - come invece hanno cercato di fare molte avanguardie del Novecento, sulla

scia dell'unificazione einsteiniana di tempo e spazio - Hopper si colloca più sul versante della staticità architettonica di Piero della Francesca o di Vermeer che nel movimentismo di un Rubens o di un Nicola Poussin. Questo mi sembra il suo unico contatto con il Rinascimento.



*October on Cape Cod, 1946*



*Cape Cod Afternoon, 1936*

Le case sembrano dunque degli avamposti verso la Natura, talvolta ci danno l'idea di sopravvivenze, talaltra di oggetti alieni depositati in piena campagna e, ancora, di manufatti che di lì a poco saranno inghiottiti dalla vegetazione.

È stato notato che “nella campagna di Hopper non ci sono uomini che faticano, bambini che rincorrono galline, bestie al pascolo. C'è la produzione estensiva e la meccanizzazione spinta, c'è l'industrializzazione e la modernizzazione della terra”. È vero, ma raramente questi ultimi aspetti sono rappresentati e solo in dipinti secondari, nei suoi paesaggi non c'è la mitologia della campagna e tanto meno la saga dell'Ovest selvaggio. Tutto sommato è un mondo raccolto, ma non sentimentale. Come l'acquaforte *American Landscape* del 1920 che abbiamo già visto (p. 23) non ha nulla di bucolico, così le case di campagna (e la campagna) dipinte in seguito mostrano un mondo rurale privo di nostalgie. Il difficile rapporto di Hopper con la modernità non lo spinge a voltarsi indietro, verso idilliaci rimpianti di una vita agreste. Hopper era un uomo di città, per quanto amasse la sua Cape Cod (e il mare); casomai – come ho già detto – il suo ancoraggio era alla città della propria infanzia, quella vittoriana, già moderna, ma non *così* moderna da generare il sentimento di *perdita* che attraversa la maggior parte della sua opera.



*Stairway, 1949*



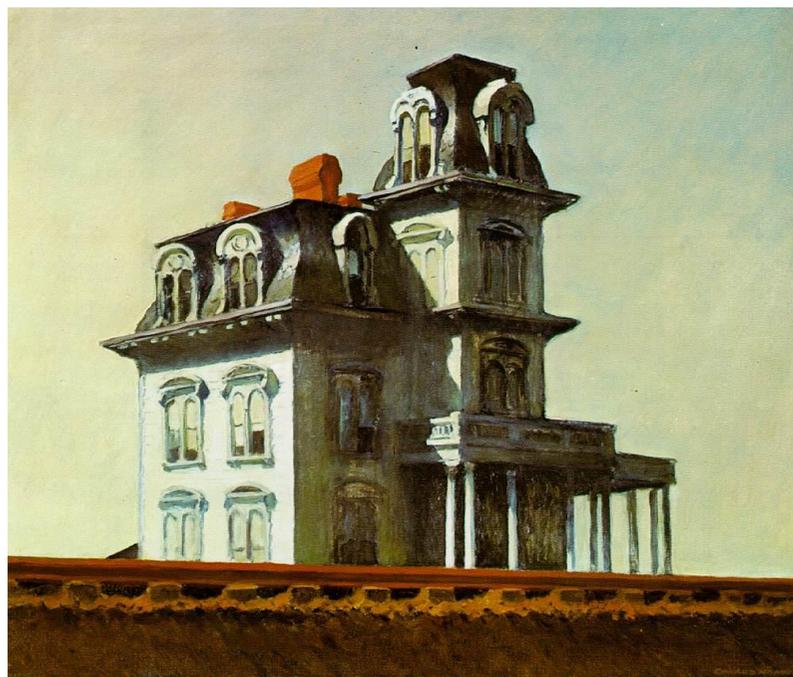
*Rooms for Tourists, 1945*

Altre volte ancora le case sembrano voler scaraventare l'occupante (che non si vede) verso l'esterno, in balia di una natura opaca e minacciosa nella sua oscurità. Questa non è una porta aperta, è l'ingresso verso l'ignoto. A somiglianza di *House by the Railroad* che vedremo subito dopo, *Tourists* sembra invece una squillante trappola, una specie di Paese dei balocchi. È chiaro che i turisti che dovessero avventurarsi lì dentro non ne uscirebbero più. Raccontò Hopper che dovette piazzarsi più volte di fronte alla casa per farne degli schizzi suscitando l'apprensione e i sospetti degli albergatori.

## Teatro e scene



La casa ricostruita negli Studios



House by the Railroad, 1925



La casa come appare nel film Psycho del 1960

Ora che ci avviamo verso la conclusione e abbiamo visto parecchie delle opere di Hopper possiamo notare un altro carattere della sua pittura. Le sue sono pure inquadrature cinematografiche, tanto da essere state saccheggiate da parecchi registi, tra i quali Hitchcock. La casa sulla collina del film *Psycho*, non è servita solo per *La famiglia Addams*.

*House by the Railroad* è l'altro dei due quadri preferiti da Hopper. Una casa che è una sopravvissuta, invasa dalla ferrovia che la isola dal resto del mondo di qua e la rende fantasmatica. *Al di là* si entra in un regno incognito in cui tutto può accadere sotto un cielo dal colore impossibile presidiato dai comignoli rossi e dalla torretta, che sembrano l'avvisaglia di ciò che vi può succedere dentro. Tutto sommato, la ricostruzione della casa fatta negli Studios della Paramount è meno inquietante di quella originale, come immagine. Hopper ricostruì nella sua testa – come dichiarò Jo – parecchie case di questo tipo che aveva visto.

Il quadro è stato il primo Hopper acquisito dal MoMa, grazie a una donazione



*Room in New York, 1932*



*La finestra sul cortile, 1954*



*Don't Come Knocking, 2006, di W. Wenders*

E che dire delle inquadrature de *La finestra sul cortile* di Hitchcock, per non parlare di Wim Wenders? Quest'ultimo non solo ha dichiarato di preferire Hopper tra i pittori del Novecento, ha anche sottolineato che alcune scene del suo *Paris, Texas* “potrebbero essere state dipinte da Hopper”. Ma sono molti i registi che si sono ispirati alle inquadrature di Hopper: Ridley Scott, Robert Altman, Dario Argento, David Lynch, Francis Ford Coppola, solo per citare alcuni dei più noti.

In realtà, uno dei segreti del successo di pubblico di Hopper è proprio dovuto al taglio cinematografico dei suoi quadri. Lo spettatore, abituato alle inusuali prospettive della cinepresa, permesse dagli accorgimenti tecnici, si trova dapprima a suo agio con gli scorci e le atmosfere delle scene hopperiane. Ma, come ho detto all'inizio, proprio nel momento in cui questo *ritrovarsi* lo mette a suo agio, realizza la spietatezza dei soggetti e il deragliamento di senso di ciò che vede, grazie ai colori, ai soggetti, alle atmosfere. Quel silenzio irrealdegli ambienti e dei panorami è il silenzio dell'uomo Hopper, parco di parole e taciturno per giorni e giorni. Come riusciva difficile a chi lo frequentava interpretarne i sentimenti e le sensazioni (persino a sua moglie Jo), così allo spettatore riesce difficile andare oltre il velo della sospensione astratta dei suoi personaggi dall'azione. Comunicano qualcosa, debbono comunicare qualcosa: ma cosa? Speranza o disperazione? Il vuoto apparente dato dalla semplicità e dalla parsimonia della scena e degli oggetti viene riempito da chi guarda con la propria *interpretazione*: cosa ovviamente usuale per tutte le arti, ma che in Hopper raggiunge la vertigine. È facile che lo stesso quadro venga interpretato in due modi completamente opposti: è il risucchio delle rispettive personalità e psicologie dentro l'apparente spazio vuoto che Hopper offre allo spettatore.



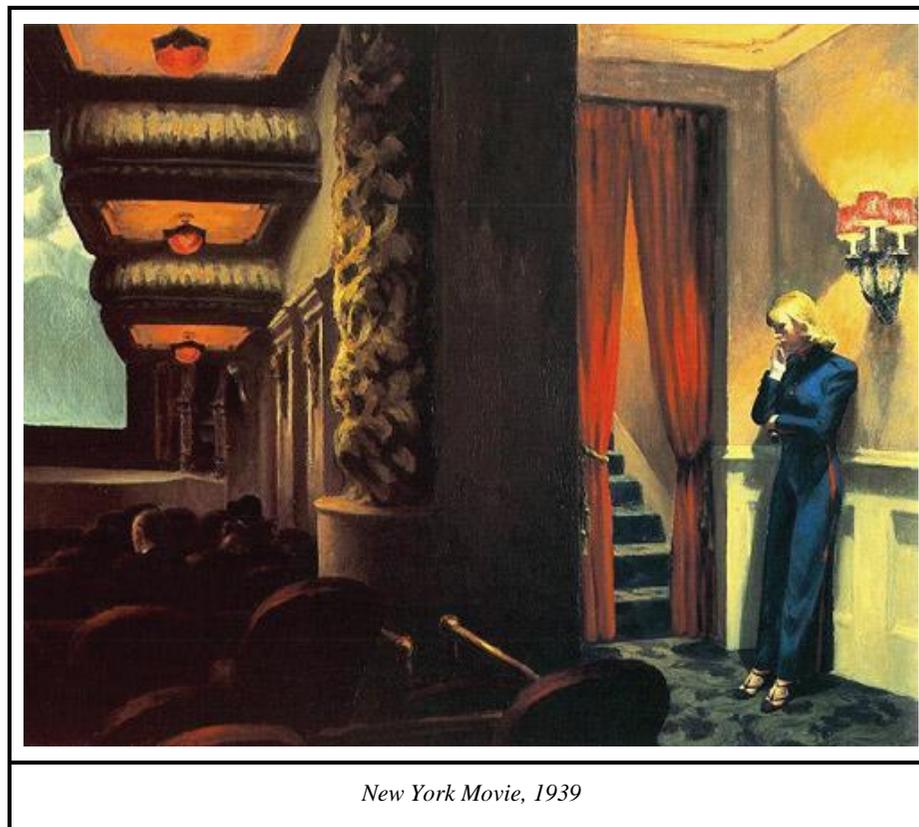
*The Sheridan Theatre, 1937*



*Intermission, 1963*

La messa in scena, le quinte... Tutto in Hopper, a dire la verità, sembra una quinta di teatro... Su *Intermission*, Hopper dichiarò in un'intervista: "L'idea dell'opera mi è venuta un anno fa, in un cinema qui vicino. Il quadro non è male. Ma forse è troppo preciso, non abbastanza allusivo. La figura – forse nell'esito finale – non ha sentimento. Non so". E Jo aggiunse che la spettatrice si chiamava Nora, non perché la conoscessero, ma perché mettevano sempre dei nomi ai personaggi dei quadri. Anzi con ricchezza di immaginazione dissero che forse si trattava di una commessa, irlandese, mi pare; Hopper aggiunse che Nora stava per diventare un intellettuale. In *Sheridan Theatre* è la disposizione delle luci in rapporto al vasto spazio interno a creare il clima drammatico di attesa, mentre la donna appare come un'intrusa.

Hopper ha messo in scena se stesso e le sue ossessioni, le sue reazioni di fronte all'oggetto. Ha mostrato costantemente tre solitudini: quella della Natura, quella della città, quella dell'umanità, filtrate attraverso la sua, di solitudine. Tutti e tre quei mondi sono autosufficienti, anche quando vengono rappresentati insieme: ogni dettaglio sta per sé e il senso complessivo si può cogliere quando lo si ignora e si passa ad una visione complessivo, a volo d'uccello, per così dire. Per accorgersi troppo tardi che *quello che non c'è* è invece una presenza ingombrante e che non si lascia scalfire: quella di Hopper. È con lui che bisogna fare i conti.



*New York Movie, 1939*

Un biografo americano di Hopper, Walter Wells, ha definito la sua arte “il teatro del silenzio”. Qui siamo in una sala cinematografica: è una sintesi di diversi cinematografi frequentati da Hopper. Il quadro, secondo alcuni critici, ricorda Degas. Eppure la figura assorta della maschera bionda – ancora una volta una posa di Jo - la sua staticità, esaltata dal sapiente gioco delle luci, spegne ogni sonoro. Questo potrebbe anche essere un quadro altamente simbolico. La sala dove ognuno nel buio è solo di fronte alle scene (della vita?), la maschera in attesa, perduta dietro chissà quali pensieri o forse solo annoiata, inserita in colori che contrastano violentemente con quelli della penombra della sala, le due tende rosse aperte e le scale nettamente disegnate e illuminate... Una scena usuale per i frequentatori delle sale cinematografiche, ma che potrebbe nascondere la domanda sulla possibilità di cercare una via di uscita dall’oppressione e dalla banalità del vivere. E forse la maschera si sta interrogando su questo.

## Commiato



*Soir bleu, 1914*



*Two Comedians, 1966*

Il Pierrot del 1914 si è sdoppiato in lui e nella sua compagna Jo; e si è alzato dal tavolo del *bistro*, avendo terminato la consumazione (la consumazione della vita?); e i due Pierrot si presentano sulla scena della commedia della vita per il congedo. A distanza di più di cinquanta anni, i colori dominanti sono gli stessi. Un anno dopo Hopper moriva e dopo meno di un anno Jo lo seguiva.

Alla fine di questa ricognizione, penso che saremo d'accordo nel definire Hopper "il pittore delle sensazioni", anche se le ragioni del suo incanto continuano in parte a sfuggirci. Parlando di sensazioni, cioè di qualcosa di soggettivo, può darsi che chi ha visitato le mostre ne abbia tratto tutt'altre impressioni. E ognuno avrà così avuto il *proprio* Hopper. *Il mistero* di Hopper tuttavia rimarrà e difficilmente – almeno, per me è così – si riuscirà a condensare in un pensiero compatto il perché del suo fascino.

Mi perdonerete se ricorro per un'ultima volta al Calvino delle *Lezioni americane*, quando scrive: "Noi guizziamo nel vuoto così come la scrittura sul foglio bianco e le note del flauto nel silenzio. Senza di noi non resta che il vuoto onnipotente e onnipresente, così pesante che schiaccia il mondo, il vuoto il cui potere annientatore si riveste di fortezze compatte, il vuoto-pieno che può essere dissolto solo da ciò che è leggero e rapido e sottile".

Ecco, Hopper è qui: la sua speranza di un riscatto della leggerezza è stata affidata alla luce. Sulla rapidità, forse Hopper ha fatto un ultimo tentativo, con i suoi Pierrot lunari, di volar via con una mesta ironia. Senza una dimensione dolorosa, che del resto la sua pittura non ha mai avuto.



## Bibliografia minima

- Autori Vari, *Hopper*, Milano, Skira-RCS, 2004
- C. E. Foster, *Edward Hopper*, Catalogo della Mostra della Fondazione Roma, Milano, Skira, 2010
- G. Levin, *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York, Whitney Museum et al., 1980
- G. Levin, *Edward Hopper. Biografia intima*, Milano, Johan&Levi, 2009
- G. Montesano, *Hopper, la nostra preghiera al Santo Nulla*, L'Unità, 24 novembre 2007
- M. Perniola, *Il Sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994
- E. Pontiggia, *Edward Hopper. Scritti, interviste, testimonianze*, Milano, Abscondita, 2000
- R. G. Renner, *Edward Hopper 1882 – 1967*, Köln, Taschen, 1991
- O. Rossi Pinelli, *Hopper*, [Art Dossier], Firenze, Giunti, 2002
- M. Strand, *Edward Hopper. Un poeta legge un pittore*, Roma, Donzelli, 2003