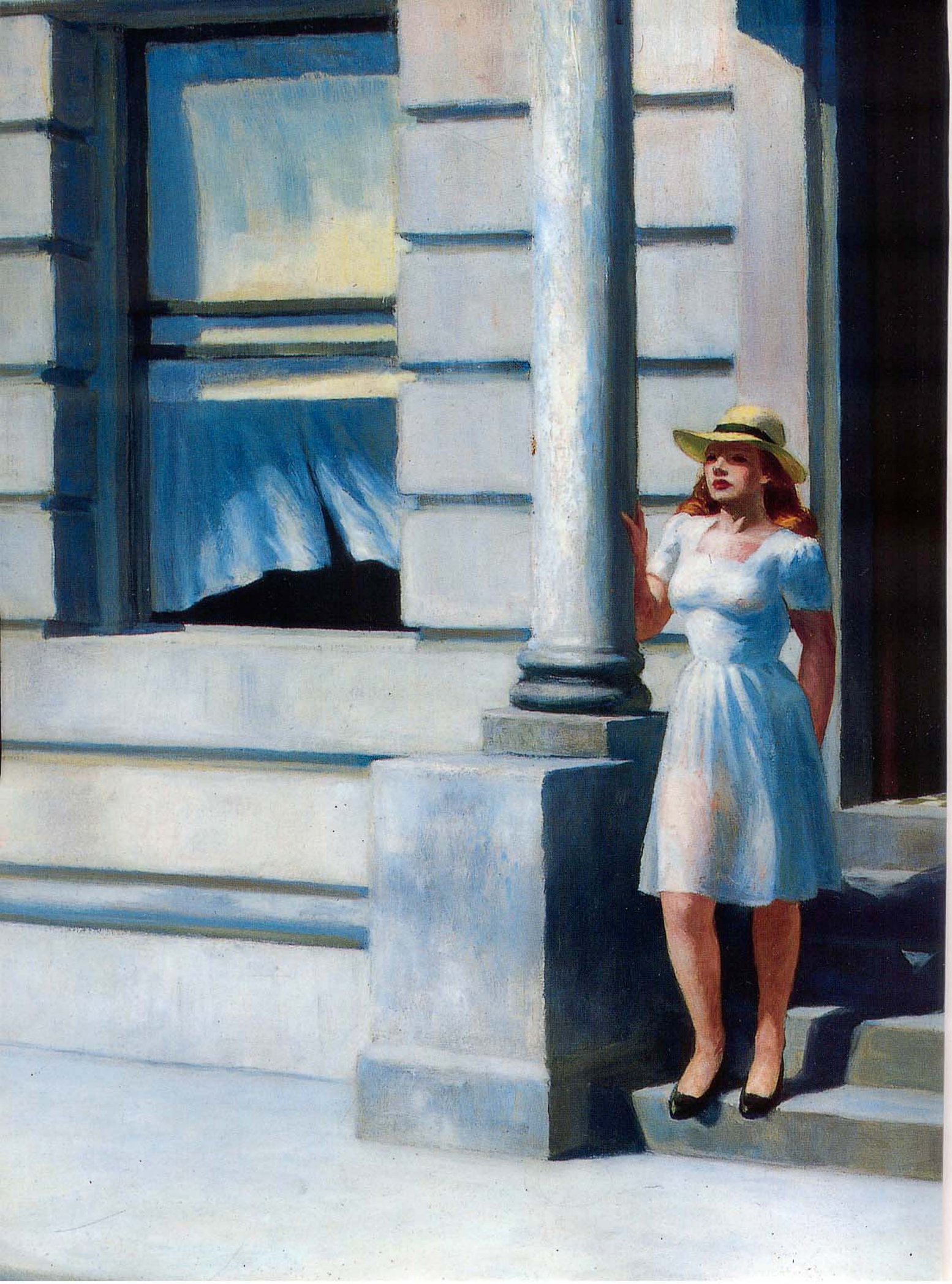
Hopper

ORIETTA ROSSI PINELLI

artedossier

GIUNTI

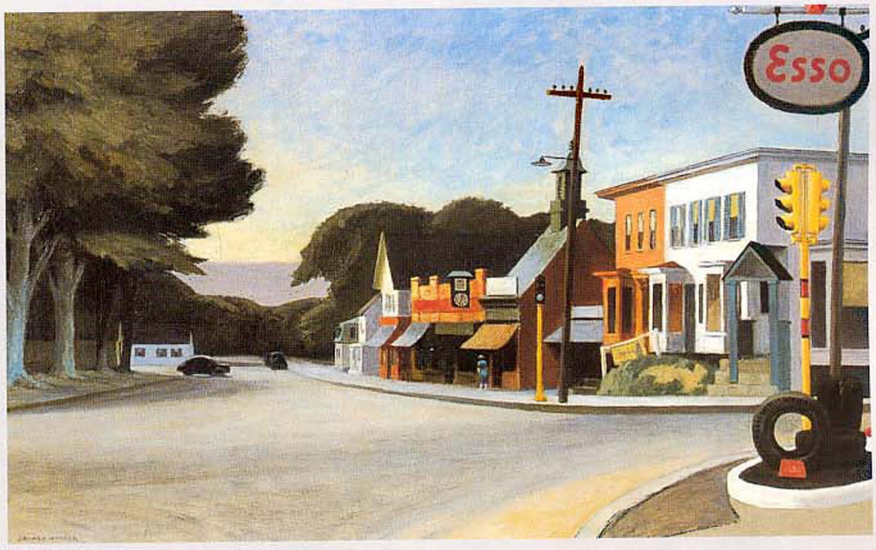


HOPPER

Orietta Rossi Pinelli

SOMMARIO

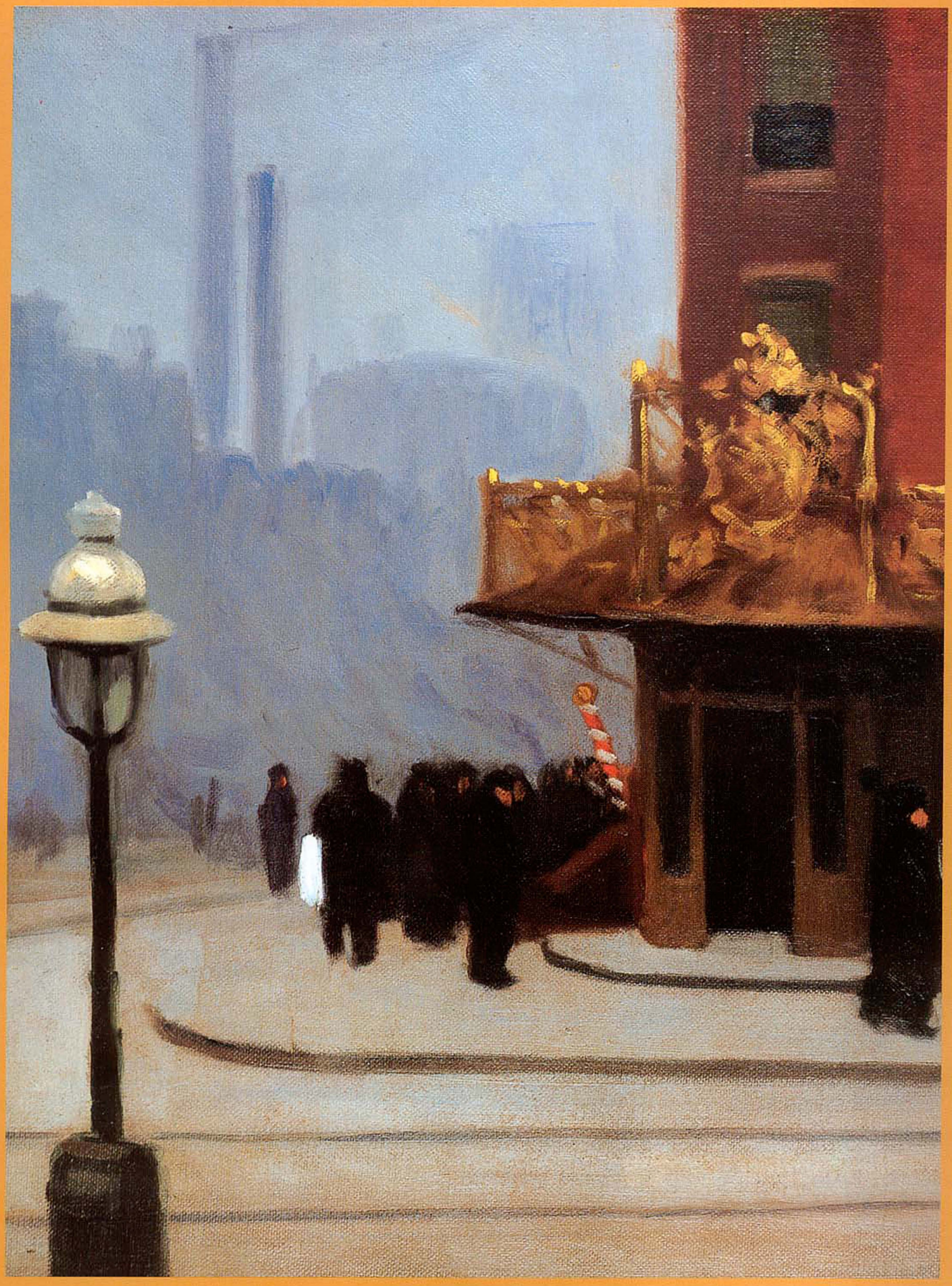
La lunga strada del successo	4
Opere "cinematografiche"	14
Scene di vita americane	26
La difesa del realismo	38
Quadro cronologico	48
Bibliografia	50



Nella pagina a fianco: Summertime *(1943) particolare; Wilmington (Delaware), Delaware Art Museum.*

In copertina: Nighthawks *(1942), particolare; Chicago, Art Institute.*

Qui sopra: Portrait of Orleans *(1950).*



LA LUNGA STRADA DEL SUCCESSO

Qui a destra e nella pagina a fianco: **New York Corner (o Corner Saloon)** *(1913), intero e particolare; New York, Museum of Modern Art.*

Edward Hopper nacque a Nyach, nello Stato di New York, una piccola cittadina sul fiume Hudson, il 22 luglio

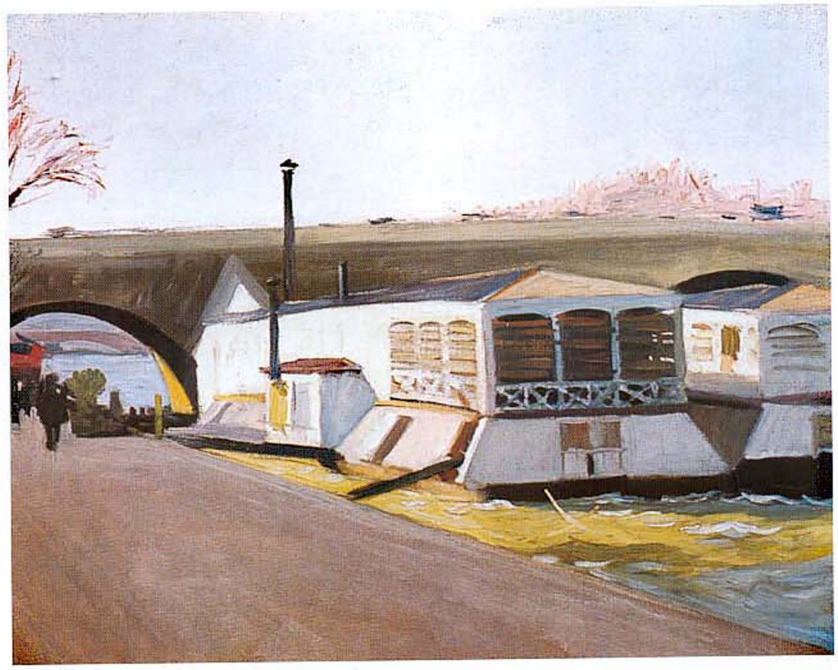
del 1882. I suoi avi, americani da alcune generazioni, erano di origine inglese e olandese da parte di padre, inglese e gallese da parte di madre. Nella sua casa natale oggi si trova la sede della Edward Hopper Landmark Preservation Foundation, una fondazione che si

In alto:
Railroad Train ***(1908);***
Andover (Massachusetts),
Addison Gallery of American Art,
Phillips Academy.
Al centro da sinistra:
Cunard Sailor
(1906-1907 o 1909), acquerello;
New York, Whitney Museum.
Parisian Women
(1906-1907 o 1909), acquerello;
New York, Whitney Museum.
Qui a sinistra:
French Woman with Basket
(1906-1907 o 1909),
acquerello;
New York, Whitney Museum.

occupa di tramandare la memoria dell'artista scomparso nel 1967. Quella di Hopper era una famiglia della solida borghesia americana, colta e ben disposta ad appoggiare il giovane Edward quando manifestò l'intenzione di divenire pittore. Gli scenari vasti e luminosi della valle del fiume Hudson, che avevano già nutrito lo sguardo e il lavoro di una eccellente schiera di pittori americani prima di lui, quelli che vengono identificati come appartenenti alla Hudson River School, si radicarono profondamente nella memoria dell'artista. Attraverso gli anni, seguitarono a riemergere le immagini della placida provincia che lo avevano accompagnato da giovane. Nei suoi primi schizzi a penna e inchiostro Hopper ebbe come modello i familiari e i luoghi della sua infanzia. I genitori cercarono di indirizzarlo pragmaticamente verso una scuola d'arte commerciale, ma dopo un iniziale tentativo, Hopper si trasferì, nel 1900, a New York per frequentare la New York School of Art (detta anche Chase School dal nome di un suo celebre docente) situata all'angolo tra la Sixth avenue e la Fifthy-seventh street. Frequentavano la stessa scuola Guy Pène du Bois, Rockwell Kent, Eugene Speicher e George Bellows, tutti giovani promesse della scena artistica americana dei primi cinquanta anni del Novecento. Come docenti ebbe tre pittori ricchi di doti e di intraprendenza: William Merrit Chase, dalla tecnica elegante e dal realismo ricco di preziosi virtuosismi, Kenneth H. Miller e Robert Henri. Henri fu, tra questi, il personaggio a cui Hopper riconobbe un ruolo fondamentale nel panorama artistico americano, per aver concorso con maggiore determinazione di altri a liberare il campo dal peso delle norme accademiche. «Il grande artista», insegnava Henri, «non riproduce la natura, ma esprime attraverso la sua essenza, le sensazioni più forti che la natura ha prodotto su di lui»[1]. Hopper introiettò presto questa lezione. Scrisse, infatti, qualche tempo dopo: «Il mio obiettivo in pittura è di usare sempre la natura come mezzo per provare a fissare sulla tela le mie reazioni più intime nei confronti dell'oggetto così come esso appare nel momento in cui lo amo di più. [...] Perché io poi scelga determinati oggetti piuttosto che altri, non lo so neanche io con precisione, ma credo che sia perché rappresentano il miglior modo per arrivare a una sintesi della mia esperienza interiore»[2]. Henri non ebbe solo il merito di essere un buon maestro e un attivo organizzatore; il suo impegno contro un apparato culturale stanco e invecchiato lo portò a promuovere un vero e

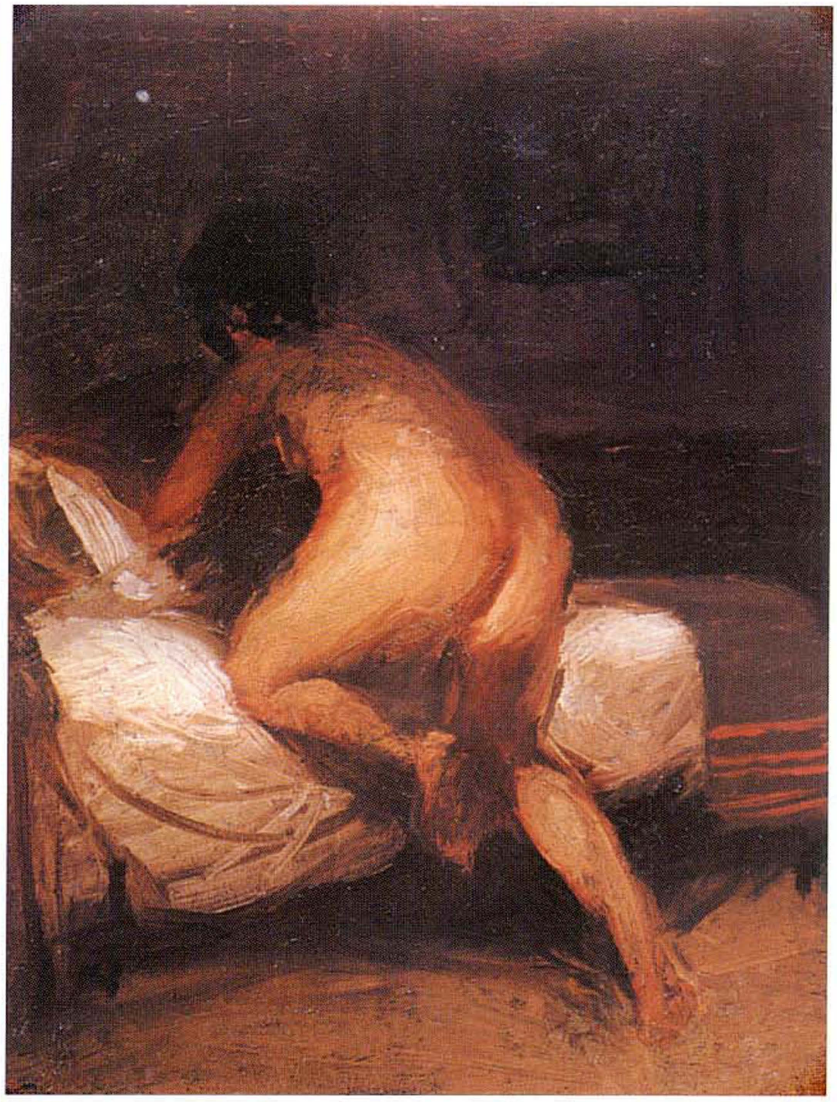
proprio movimento che ebbe breve durata ma un impatto molto forte. Promosse, infatti, nel 1908, presso la Macbeth Gallery, un'esposizione detta The Eight che subito diede il nome all'omonimo Gruppo degli Otto, il primo movimento artistico statunitense del XX secolo. Si trattava di un gruppo di amici, tutti respinti dalla National Academy: oltre a Henri, A. B. Davis, W. Glackens, E. Lawson, G. Luks, M. Pendergast, E. Schinn, J. Sloan. Condividevano lo stesso entusiasmo per l'arte moderna europea e sostenevano che i soggetti artistici dovessero essere sottratti allo sdolcinato idealismo imposto dal mercato. Per la prima volta la vita urbana, la vita di ogni giorno nelle strade di New York, fu innalzata alla dignità di soggetto artistico. Una rivoluzione non da poco negli Stati Uniti, dove le immagini di città non ebbero accesso ai repertori iconografici per tutto l'arco del XIX secolo. Gli artisti riunitisi nel Gruppo degli Otto non erano omogenei tra loro e solo alcuni scelsero di spingersi all'estremo, rappresentando la povertà, la miseria, la fatica, la bruttezza della vita nei quartieri poveri. La reazione del pubblico fu molto violenta ma nella comunità degli artisti l'iniziativa ottenne i risultati sperati, soprattutto tra i giovani. Per tornare agli insegnanti di Hopper, Merrit Chase, dal canto suo, ebbe il merito di incitarlo a studiare nei musei e copiare tutto quello che osservava. Del giovane allievo restano disegni tratti da Fortuny, da Michelangelo, da Rodin, da Thorvaldsen, ma anche da Millet, da Manet e da Seurat. Chase e Henri gli insegnarono ad analizzare attentamente anche artisti del passato come Hals, Vermeer, Goya, Degas, Rembrandt, Daumier; artisti legati a un realismo intenso, ricco di materia e di luce. Il terzo maestro, Kenneth H. Miller, lo educò al gusto per una pittura pulita, larga, piana, al gusto per un'ordinata composizione spaziale. Un insegnamento al quale Hopper non rinunciò mai.

Nel 1906 Edward compì il suo primo viaggio a Parigi dove non frequentò scuole ma visitò incessantemente mostre, musei, gallerie, soprattutto i caffè, dai cui tavolini poteva godere del coinvolgente edonistico ritmo di vita dei parigini che lo affascinava molto. Dipinse all'aria aperta, come si doveva fare a Parigi. Lavorò lungo la Senna, i parchi e le strade. Sperimentò un linguaggio formale vicino a quello degli impressionisti, decisamente lontano dalle tonalità scure degli "antichi maestri" che aveva assorbito attraverso la pittura di Henri. Era incantato dalle ombre luminose parigine, ombre che riflettono la luce, «for-



In alto:
Les Lavoirs à Pont Royal *(1907);*
New York, Whitney Museum.

Qui sopra:
Boat Landing at Gare d'Orléans *(1907);*
New York, Whitney Museum.

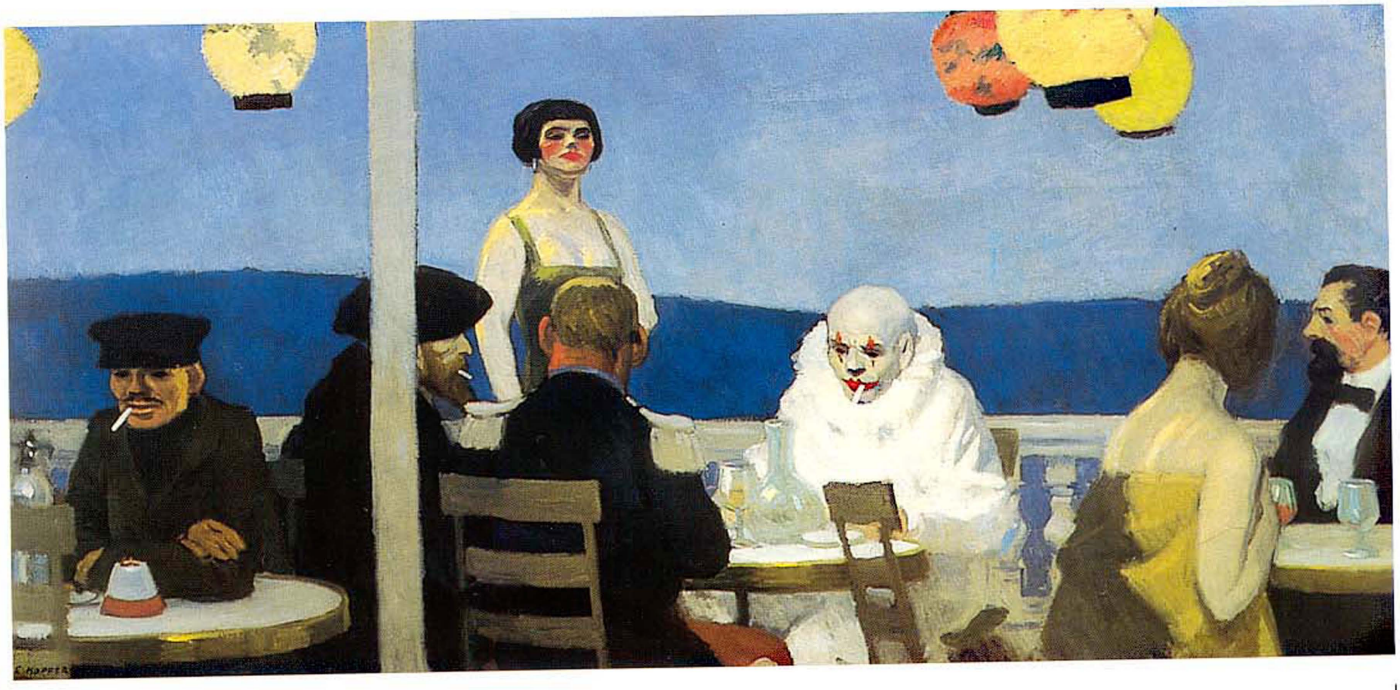


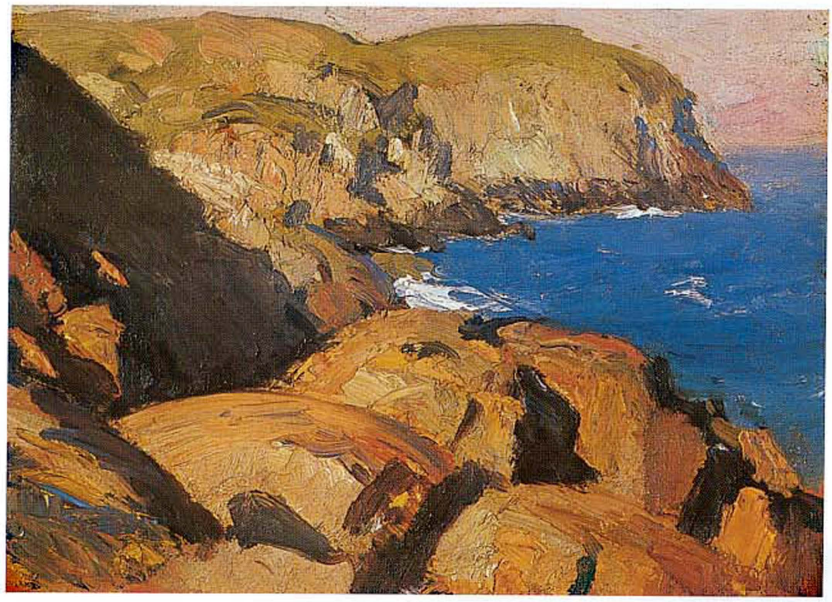
Qui sopra:
Edgar Degas,
L'assenzio
(1876),
particolare;
Parigi,
Musée d'Orsay.
In alto:
Edgar Degas,
Le tub *(1885-1886);*
Farmington
(Connecticut),
Hill-Stead
Museum of Art.
In alto a destra:
Nude Crawling into Bed
(1903-1905);
New York,
Whitney Museum
of American Art.

se perché le nuvole sono più basse qui. Io sono sempre stato interessato alla luce, molto più della maggior parte dei pittori contemporanei». Un dipinto giovanile come *Railroad Train* (1908) tradisce proprio la molteplicità degli insegnamenti. La materia è pastosa come quella di Henri ma il taglio "fotografico" è più vicino a Degas, con quel treno di cui si vedono solo l'ultimo vagone e una metà del penultimo. Le sollecitazioni europee sono evidentemente molteplici, ma il soggetto invece è squisitamente americano. Quello del treno infatti fu un tema particolarmente frequentato dagli artisti americani del secolo precedente, e lo stesso Hopper vi tornerà a più riprese.

Sin dai primi anni il tema della luce si impose al centro della sua ricerca, tuttavia con risultati assai distanti dagli impressionisti; a Hopper interessava moltissimo anche l'architettura delle forme da costruire con masse larghe, liberamente trattate con il pennello. Fece molti acquerelli e disegni della vita quotidiana di Parigi. Durante lo stesso viaggio in Europa, visitò anche la Gran Bretagna, la Germania, l'Olanda, il Belgio (mai l'Italia); ritornò a New York nell'estate del 1907.

Nel 1908, solo un mese dopo la famosa mostra degli Otto, alcuni studenti della Chase School, soprattutto grazie – ancora una volta – all'intraprendenza di Henri, diedero vita a una mostra di controtendenza presso l' Harmonie Club, di nuovo in polemica con le scelte conservatrici della National Academy. Con Henri e Hopper, che espose tele realizzate a Parigi, anche George Bellows, Guy Pène du Bois, Rokwell Kent, Carl Sprinchon, G. Leroy Williams. Nel 1909 Edward tornò a Parigi per sei mesi. Un soggiorno importante durante il quale cominciò a mettere a punto le proprie personali scelte linguistiche. La luce e le ombre





Alla pagina precedente, dall'alto: **Summer Interior** *(1909);* ***New York, Whitney Museum.*** **Soir bleu** *(1914);* ***New York, Whitney Museum.***

Durante i due soggiorni parigini del 1906 e 1909, Hopper ebbe modo di ammirare da vicino i grandi maestri della pittura francese recente e contemporanea. Degas fu tra gli artisti che maggiormente influenzarono il giovane americano, come appare evidente in dipinti quali **Summer Interior o Soir bleu.**

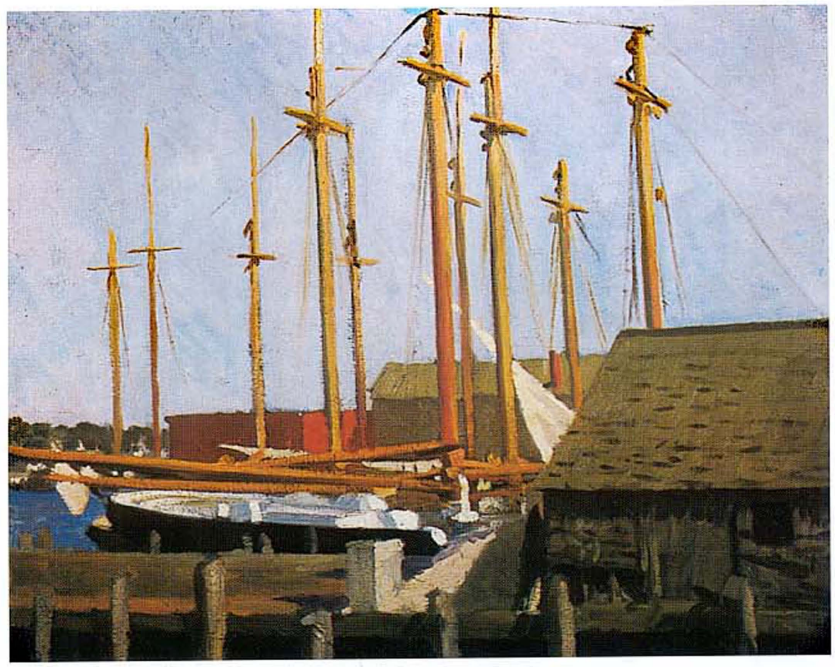
In alto: **Squam Light** *(1912).* ***Qui sopra:*** **Blackhead, Monhegan** *(1916-1919);* ***New York, Whitney Museum.***

già si impongono nell'economia del suo fare pittorico come il tema di massimo coinvolgimento. *Summer Interior* è tra i dipinti più importanti di questo periodo. È evidente quanto la lezione di Degas abbia toccato le corde artistiche del giovane americano e come, allo stesso tempo, affiorino elementi, nella costruzione dello spazio, destinati a restare costanti nella sua pittura. Nel 1910 un ultimo viaggio al di là dell'Atlantico: per quattro mesi Hopper percorse la Francia e la Spagna.

Nell'arco dei suoi tre viaggi europei ebbe modo di vivere in prima persona i grandi fermenti avanguardistici che stavano sconvolgendo l'esperienza figurativa del vecchio continente. La "riscoperta" di Cézanne, che a Hopper non interesserà mai molto, il fauvismo, il cubismo e l'avvio dell'astrattismo. Hopper selezionò moltissimo; guardò con interesse Manet, Degas, fu attratto da Pissarro, da Monet, da Sisley, ammirò Courbet, Daumier, Degas, Toulouse-Lautrec. Sopra tutti però imparò ad amare un "vecchio" maestro, Goya. I dipinti americani immediatamente successivi all'impatto con l'Europa e la Francia registrano alcune suggestioni più vive di altre. La grana pittorica di *The Queensborough Bridge* del 1913 rivela un certo interesse per il divisionismo mentre, per esempio, *Soir bleu* (1914) tradisce l'impatto con i fauves, con Degas, con Van Dongen, anche se l'immagine è organizzata già chiaramente secondo quell'impianto solidamente geometrico che l'artista non abbandonerà mai ed è ricca di quelle accensioni cromatiche sulle quali lavorerà per tutta la vita.

Il ritorno in patria, nel 1910, non fu semplice né sotto il profilo economico né sotto quello emotivo. «Tutto sembrava terribilmente crudo e rozzo quando tornavo a casa. Mi ci vollero dieci anni per gettarmi l'Europa dietro le spalle», ricordava Hopper a distanza di anni[3]. Di fatto iniziò un periodo davvero difficile, destinato a durare fino ai primi degli anni Venti. Partecipò a qualche mostra sempre a New York, come quella organizzata dall'infaticabile Robert Henri, con John Sloan e Arthur B. Davis, dal titolo *Exhibition of Indipendent Artists*: una collettiva con ben centodue artisti tra cui il gruppo con cui Hopper seguitava a dividere gli interessi iniziali, Bellows, Glackens, Guy Pène du Bois. Edward non riusciva a vendere i suoi quadri, ciononostante continuava a dipingere o a disegnare. Nel 1912 passò un'estate a Gloucester, nel Massachusetts, dove si ritrovavano molti artisti americani della East Coast. Qui il pittore abbandonò definitivamente le nostalgie euro-

pee e cominciò a selezionare soggetti americani, soprattutto scogliere e spiagge del New England. *Squam Light* (1912) ha per protagonista il faro di Cape Ann in un contesto roccioso, realizzato con pennellate veloci e con un potente senso costruttivo. Il mare sarà un tema sempre molto caro all'artista e ricorrerà in numerosissime tele fino alla morte anche perché, dopo una certa data, Hopper cominciò a passare lunghi periodi dell'anno a Cape Cod dove aveva una casa e dove dipingeva con maggiore convinzione che non in città. Spesso, nelle interviste, esaltò l'incredibile chiarezza della luce di Cape Cod. Già tra il 1916 e il 1919 aveva passato le estati nella stazione balneare di Monhegan Island nel Maine, frequentata dagli artisti a lui più vicini, come Robert Henri, George Bellows, Rockwell Kent. Alcune opere realizzate durante questi soggiorni rasentano l'astrazione. Siamo negli anni a ridosso dell'esposizione dell'Armory Show, inaugurata nel febbraio del 1913 nell'armeria del 69° reggimento di fanteria, anni durante i quali l'astrattismo ebbe la sua massima presa sia sugli artisti che sul pubblico. Hopper aveva partecipato alla celebre e dirompente esposizione newyorkese e aveva venduto un solo quadro e poi fino al 1924 più nulla. Più o meno in questi anni si trasferì nell'appartamento-studio al numero 3 di Washington square North, dove trascorse l'intera sua esistenza. Nel 1918, quando venne aperto lo Whitney Studio Club, il più vitale centro per gli artisti indipendenti, Hopper vi aderì tra i primi. Per vivere, però, durante tutto il secondo decennio del secolo, fu costretto a tornare al tanto deprecato lavoro di illustratore commerciale. Ebbe la sua prima mostra personale solo all'età di 38 anni, nel 1920, sempre a New York, nella sede dello Whitney Studio Club. Vi espose sedici quadri a olio, dipinti a Parigi, a Monhegan, nel Maine, ma non riuscì a vendere nulla; nel frattempo le incisioni ad acquaforte cominciarono ad avere un certo successo, furono accolte anche dalla National Academy e nel 1922 l'artista ottenne due premi per un'acquaforte intitolata *East Side Interior*; il primo da parte dell'Art Institute di Chicago e l'altro dal Los Angeles Museum. Negli anni Venti, tuttavia, Hopper abbandonò l'incisione ma il torchio rimase sempre nel suo studio e quel corpo di opere seguitano a essere fondamentali per la comprensione della sua produzione successiva. Tuttavia, il suo iniziale successo non lo dovette tanto alle pur magnifiche incisioni ma soprattutto agli acquerelli eseguiti sulla costa durante l'estate. Ne espose alcuni in una mostra col-



Qui sopra:
American Village
(1912);
New York,
Whitney Museum.
In alto:
Tall Masts, Gloucester
(1912);
New York,
Whitney Museum.

A partire dal 1912, anno di una vacanza a Gloucester, nel Massachusetts, Hopper inizia a dipingere soggetti americani – paesaggi naturali e urbani, interni o esterni vuoti o con figure – che ne faranno una delle voci più rappresentative dell'arte statunitense contemporanea.

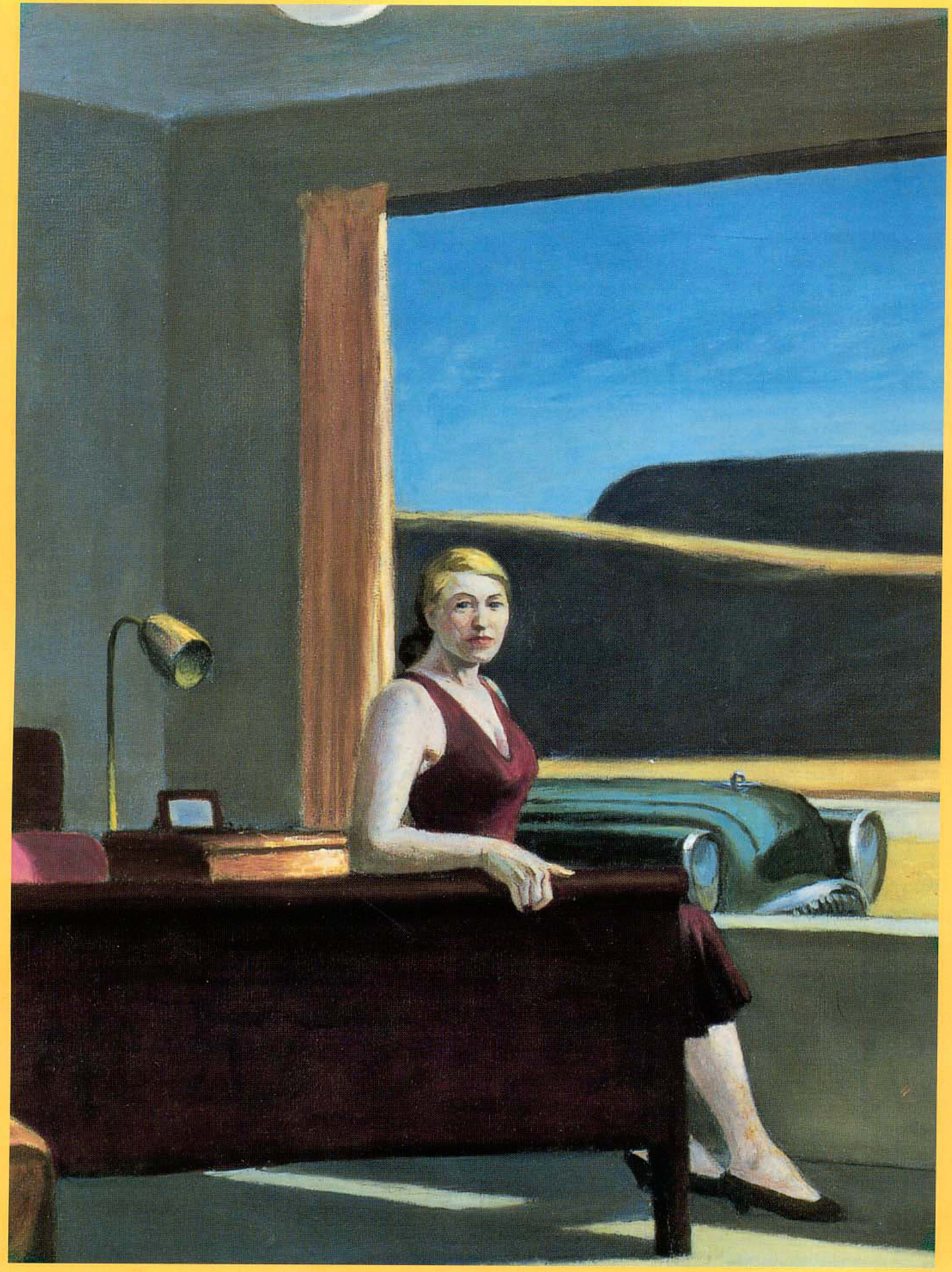
Qui sopra:
New York Pavements
(1924);
Norfolk
(Virginia),
Chrysler Museum.
A destra:
Girl at Sewing Machine
(1921 circa);
Madrid,
Museo
Thyssen-Bornemisza.

lettiva organizzata dal Brooklin Museum nel 1923, dove qualcuno rilevò l'affinità tra la luce incantata delle sue opere e quella dei celeberrimi acquerelli di Winslow Homer[4]. Finalmente nel 1924 il gallerista Frank Rehn si convinse dell'eccezionalità dell'artista e decise di dedicargli una mostra personale, compiendo tutti gli sforzi necessari per creare un successo. Non ci si deve stupire più di tanto del ritardo con cui Hopper fu scoperto, se si considera il periodo in cui il mercato e il pubblico si sono accorti di lui. La sua vocazione al realismo, alla figurazione, la sua assoluta determinazione a perseguire una propria linea di ricerca, qualunque fatto accadesse intorno a lui, lo hanno condannato da principio all'indifferenza per il semplice motivo che quando l'America, già intorno allo scadere del primo decennio del XX secolo, si scoprì moderna,

Apartment Houses *(1923);*
Filadelfia, Pennsylvania Academy of Fine Arts.

almeno nelle sue componenti intellettuali più vivaci, si scoprì anche essenzialmente "europea". Da un canto questo comportò un certo imbarazzo nei confronti della propria, pur magnifica, tradizione nazionale, e dall'altro un eccessivo adeguamento a ogni nuova sollecitazione proveniente dall'Europa e soprattutto dalla Francia. Così all'entusiasmo per l'impressionismo seguì quello per tutti i nuovi "ismi" che incalzavano. Solo quando entrarono in crisi di identità le più estreme sperimentazioni linguistiche, compreso il primo astrattismo, e la cultura visiva dei primi anni Venti fu pervasa da un vento di "ritorno all'ordine", da un rinnovato senso del ritmo classicista, solo allora il pubblico e le critica americana cominciarono a vedere e apprezzare Hopper. Da quel momento la sua vita non ebbe alcun sussulto, procedette tutta dedicata alla pittura. Qualche viaggio attraverso gli Stati Uniti e in Messico, ma soprattutto il mare di Cape Cod e lo studio di New York. I consensi, da quel momento, lo seguirono con costanza, anche quando nuovi movimenti e nuove forme di avanguardia incalzavano. Hopper restò fino alla morte quel personaggio riservato, timido, un po' scontroso, incapace di sentirsi a proprio agio tra la gente, difficile da intervistare, ossessivamente concentrato sulla propria ricerca. Alla sua morte, nel 1967, i dipinti ancora in suo possesso furono donati, per volontà dell'artista, allo Whitney Museum of American Art di New York, dove tuttora si conserva il più importante corpus delle sue opere. Anche la madre di Hopper, che ebbe il merito di conservare la maggior parte dei primissimi lavori di Edward, ha lasciato le opere da lei possedute allo stesso museo.

(1) *G. Levin*, Edward Hopper. The Art and the Artist, *New York 1980, p. 17.*
(2) *Id.*, op. cit., *p. 20.*
(3) *Id.*, op. cit., *p. 27.*
(4) *P. Schijeldahl*, Edward Hopper Light Years, *New York 1988, p. 4.*



OPERE "CINEMATOGRAFICHE"

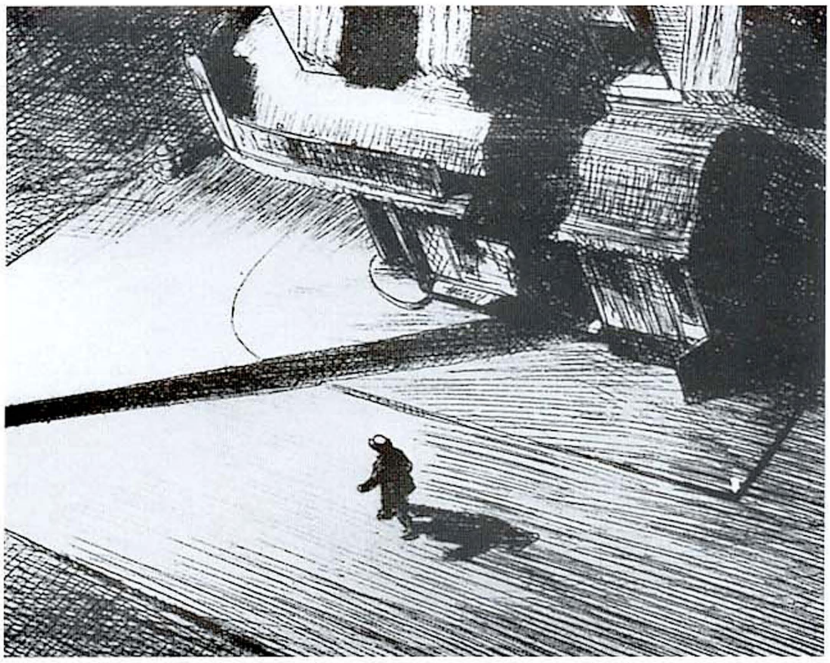
Qui a destra e nella pagina a fianco: **Western Motel** *(1957), intero e particolare; New Haven (Connecticut), Yale University Art Gallery.*

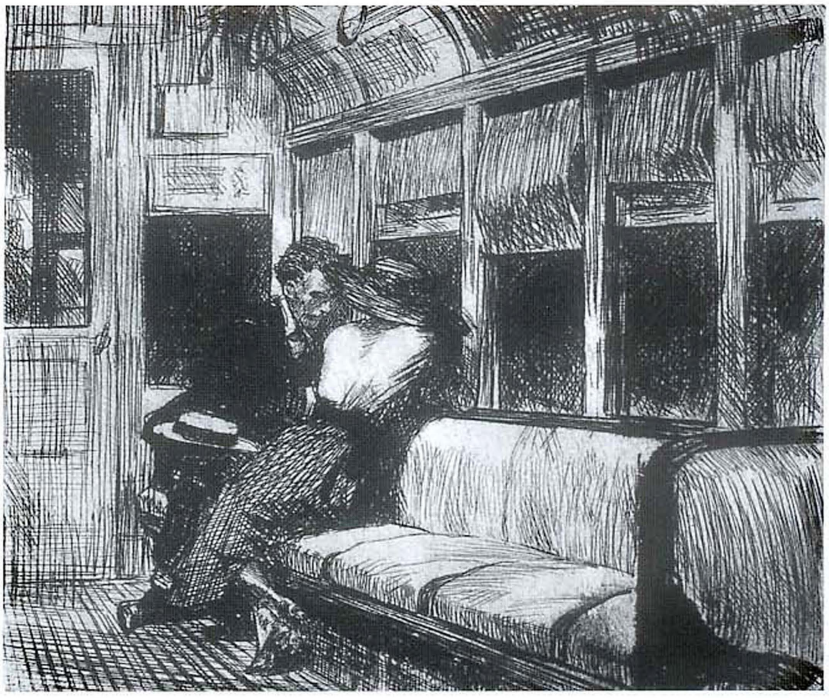
Per entrare nel mondo di Hopper bisogna partire dalla decennale attività di incisore, quando ancora l'indifferenza lo circondava. Tra il 1915 e il 1923 si dedicò prevalentemente all'acquaforte e mise a fuoco sia la tipologia dei soggetti che gli furono cari per tutta la vita, sia gli schemi compositivi. Lui stesso, da vecchio, non ricordava come avesse cominciato. *American Landscape* (1920) è saldamente definito da una maglia di ortogonali; la massicciata con le rotaie taglia il foglio in orizzontale; la

Dall'alto:
East Side Interior
(1922),
acquaforte.
Evening Wind
(1921), acquaforte.
A sinistra:
Francisco Goya,
Che mai può
farsi di più?
(1810-1820), incisione dai
Disastri della guerra.

casa "coloniale" con veranda e tetto spiovente si staglia sul retro, una teoria di vacche traversa la linea ferroviaria. Nonostante la presenza degli animali, la sospensione del tempo è miracolosamente raggiunta. Le rotaie, le case vittoriane, il sentimento di una natura immota torneranno in moltissime opere successive. Così come in *Evening Wind* (1921) l'artista ha fissato un altro tema che gli sarà caro, quello della figura femminile nuda "spiata" in un interno. Il segno e la corposità di questa produzione tradisce lo studio appassionato e la comprensione anche tecnica dell'esperienza grafica di Goya e di Rembrandt. E ancora, *Night on the El Train* (1920) propone un tema ricorrente, quello della coppia, in questo caso all'interno di un vagone, circondata da un vuoto impenetrabile che è assenza di tempo ma anche solitudine come condizione universale. Con *Night Shadows* del 1921, Hopper arrivò a inquadrature "fotografiche" estreme; una veduta perpendicolare di un frammento di strada nella quale un uomo procede, solitario, tra le ombre lunghe create dal lampione e le facciate dei palazzi. La potenza visiva accresciuta dai contrasti di bianchi e di neri rendono questo foglio visivamente indimenticabile. La città irrompe nell'immaginazione creativa dell'artista; la città con i suoi reticoli di strade, la sua perpendicolarità, i suoi misteri. La città come meccanismo regolato da leggi necessarie. Le ombre della notte, in questa incisione sublime, le ritroveremo insistentemente nei film hollywoodiani stilisticamente più impegnati degli anni Trenta e Quaranta. Hopper sin dalla giovinezza fu un attento cultore del cinema e del teatro e il suo stesso affrontare la progettazione di un dipinto rivela affinità con la "messa in scena" di un set cinematografico. Un critico ha sottolineato le straordinarie affinità tra i processi creativi di Hopper e il cinema americano degli anni Venti e Trenta. «Trovo qualche cosa di ineffabilmente eccitante nel rettangolo che Hopper disegna per iniziare uno schizzo. Esso è come lo schermo bianco di un cinema, quando sono dell'umore per vedere un film: un terreno d'argento brulicante di ricordi e di anticipazioni, pieno di eventualità spirituali. Hopper capì la metafisca del film come nessun altro artista prima (forse poi solo Andy Warhol) e meglio di tutti i grandi registi»[5]. Hopper diede ai suoi quadri la perentorietà, la costruzione mitica delle immagini cinematogra-

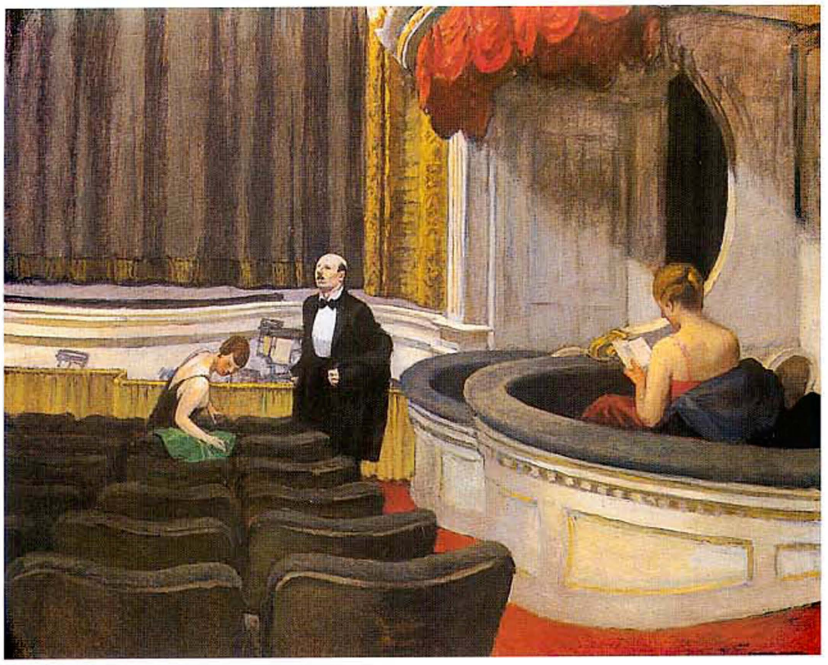
fiche e più i soggetti erano comuni e tipici, più le sue immagini furono evocative e universali: «Hopper capì che una mattina o una notte dipinte su di un quadro riuscito, doveva evocare necessariamente ogni mattina e ogni notte, come ogni uomo protagonista doveva essere l'uomo e ogni donna, la donna»[6]. La sua aspirazione all'universalità trovò nel linguaggio cinematografico chiare sollecitazioni: proprio i forti contrasti tra luce e ombra, cari al cinema in bianco e nero di quegli anni, lo soccorsero nell'intento di arrivare a un linguaggio universale, lo aiutarono a costruire delle icone. D'altra parte furono anche frequenti i riferimenti puntuali al cinema e al teatro in opere come *Two on the Aisle* (1927), *New York Movie* (1939), *First Row Orchestra* (1951), ma gli scambi tra la pittura dell'artista e il cinema non si risolvono naturalmente in questi aspetti occasionali. Il cinema americano, tra i primi anni Venti e i Trenta, visse una stagione di straordinario arricchimento culturale grazie all'arrivo a Hollywood di una serie di eccellenti registi tedeschi. Nel 1920 arrivò Ernst Lubitsch, attratto dal potenziale economico della nuova capitale del cinema; nel 1930 arrivò – per ragioni politiche – Fritz Lang. In particolare la casa cinematografica Paramount fu segnata da una massiccia presenza tedesca; il Dipartimento artistico fu diretto per lungo tempo dall'architetto Hans Dreider, memore degli insegnamenti del Bauhaus: superfici bianche e disadorne, forte predominio di strutture orizzontali, funzionalità, eleganza, semplicità rigorosa. L'architetto subordinò alle stesse istanze estetiche anche l'illuminazione dei set che doveva essere violenta, perentoria, definita. Effetti che furono raggiunti attraverso l'uso frequente di muri diafani e riflettenti, privi di oggetti che potessero ostacolare il passaggio della luce, anzi spesso le pareti furono sostituite da ampie vetrate. La luce diffusa si coagulava sui corpi e sui volti dei protagonisti creando ombre nette e taglienti. Alcuni quadri di Hopper, in particolare quelli dedicati a interni di uffici, *Office at Night* (1940), *Conference at Night* (1949), *New York Office* (1962) registrano una relazione puntuale con analoghe immagini cinematografiche. Non solo la Paramount ma anche la Warner Bros ebbe al suo interno un designer tedesco, Anton Grot (dal 1927 al 1948) che allestì sofisticatissimi set soprattutto per i film musicali di quegli anni. Grot era partico-





L'opera grafica di grandi maestri come Goya e Rembrandt, e le pellicole americane girate in bianco e nero tra gli anni Venti e gli anni Quaranta, sono tra i principali referenti delle incisioni di Hopper, alle quali l'artista si dedicò soprattutto nella prima fase della sua carriera artistica.

Dall'alto:
Night Shadows ***(1921), acquaforte.***
Night on the El Train ***(1920), acquaforte.***



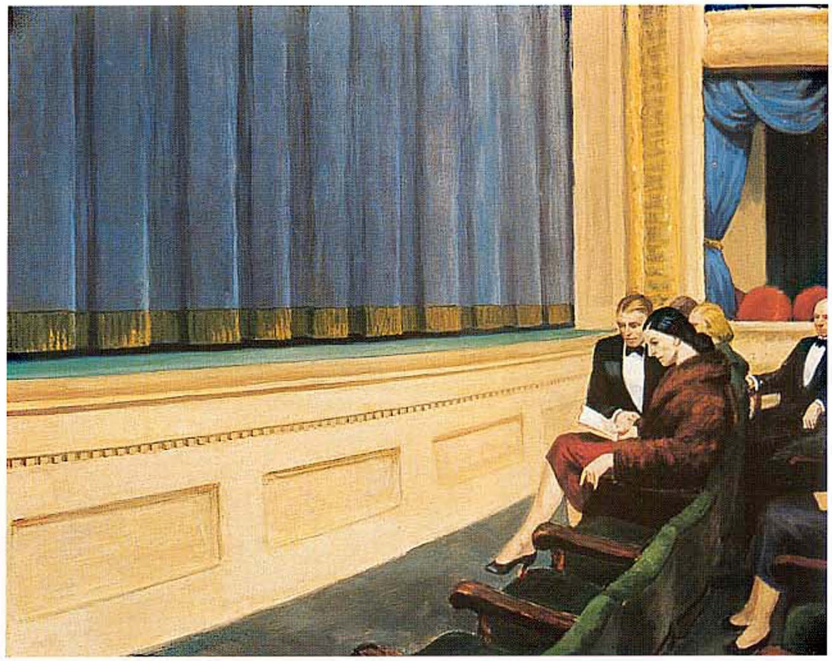
Qui a sinistra: **Office at Night** ***(1940); Minneapolis (Minnesota), Walker Art Center.***

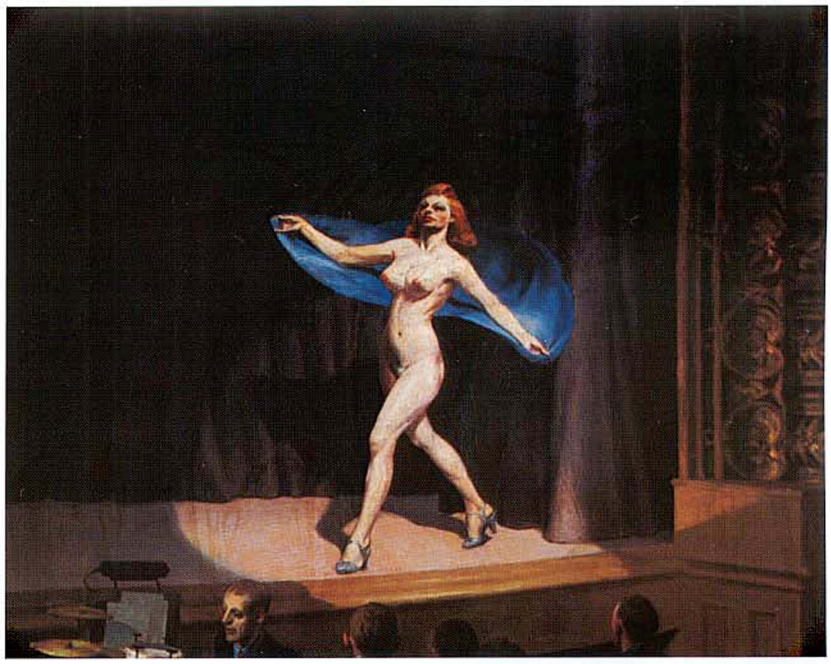
larmente specializzato in night club, caffè e ristoranti. Le affinità con Hopper in questo caso si moltiplicano. In realtà è verosimile uno scambio in due direzioni. Anche gli artisti che lavoravano nel cinema guardavano infatti alle arti figurative e ne traevano forti sollecitazioni. Non possiamo dimenticare che nello stesso ventennio di cui sopra, gli Stati Uniti si trovano a ospitare, tra i tanti intellettuali profughi dall'Europa devastata dal nazismo e dal fascismo, architetti del valore di Richard Neutra, Walter Gropius, Mies van der Rohe. La loro spazialità rigorosa ed essenziale divenne un'immagine pervasiva ed emblematica della modernità.

Credo che esista una relazione ancora più forte tra la pittura di Hopper e il cinema. Lo "sguardo" di Hopper, infatti, somiglia allo sguardo di una cinepresa che operi in soggettiva, che scruti voyeuristicamente un mondo che sta fuori e che non interagisce con chi lo osserva. Hopper ci presta i suoi occhi celandosi dietro la pittura come mezzo, proprio come un operatore è schermato dalla cinepresa. Le simpatie tra Hopper e Hitchcock sono note, soprattutto l'interesse del regista per certe immagini e certi tagli compositivi del pittore. Da un canto l'insistenza nel rappresentare interni scrutati impudentemente dall'esterno, così spesso ricorrenti nell'artista, diverrà il tema centrale del celebre film hitchcockiano *La finestra sul cortile*. Il registra, inoltre, si ispirò alla casa vittoriana del dipinto *House by the Railroad*, del 1925 (il primo quadro di Hopper a entrare al Museum of Modern Art di New York), come modello per l'edificio in cui fece svolgere l'azione di *Psycho*. Di fatto, questo dipinto può essere considerato un manifesto della poetica del pittore per quelle luci intense, tagliate da ombre nettissime, tanto sperimentate nelle incisioni; per quell'edificio solitario e misterioso, unica presenza, ma neppure in primo piano; per quella possibilità di una vita all'interno che si presume solo da qualche persiana alzata; per quella sospensione del tempo che esclude ogni possibilità di azione, eppure è denso di vita. Anche in *Western Motel*, del 1957 (New Haven, Yale University Art Gallery), l'atmosfera cinematografica è fortissima: frammenti di un racconto di cui non è dato conoscere la trama, la figura femminile, di una espressività ancora una volta hitchcockiana, assediata dalla fisicità tagliente di sedili, letti, finestre, pareti che fanno scat-

tare per contrasto il senso di fragilità della condizione umana.

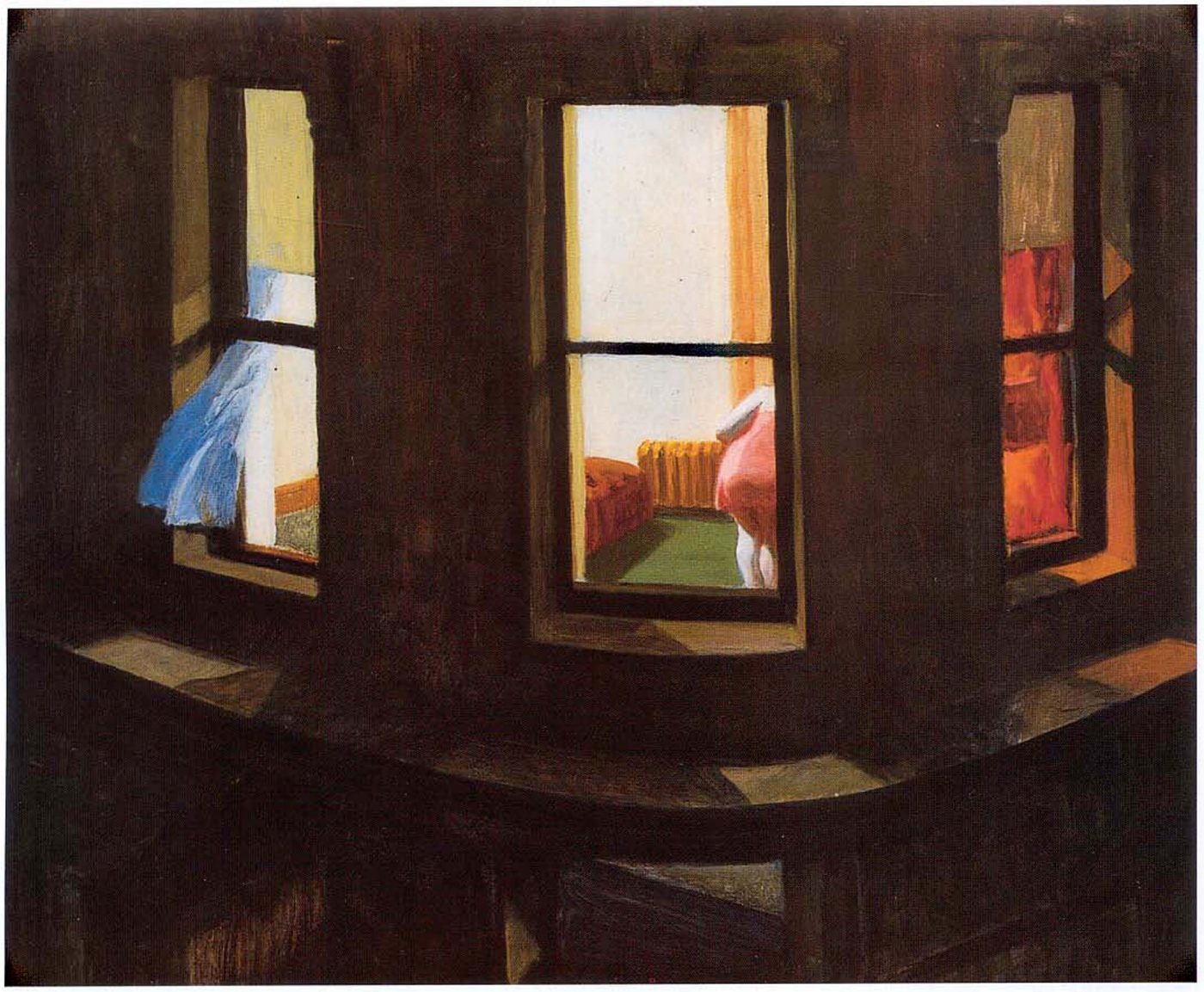
Certo non bastano né la fotografia né il cinema a spiegare le matrici culturali dello "sguardo" di Hopper. In una recensione su "Repubbica", Antonio Pinelli, mettendo l'accento sulla particolare tensione che Hopper realizza tra spettatore e opera, concordando su una serie di debiti e crediti nei confronti del cinema, azzardava un'ipotesi piuttosto suggestiva su un debito assai più colto e assai più antico. Sarebbe lo studio delle opere di Vermeer, osservate dal vero sia a New York che ad Amsterdam, ad aver confortato l'artista americano nel solco delle sue ricerche. La luce di Vermeer innanzi tutto; una luce che come quella di Hopper emana dalla materia stessa, si irradia dai corpi ed erompe grazie al sapientissimo accostamento di tonalità contrastanti che arrivano a produrre quei piccoli miracoli che nessuna riproduzione a stampa, né per l'uno né per l'atro pittore, riesce ancora a restituire. Ma – scrive Pinelli – Vermeer è il primo artista che guarda il suo soggetto con la consapevolezza di non essere osservato, che stabilisce una distanza invalicabile tra sé e le figure che vivono una loro propria vicenda, ignari di essere spiati. Certamente le sintonie potrebbero proseguire perché sia il pittore olandese che quello americano si rapportano al soggetto rappresentato con l'esplicita intenzione di sottrarsi alla definizione della temporalità come movimento, come agente di trasformazione. L'opera di entrambi cristallizza e sottrae i soggetti a ogni possibile mutamento. Se si accetta questa premessa che, vedremo in seguito, è confortata da una serie di altri riscontri, verrebbe a cadere quella diffusa interpretazione dell'opera di Hopper come di un corpus di immagini cariche di elementi di denuncia. Denuncia dell'alienazione che gli individui vivono nelle città; denuncia della solitudine che incombe dentro e fuori la porta di casa; denuncia del silenzio che grava sull'immobilità delle cose. Qualcuno ha chiesto all'artista, negli anni Cinquanta, quando l'alienazione e il silenzio innervavano ogni ambito della produzione culturale, se veramente considerasse quei temi come centrali della sua opera. Hopper rispose: «No so»; e anche: «Il tema della solitudine è esagerato. Definisce qualche cosa che non vuole essere definito. Renoir diceva che il più importante elemento in una pittura non può essere definito [...] non può essere spie-





Nella pagina a fianco, dall'alto: **Two on the Aisle** *(1927); Toledo (Ohio), Museum of Art.* **New York Movie** *(1939); New York, Museum of Modern Art.*

Qui sopra: **Girlie Show** *(1941).* *In alto:* **First Row Orchestra** *(1951); Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.*



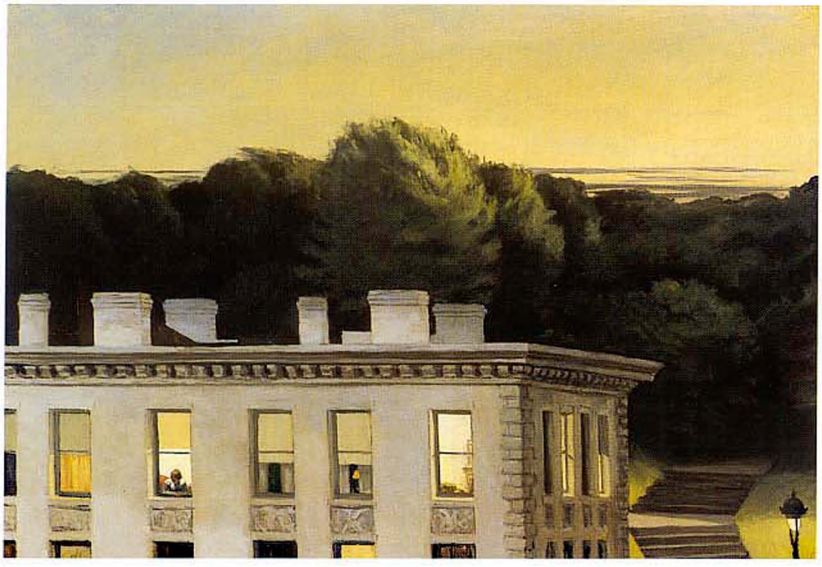
Qui sopra:
fotogramma dal film
La finestra sul cortile *(1954)*
di Alfred Hitchcock.

Qui sopra:
Night Windows *(1928);*
New York,
Museum of Modern Art.

***Le reciproche influenze tra cinema americano e dipinti di Hopper sono molte e innegabili. Un maestro dello schermo come Hitchcock si mostrò particolarmente attento alle realizzazioni di Hopper, prendendo spunto dalle opere dell'artista americano in film come* La finestra sul cortile *o* Psycho, *dove la casa in cui vive il protagonista ricorda in modo puntuale quella raffigurata da Hopper nel 1925 in* House by the Railroad.**

gato e forse è meglio». Hopper non si spaccia per un narratore. Hopper si guarda attorno e si ferma quando una serie di elementi, che sono soprattutto legati alla fisicità di oggetti colpiti dalla luce, gli rivela il tema su cui concentrare la propria attenzione.

Qual è dunque la natura del suo realismo? Non certo un realismo "romantico" quale quello per molti versi "impegnato" e partecipe di Henri e degli artisti legati all'esperienza degli Otto. Si potrebbe parlare piuttosto di un realismo che vuole offrirsi come oggettivo. Le origini del suo realismo attingono alla migliore tradizione americana e soprattutto vanno ricercate nella grande lezione di Thomas Eakins a cui Hopper fa più volte espliciti riferimenti e che giudicava come «un grande pittore del mondo», «più grande di Manet»[7]. Pur apprezzando tutta l'opera di Eakins, certamente



Qui sopra:
fotogramma dal film
Psycho (1960)
di Alfred Hitchcock.

In alto:
House by the Railroad
(1925); New York,
Museum of Modern Art.

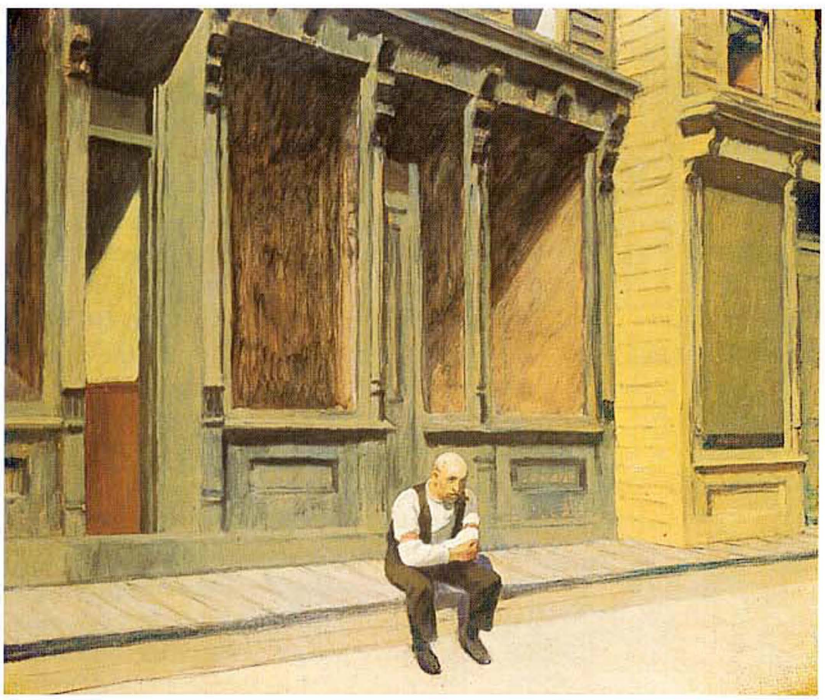
Qui sopra:
House at Dusk *(1935); Richmond (Virginia), Museum of Fine Arts.*

Qui sopra:
Room in New York
(1932);
Lincoln,
University of Nebraska
Art Gallery.

ci sono dipinti che debbono averlo sollecitato più di altri: la serie dedicata alle gare di canoa, per esempio, e in particolare *Max Schmitt in a Single Scull* (1871), con tutto quel lavoro dell'artista a monte, che andava a studiare le luci e le ombre, ogni giorno, alla stessa ora, nella stessa stagione; e poi la serie dei nuotatori, o i ritratti di scienziati. Tutte opere che alla comunicazione di emozioni preferivano un'analisi attenta, scientifica del rapporto tra corpi, contesti e fonti di luce. Forse, quello che della ricca produzione di Eakins sedusse meno Hopper furono i tanti ritratti di amici, i cui volti si aprivano su mondi interiori gravati da ansie o sofferenze.

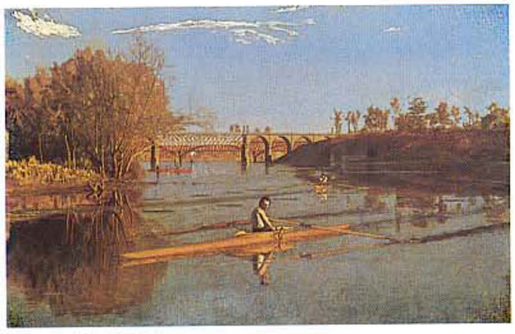
Il realismo più autentico, per Hopper si realizzava nello studio della luce: osservava il cielo con straordinaria attenzione; amava il sole calante dei pomeriggi estivi che proietta ombre e luci in forme nette e lunghe; studiava le traiettorie dell'illuminazione artificiale. I suoi sistemi compositivi erano costruiti attorno agli individui. Eppure Hopper sembra indifferente al loro pathos. Una volta ebbe a dire: «Io non voglio dipingere la gente che gesticola e che esprime emozioni. Quello che voglio fare è dipingere la luce su di un lato di una casa».

Nonostante l'apparente omogeneità formale dei dipinti di Hopper, tra le opere giovanili e quelle mature si può individuare uno scarto. Le prime sono molto più vincolate all'osservazione di una realtà fenomenica esperita, mentre quelle successive sono sempre più frutto di una composizione a posteriori, sollecitata da spunti di realtà. Comunque Hopper non "copiava" mai il reale, anche se i suoi soggetti erano sempre legati alla realtà. Al contrario, il suo processo pittorico era articolato e in un certo senso "antico". Dipingeva secondo un metodo



A sinistra:
Sunday
(1926);
Washington,
Phillips Collection.

Qui sopra:
The Barber Shop
(1931).



Qui sopra:
Cape Cod Evening
(1939); Washington, National Gallery of Art.
A sinistra:
Thomas Eakins,
Max Schmitt in a Single Scull
(1871); New York, Metropolitan Museum.

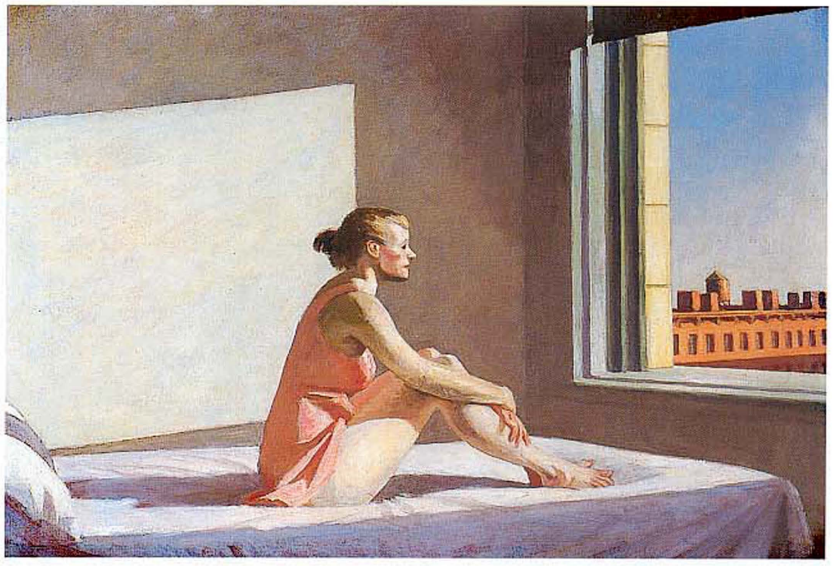
A sinistra:
William Sidney Mount,
La preparazione del sidro
(1841); New York, Metropolitan Museum.

di ricostruzione immaginaria nella quale concorrevano sia l'osservazione che la memoria. Selezionava i soggetti con estrema cura, spendendo molto tempo nell'osservare gli elementi che maggiormente lo sollecitavano e nello studiarli attraverso una serie di aggiustamenti progressivi. Quindi, in studio, lavorava sugli appunti dettagliatissimi che contenevano, a volte, anche riflessioni scritte. Al quadro arrivava attraverso questo lento e meditato procedimento. Un esempio tra i tanti, *Cape Cod Evening* (1939) su cui lo stesso artista lasciò una testimonianza scritta. Non si trattava di una trascrizione esatta di un luogo, bensì di un'opera composta in parte su appunti precisi, in parte attraverso la selezione mnemonica di impressioni altrettanto precise ricavate da luoghi limitrofi. Il boschetto, per esempio, è studiato dal vero come risulta da appunti dettagliati; la porta di ingresso è invece inventata e si ispira a quelle delle tipiche case di New Orleans. Le due figure sono di inven-

A sinistra:
Cape Cod Morning
(1950); New York, The Sara Roby Foundation.
Qui sotto:
Morning Sun
(1952); Columbus (Ohio), Museum of Art.
Hopper non ha mai nascosto la sua grande ammirazione per uno dei maggiori esponenti della tradizione pittorica americana, Thomas Eakins (1844-1916), che introdusse in patria la lezione realistica della pittura francese con la quale era entrato in contatto diretto a Parigi, restando influenzato soprattutto da Manet. Hopper dimostra di avere studiato a fondo le opere di Eakins, specie alcuni dipinti, come per esempio quelli dedicati alle gare di canoa, dove la resa delle luci e delle ombre è oggetto di una cura particolare.

zione, mentre il bel prato erboso è quello che si stendeva davanti allo studio della casa di Cape Cod. Nella donna, l'artista ha voluto imprimere i caratteri dei volti larghi e forti, con capelli biondi, dei tanti tipi finnici che vivevano nella zona di Cape Cod. L'uomo incarna invece la tipologia yankee, dai capelli castani. Il cane sta in ascolto di qualche cosa, probabilmente un fruscio improvviso o qualche suono della sera.

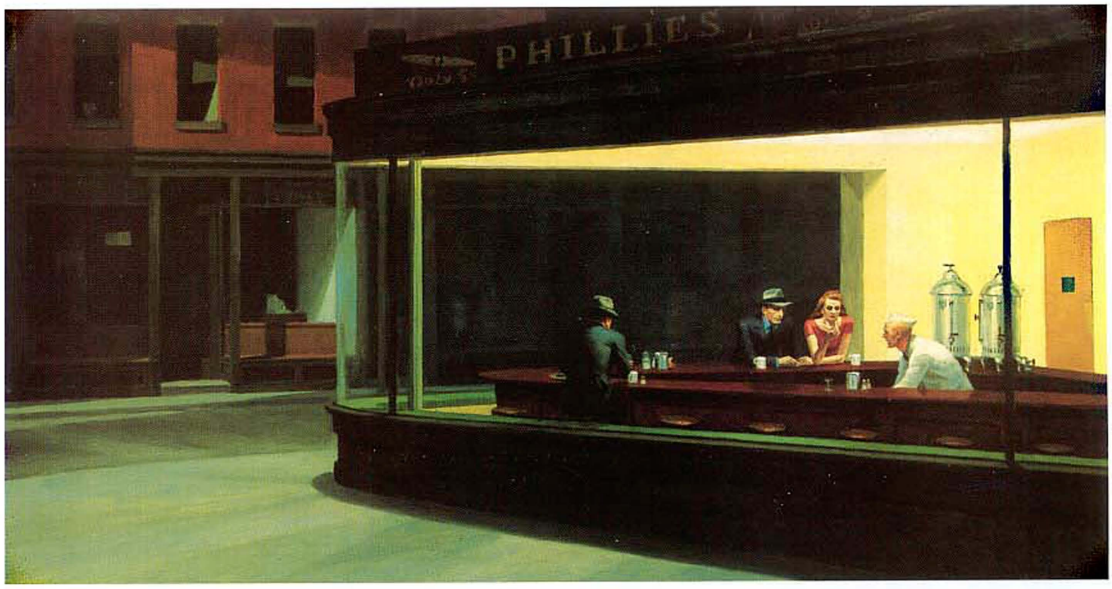
Ho detto che si tratta di un processo antico; certo era ben radicato nella tradizione americana e già William Sidney Mount procedeva, un secolo prima, più o meno nella stessa area geografica, in modo molto simile. I disegni preparatori a matita testimoniano di quanto meticolosa fosse la progettazione di un'opera. Hopper non amava parlare del processo creativo: «Si tratta spesso di un processo mentale molto complicato che non dovrebbe interessare la gente». Eppure invece ci aiuta a capire molto dell'opera di un artista.



(5) *P. Schijeldal*, Edward Hopper Light Years, *cit., p. 6.*
(6) *Id.*, op. cit., *p. 7.*
(7) *Testimonianza di Brian O' Dohrty,* American Masters. The Voice and the Myth, *New York s. d. (ma 1964 circa), p. 13.*

ILLIES

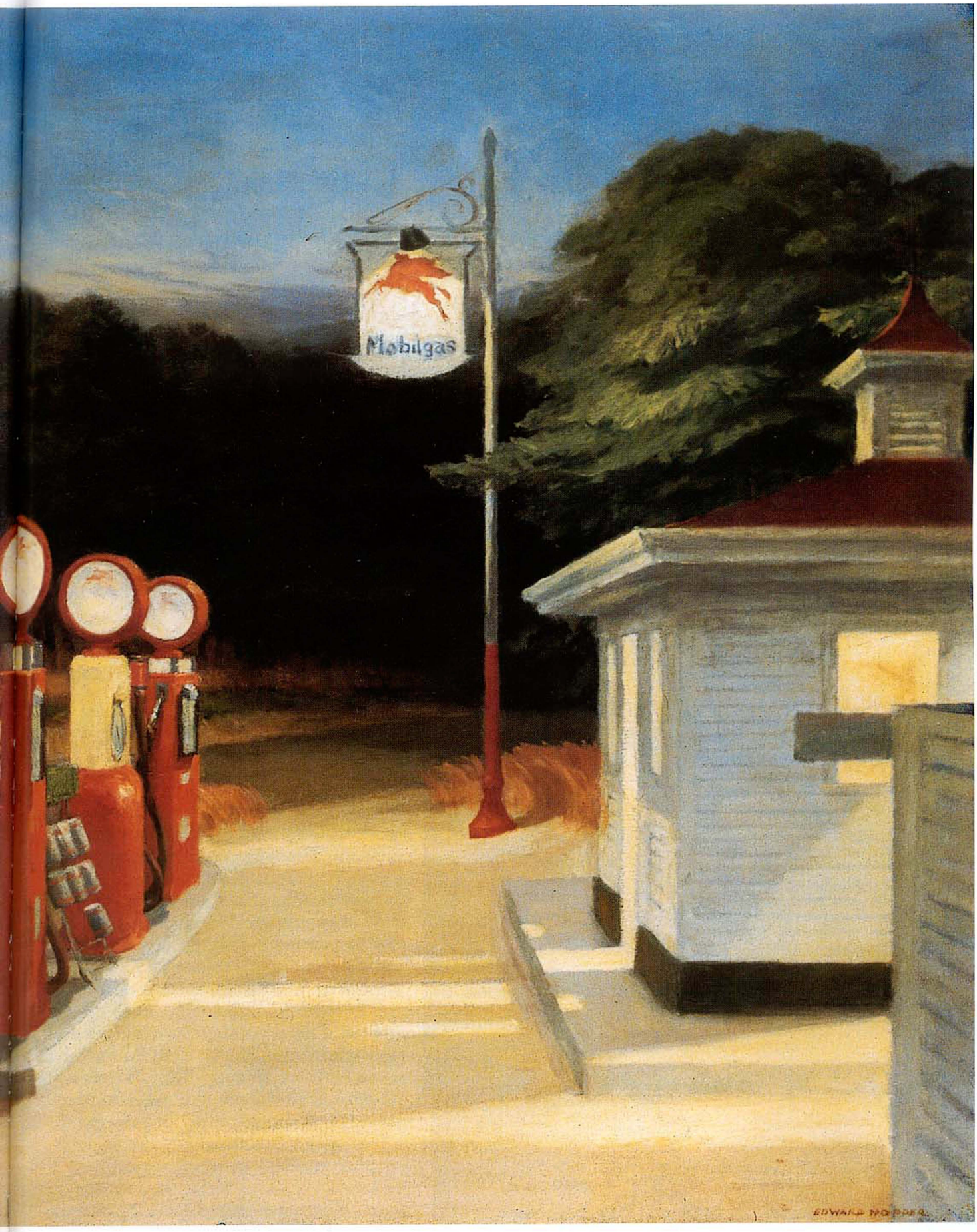
SCENE DI VITA AMERICANE



A destra e nella pagina a fianco: **Nighthawks** *(1942), intero e particolare; Chicago, Art Institute.*

Alla luce di quanto detto finora si comprende meglio l'insofferenza di Hopper verso chi tentava di coinvolgerlo nel movimento dell'"American Scene"; lui, pur così americano anche nei suoi soggetti, insisteva: «Io non ho mai cercato di rappresentare la Scena Americana come hanno fatto Thomas Benton e John S. Curry e i pittori del Midwest. Io credo che i pittori della Scena Americana abbiano fatto una caricatura della stessa America. Io ho sempre voluto fare me stesso». Il nucleo attorno a cui la mente dell'artista,

Alle due pagine seguenti: **Gas** *(1940); New York, Museum of Modern Art.*


Mobilgas

In alto:
Automat
(1927);
Des Moines (Iowa),
Des Moines Art Center.

Qui sopra:
Early Sunday Morning
(1930);
New York,
Whitney Museum.

Nella pagina a fianco, dall'alto:
Chop Suey *(1929).*
Hotel Room *(1931);*
Madrid, collezione
Thyssen-Bornemisza.

infatti, costruisce l'opera è, prima di tutto, se stesso, il suo ego, la sua personalità, e questa cambia poco dalla nascita alla morte. Hopper conferisce un'impronta così personale alla scena da trasfigurare tutto in un atto privato di possesso. Un pittore amico e coetaneo di Hopper, Charles Burchfield, legato al "realismo rurale" degli anni della Depressione, arrivò ad assimilare il tempo dei di lui dipinti a quello "sospeso" dei drammatici calchi degli abitanti vittime dell'eruzione di Pompei, ed è sua la testimonianza di un'affermazione rivelatrice che gli avrebbe fatto l'artista: «Mi interessa più la luce del colore [...] Io sono un realista e reagisco ai fenomeni naturali. Come un bambino io percepisco che la luce sulla parte più alta di una casa è differente da quella della parte più bassa [...] La luce è per me una forza espressiva importante, ma non ne sono mai del

tutto consapevole». D'altra parte, a chi gli chiese, una volta, se attraverso la pittura intendesse comunicare con il pubblico, Hopper rispose che dipingeva solo per se stesso; che sperava che le sue opere comunicassero con il pubblico ma quando dipingeva non si poneva questo problema, assolutamente mai.

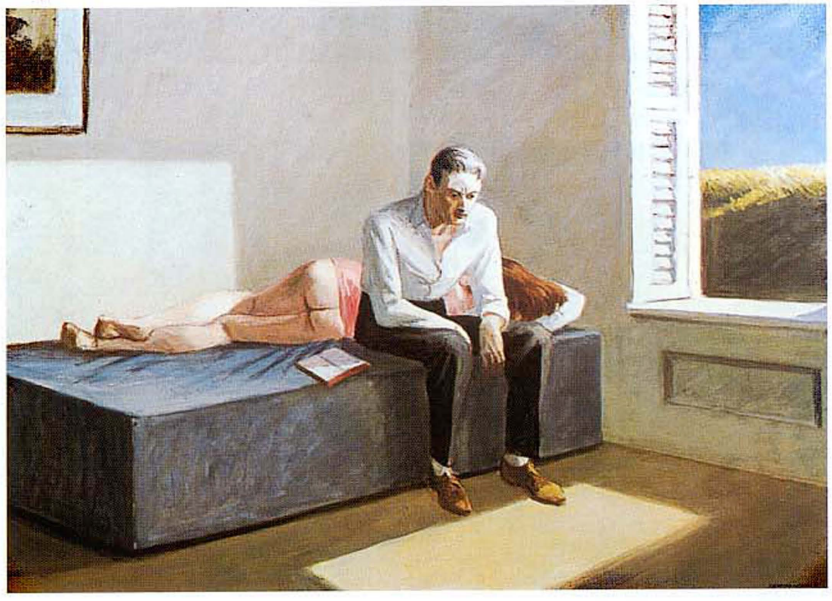
Tuttavia esiste anche una certa tradizione critica che ha voluto vedere nella pittura di Hopper la registrazione dello squallore, della desolazione, della bruttezza dell'America; si tratta di una posizione forzata e forse anche superficiale. Dal confronto, infatti, tra le sue parole e le sue opere, emerge piuttosto un artista capace di vedere in una pompa di benzina lungo una strada periferica – penso al celebre *Gas*, del 1940 – o nella facciata continua che definisce una strada deserta come quella di *Early Sunday Morning*

Dall'alto:
Summer Evening *(1947).*
Thomas Hart Benton,
Poker Night *(1948);*
New York,
Withney Museum.
Charles E. Burchfield,
Dream of a Storm at Dawn *(1963-1966).*

C'è chi ha voluto accostare Hopper ai pittori cosiddetti dell'American Scene. Ma l'artista prese sempre e chiaramente le distanze da questa corrente realistica figurativa statunitense che tra il 1929 e l'inizio della seconda guerra mondiale intese rappresentare il "vero" volto dell'America.

(1930), o perfino in un interno di albergo dimesso come *Hotel Room* (1931) un canto tutto americano alla vita di ogni giorno, alla vita dei singoli esseri, alle loro singole spesso melanconiche storie, alla universale fragilità degli individui. Mai lo squallore, il degrado, l'orrore della condizione umana, quale la dipinsero tanti espressionisti, in America come in Europa, ma anche tanti regionalisti e perfino tanti pittori astratti. Caso mai Hopper definisce la forza di una tradizione americana che risale fino ai solidi e pacati impianti dei dipinti del già citato Mount e perfino di George Caleb Bingham. Una pittura che, pur nel suo radicamento culturale in una terra che imponeva una concretezza senza riscontro in Europa, aveva saputo appropriarsi dell'essenza geometrica della grande tradizione rinascimentale italiana per arrivare a realizzare icone senza tempo. Hopper esprime più volte la sua ammirazione per la pittura di Mantegna «assai vigorosa e maschile» e di Piero della Francesca che «oggigiorno è un idolo». A volte la sua

necessità di raggiungere equilibri formali assoluti gli fa utilizzare schemi lineari che evocano perfino le armonie mondrianiane come il gioco di linee definito dagli infissi delle due grandi finestre in *City Sunlight* (1954). La potenza delle ortogonali, la loro forte carica evocativa, la solennità e la solitudine erano in Piero della Francesca come in Mondrian e la tradizione americana se ne è appropriata, adattandola alla propria personale narrativa. Quindi le scene di solitudine e silenzio caricano di accenti universali una condizione umana che è prima di tutto interiore e che soprattutto non cambia nella città, nella campagna o in prossimità dell'oceano. Rolf Gunter Renner, in un suo brillante saggio su Hopper stabilisce addirittura una certa equivalenza tra il "realismo" dell'artista e l'essenza dell'astrattismo: «L'immaginazione che Hopper vuole contrapporre all'invenzione della pittura astratta, è in realtà direttamente imparentata con questa. La sua ricodificazione psicologica del reale è al contempo trasformazio-



Qui sopra: **Excursion into Philosophy** ***(1959).***

In alto: **Summertime** ***(1943); Wilmington (Delaware), Delaware Art Museum.***

Dall'alto: **Solitude** ***(1944).***

High Noon ***(1949).***

New York, New Haven and Hartford ***(1931); Indianapolis, Museum of Art.***

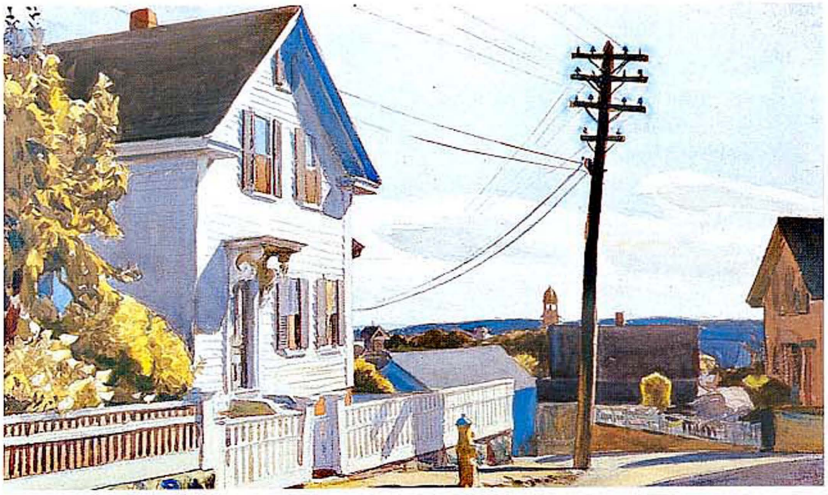
ne e astrazione, che non mirano però a un'univocità di significato ma sviluppano una sorta di ambiguità. Come i pittori astratti trasformano il motivo raffigurabile in un campo di segni che, come il rebus di scrittura onirica, concede allo spettatore differenti vie d'accesso e crea una superficie di proiezione alle sue immagini fantastiche, così le opere di Hopper creano attraverso la distanza un'apertura che le espone a diversi modi di lettura. Se i pittori dell'American Scene immaginano i loro quadri come un contesto chiuso, i quadri di Hopper mettono in scena una reazione dello spettatore e corrispondono a quel principio di intertestualità dal quale dipendono anche, in misura sempre maggiore, alcuni testi d'arte moderna e postmoderna»[8].

Si è detto che Hopper è un pittore della realtà urbana. La varietà dei suoi soggetti lo sottrae a una simile limitazione ma certamente la città lo ha attratto e alla città ha dedicato tele indimenticabili. È difficile immaginare prima di lui un soggetto come quello raffigurato in *Approaching a City* (1946), addirittura claustrofobicamente urbano, con quelle rotaie che penetrano in un sottopasso di una qualche periferia, e il muro di contenimento in primo piano e le sagome incombenti degli edifici prospicienti. Oppure la serie di interni di caffè come *Automat* del 1927, dominato da un grande specchio affumicato sul quale si riflettono le due file parallele di plafoniere accese e la schiena della donna seduta al tavolino con cappello in testa, concentrata sulla sua tazzina. O anche *Nighthawks* del 1942, un dipinto per il quale Hopper trasse ispirazione sia da un racconto di Hemingway sia da un ristorante effettivamente esistente in Greenwich avenue, che lo colpiva soprattutto di notte. «Inconsciamente, forse, ho dipinto la solitudine di una grande città», affermava, ma soprattutto l'estraneità e il gioco dei colori nella fredda luce artificiale che inonda il locale. E ancora, il celeberrimo *Chop Suey* (1929), un dipinto costruito con diagonali che esaltano la fissità autoreferenziale dei personaggi. Oltre al moltiplicarsi delle fonti luminose, oltre ai densi spessori volumetrici della città, è la realtà fisica degli individui che sembra attrarre l'artista. Gli individui in quanto materia immersa nell'ombra e nella luce. Ancora la città, quella celata dietro le cor-

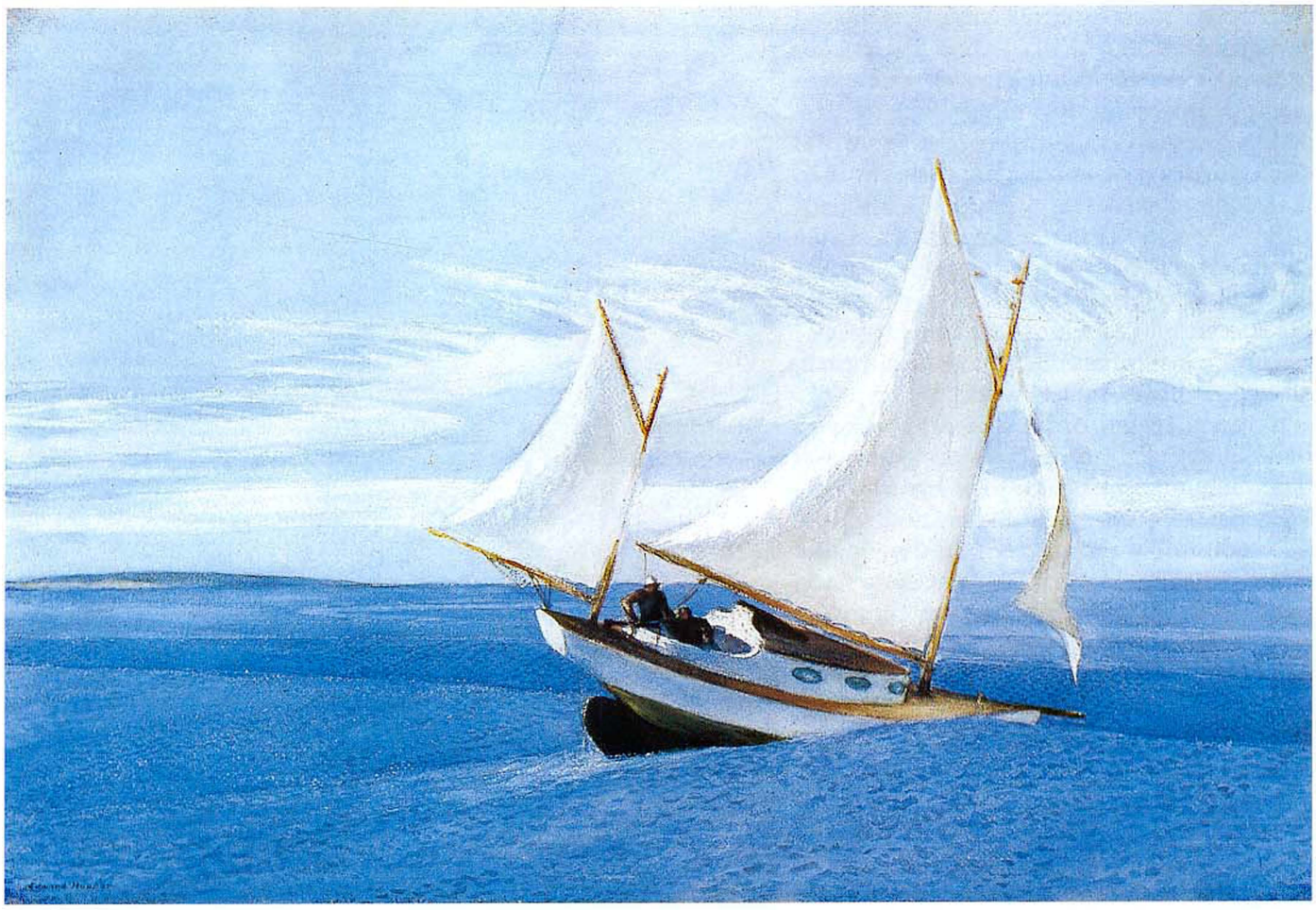
tine delle finestre, quella degli sguardi rubati, come in *Night Window* (1928); la notte all'esterno, con le sue ombre cupe, rese percepibili proprio dalla luce artificiale che emana dall'interno della stanza dove si intravede la schiena nuda di una donna ignara di essere spiata.

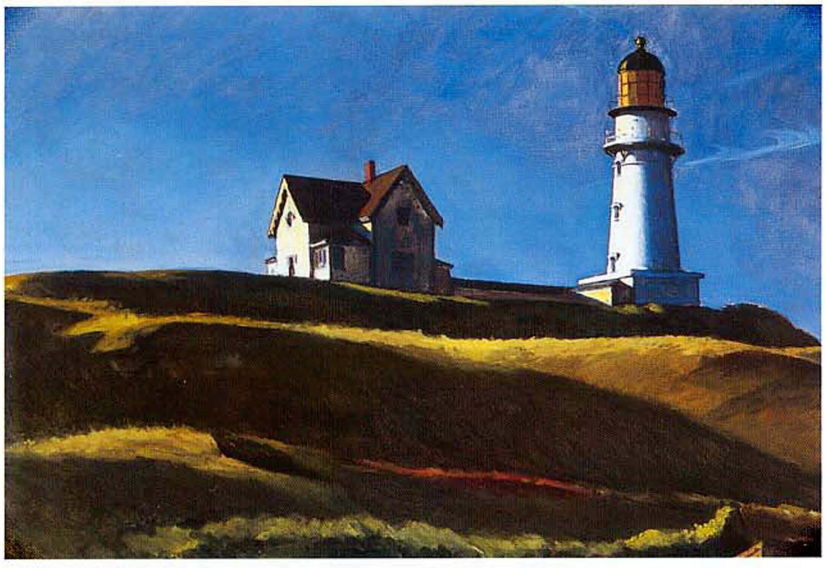
È proprio vero, come ricorda Zambianchi, che la pittura di Hopper interpreta quell'auspicio emersoniano dell'osservare il mondo come «un globo oculare» trasparente. Non solo negli acquerelli dedicati alla costa del New England, ma in ogni sua opera. Hopper non si fa coinvolgere mai dalla realtà pur essendo programmaticamente un realista. *Excursion into Philosophy* (1959) è ancora un dipinto di interni, un dipinto organizzato sulle diagonali, il letto, il rettangolo di luce che batte sul pavimento, il rettangolo di luce che investe la parete. Le gambe e i fianchi nudi di una donna sdraiata alle spalle di un uomo seduto sul bordo del letto, con a fianco un libro. L'intimità del luogo induce a supporre una storia, ma il pittore lascia ampio spazio alle tante immaginazioni; l'artista appare concentrato sui rettangoli disegnati dalla luce sulle pareti, sulle zone di ombra, altrettanto nette, a questi segni propri della pittura appare affidata la disconnessione erotica che aleggia nell'opera.

Un pittore della realtà urbana dunque, Hopper, ma anche un pittore che ha dedicato altrettanta attenzione alla vita delle campagne e delle coste del Massachusetts. Finché ha vissuto, ha dedicato numerose tele ai gradevoli profili delle case vittoriane che ingentilivano i profili collinari della regione. Case che spesso assumono la potenza di veri protagonisti. Ho già ricordato *Cape Cod Evening* e soprattutto la casa dalle cupe atmosfere hitchcockiane *House by the Railroad*; non meno denso di umori melanconici il piccolo edificio del dipinto intitolato *Solitude* (1944); più solari invece gli edifici nella campagna a ridosso della ferrovia, in *New York, New Haven and Hartford* (1931), nell'acquerello *Adams' House* (1928), fino al luminosissimo *Road and Houses, Cape Cod* (1940). Nel 1960 Hopper dipinse *Second Story Sunlight*, ancora una casa di campagna tra gli alberi, ancora i grandi pini marittimi delle coste del New England, le ombre azzurre intense, la luce bianca, i piccoli tocchi di colori caldi; la geometria che costruisce i corpi, gli edifici, che ordi-



Dall'alto: **Adam's House** ***(1928), acquerello;*** ***Wichita (Kansas), Wichita Art Museum.*** **Prospect Street, Gloucester** ***(1928), acquerello.*** **Two Puritans** ***(1945).***





Qui sopra:
Lighthouse Hill
(1927);
Dallas,
Museum of Fine Arts.

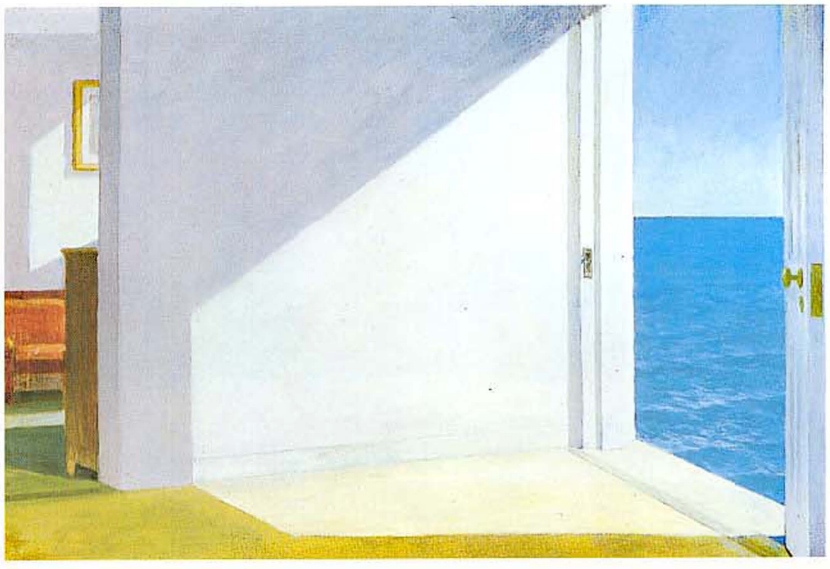
In alto:
Yawl Riding a Swell
(1935).

na la natura. Questo dipinto, come tanti altri, è stato interpretato in chiave allegorica; John Hollander, poeta e critico letterario della Yale University, l'ha voluto leggere, per esempio, come la rappresentazione emblematica della giovinezza contro l'età avanzata, oppure come un'allegoria della vita attiva contro quella contemplativa. Ma l'artista non amava le iperinterpretazioni. In un'intervista liquidò la questione drasticamente; non credeva affatto che in quel dipinto «ci fosse realmente alcuna idea di simbolismo». La moglie Jo, che posava per ogni sua opera, aveva prestato il suo corpo a entrambe le figure femminili, la vecchia e la giovane. Come in tutti gli altri quadri di Hopper, è la luce del sole a creare le trame e far giocare le figure e lo spazio.

Hopper ha dipinto volentieri anche il mare, i fari e le barche con le vele gonfie di vento. *Ground Swell* (1939), una scena di barca come tante, una tela coperta di azzur-

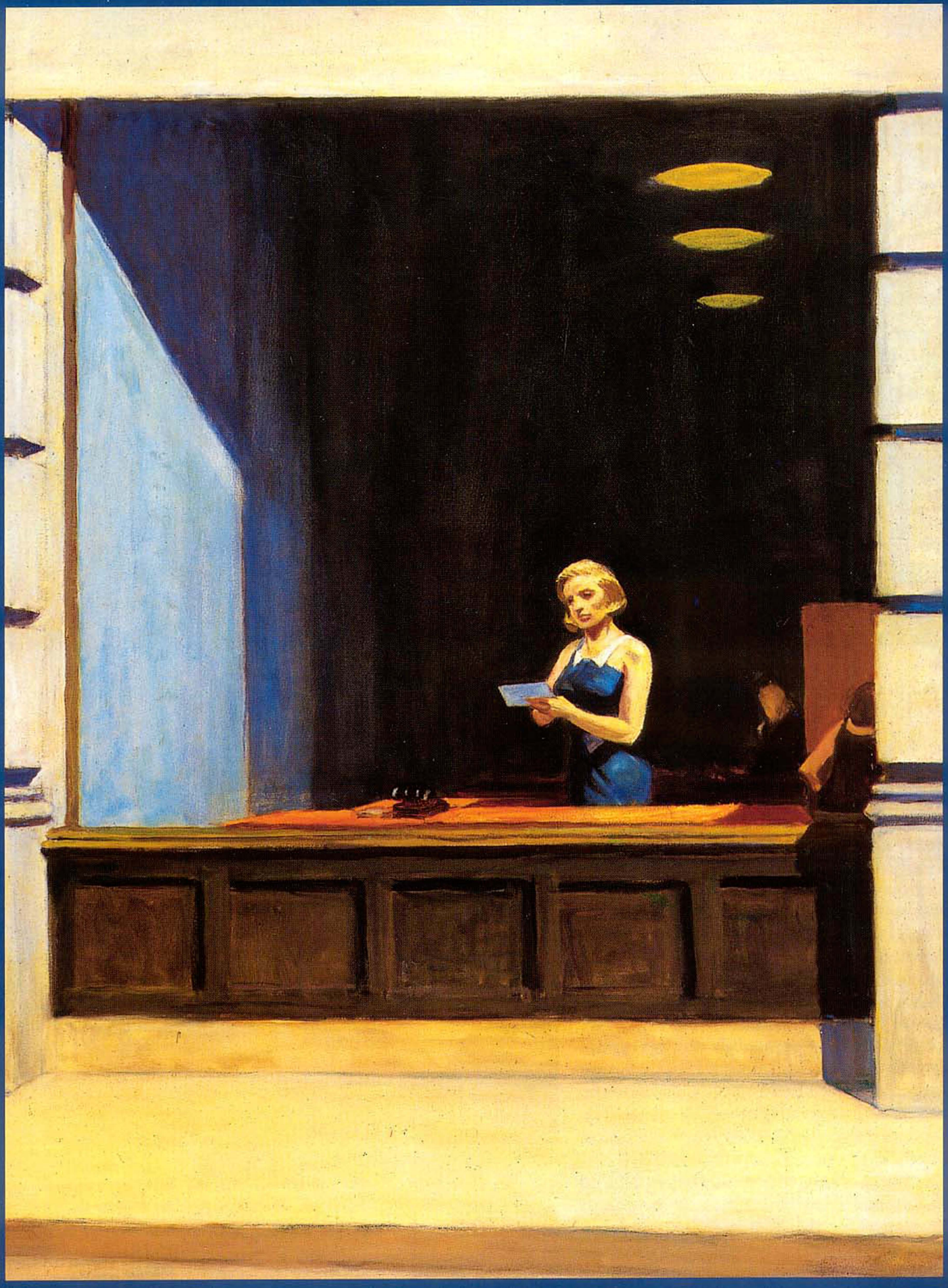
ri e bianchi, organizzata da rigorosi solidi geometrici: un'opera di sorprendente mediterranea classicità. E poi *Light at Two Lights* (1927), *Captain Upton's House* (1927), fino a *Rooms by the Sea* (1951), per ricordarne alcune. Tutte opere che emanano luce solare, che evocano profumi di brezze marine, che traducono in trasparenti cromie il piacere fisico dell'artista nelle lunghe estati di Cape Cod.

Viene da chiedersi, di fronte all'imponente corpus di opere di questo grande pittore, come sia possibile che tanta coerenza, tanta unilateralità nei soggetti, tanta perseveranza nelle composizioni, come tanto apparente ripetersi di situazioni arrivino ogni volta a stregare lo spettatore. La risposta si nasconde nell'assoluta onestà intellettuale di Hopper che ha trasformato ogni suo dipinto in un'autentica ricerca di verità. Verità sul mondo fenomenico e universalità della condizione umana.



(8) *R. G. Renner,* Edward Hopper, *Colonia, 1991.*

Qui sopra: **Rooms by the Sea** ***(1951);*** ***New Haven*** ***(Connecticut),*** ***Yale University*** ***Art Gallery.*** ***In alto:*** **The Lee Shore** ***(1941).***



LA DIFESA DEL REALISMO

A destra e nella pagina a fianco: **New York Office** *(1962), intero e particolare; Montgomery (Alabama), Museum of Fine Arts.*

La scelta del realismo per Hopper non fu solo una scelta soggettiva ma anche la ricerca di un incontro teorico

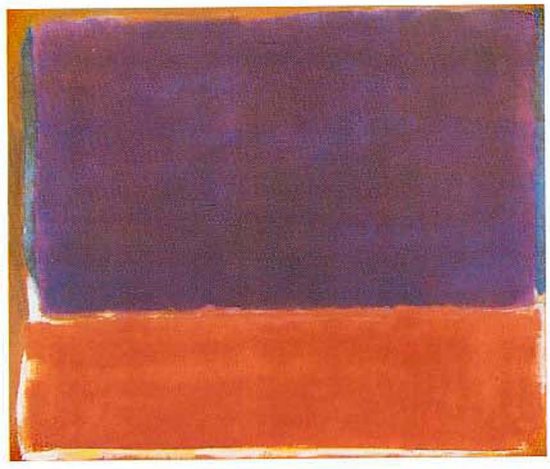
con una serie di artisti americani dalle risoluzioni formali assai differenti ma interessati a un progetto comune di carattere culturale. Il pittore Raphael Soyer, di una generazione più giovane, amico devoto dell'artista, che lo andava a trovare ogni anno portandogli in dono una monografia su Eakins o qualche recensione sulla stessa opera del

Qui sopra:
Sunlight on Brownstones
(1956); Wichita (Kansas), Wichita Art Museum.

In alto:
Seawatchers
(1952).

maestro, ha lasciato una significativa testimonianza sulla diffusa esigenza di creare un fronte comune tra gli artisti legati alla figurazione e al realismo, nei primi anni Cinquanta. Incalzavano l'Informale e nuove correnti astratte. Soyer si fece promotore di incontri occasionali tra artisti. Così, nel marzo del 1950, un gruppo ristretto di amici cominciò a trovarsi in un ristorante; c'erano lo stesso Hopper, Kuniyoshi, Ben Shahn, Leon Kroll, Joseph Hirsch e Philip Evergood. Attorno a un tavolo discussero di cosa pensavano dovesse essere la pittura. L'iniziativa rispondeva a un'esigenza reale e si ripeté periodicamente. Il gruppo crebbe incontro dopo incontro, per tre anni, senza altro scopo, da parte dei vari artisti, che quello di confrontarsi. Alla fine, però, nacque l'esigenza di uscire allo scoperto e di avere uno strumento per raggiungere una visibilità maggiore in una congiuntura culturale che stava nuovamente emarginando, come conservatrici, le posizioni figu-

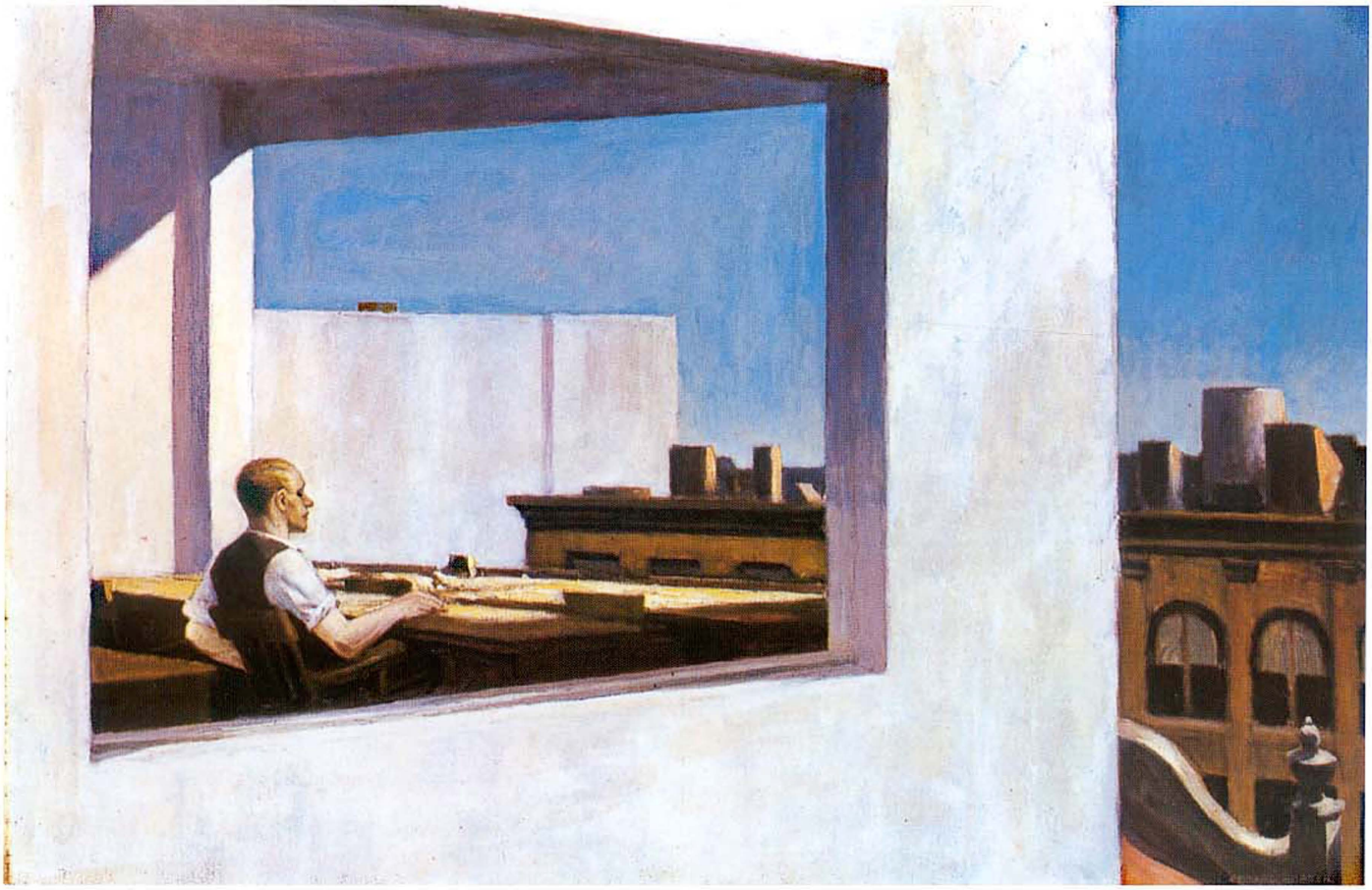
rative. Uscì così, nel 1953, il primo numero di un agile quanto agguerrito periodico, "Reality - A Journal of Artists' Opinion". Il gruppo che lo aveva curato non era affatto omogeneo, tuttavia condivideva alcuni presupposti fondamentali che vennero definiti nell'editoriale del primo numero, a cui partecipò in prima persona anche Hopper. In sintesi ci si trovava d'accordo sul principio che l'arte era tale quando si faceva espressione dell'esperienza umana. Il disegno e il colore, insieme agli altri aspetti propri della pittura erano riconosciuti come il solo mezzo per arrivare alla rappresentazione dell'uomo e del suo mondo, per perseguire quindi l'unico obiettivo che valesse la pena raggiungere. Si condannava unanimemente lo strapotere congiunto della critica, del mercato e del sistema galleristico che condizionava le scelte del pubblico a favore di schieramenti artistici unilaterali. Si ribadiva, contro tale strapotere, che solo la cerchia degli addetti ai lavori,



Qui sopra:
Mark Rothko,
Senza titolo
(1951).

In alto:
Hotel by a Railroad
(1952);
Washington,
Hirshhorn Museum
and Sculpture Garden,
Smithsonian
Institution.

Mentre l'Informale si imponeva negli anni Cinquanta come tendenza artistica dominante, Hopper e altri protagonisti della pittura statunitense difendevano il realismo come l'espressione artistica che meglio incarnava la loro visione del mondo. Alla pittura astratta contemporanea Hopper rimproverava di privilegiare «solo l'invenzione intellettuale e cioè invenzioni che non nascono dalla forza dell'immaginazione. Per questo», diceva, «considero falsa molta della pittura contemporanea».



Qui sopra:
Hotel Window
(1956).

In alto:
Office in a Small City
(1953);
New York,
Metropolitan Museum.

gli artisti cioè, fosse in grado di giudicare l'arte contemporanea. Solo gli artisti infatti avevano gli strumenti per esprimersi in assoluta buona fede sui fatti che li riguardavano. L'editoriale si chiudeva con una frase battagliera tratta dal *Diario* di Delacroix: «Gli uomini della nostra professione negano ai fabbricanti di teorie il diritto di muoversi impunemente nel nostro campo e a nostre spese». Un antagonismo, quello tra artisti e critica, destinato ad accrescersi nella seconda metà del XX secolo, ma che aveva origini antiche e racchiudeva specificità insanabili. Il gruppo legato a "Reality" si voleva battere per restituire all'arte la necessaria libertà da condizionamenti impropri e la dignità di un linguaggio ancora capace di comunicare. La lista dei firmatari era lunga e di grande interesse perché accomunava artisti dalle esperienze assai diversificate; vale la pena ricordare Milton Avery, Isabel Bishop, Charles Birchfield, Guy Pène du Bois, Philip Evergood, Joseph Irsch, naturalmente Edward Hopper, Karl Knaths, Leon Kroll, Kuniyoshi, Sidney Laufman, Jacob Law-

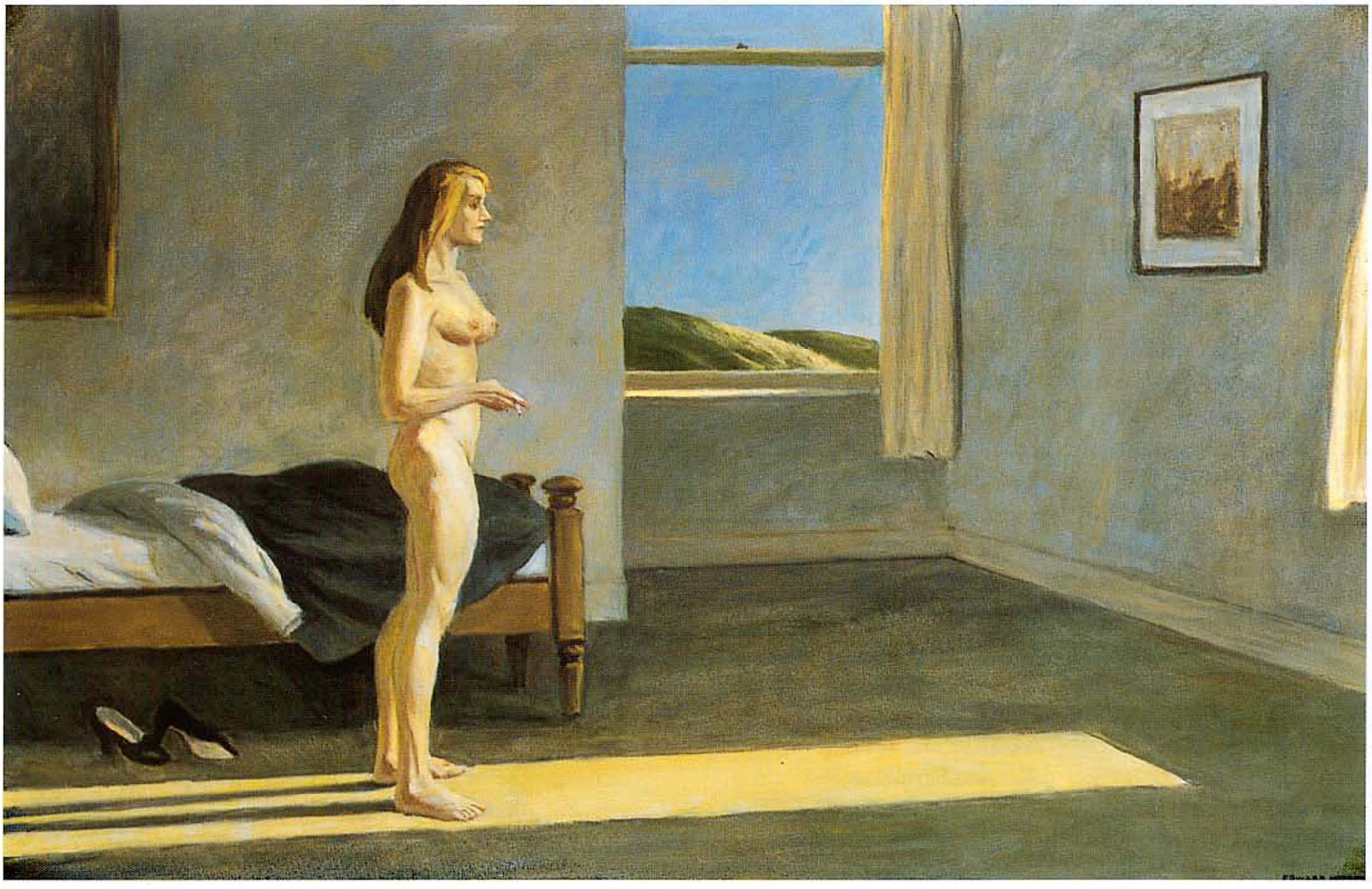
rence, Jack Levine, Reginald Marsh, Robert Gwathmey, Maurice Grosser e Henry Varnum Poor. La polemica investiva anche l'egemonia raggiunta dalla direzione del Museum of Modern Art, a cui lo stesso gruppo inviò una lettera di protesta nella quale si chiedeva che anche alle correnti artistiche figurative venisse offerta la stessa seria e consapevole attenzione garantita, fino a quel momento, solo ai movimenti astratti e a quelli in genere considerati di avanguardia. Il primo numero conteneva, tra l'altro, un articolo di Ben Shahn e uno di Hopper. "Reality" usciva tre volte all'anno, e pur non contenendo molti articoli era assai impegnativo tenerla in vita perché la sua realizzazione richiedeva continui incontri tra i sottoscrittori. La sua pubblicazione scatenò reazioni molto violente sia da parte dei musei chiamati in causa sia della critica. Non dobbiamo dimenticare quanto il clima culturale americano risentisse, negli anni Cinquanta, della guerra fredda e, purtroppo, anche della "caccia alle streghe" aperta da McCarthy. La direzione del Museum of

In alto:
Four Lane Road
(1956).
Qui a sinistra:
Milton Avery,
Pink Tablecloth
(1944).

Kuniyoshi e Avery facevano parte del folto gruppo di artisti riunitosi attorno alla rivista "Reality" che negli anni Cinquanta dette voce agli oppositori delle correnti astratte in pittura.

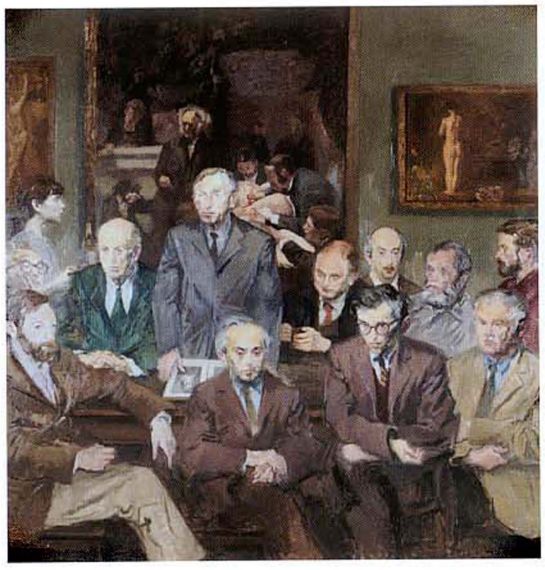
Qui sopra:
Yasuo Kuniyoshi,
Empty Town in Desert
(1943).

A sinistra:
Carolina Morning
(1955);
New York,
Whitney Museum.
Qui sotto:
A Woman in the Sun
(1961);
New York,
Whitney Museum.
Nella pagina a fianco,
in alto:
Sunlight
in a Cafeteria
(1958);
New Haven
(Connecticut),
Yale University
Art Gallery.
Nella pagina a fianco
in basso:
People in the Sun
(1960);
Washington,
National Museum
of American Art.

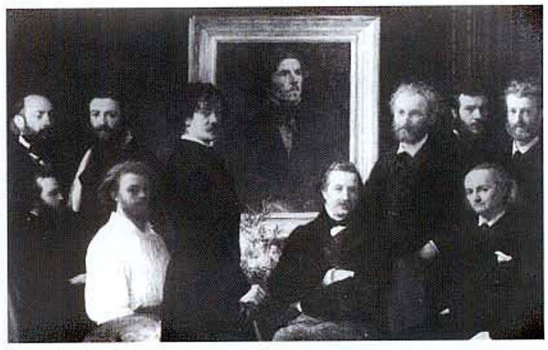


Chair Car
(1965).

Modern Art non esitò a inviare una risposta scritta al comitato editoriale della rivista mettendolo implicitamente sull'avviso dal guardarsi da influenze comuniste. Il "realismo" era infatti sostenuto dall'Unione Sovietica come l'unica forma artistica in sintonia con una politica sociale. La situazione era però anche confusa e non priva di paradossi, per cui non mancò qualche stravagante organizzazione di artisti che aderì alla rivista per rafforzare la battaglia contro l'empietà di «quei comunisti» del Museum of Modern Art. I clamori suscitati e la piega politica involontariamente presa dall'iniziativa indussero alcuni artisti firmatari a ritirarsi, spaventati di perdere il favore del Moma o di incorrere in possibili rappresaglie. Hopper, al contrario, pur restando estraneo soprattutto a molte delle scelte tematiche del gruppo, non perse mai una riunione. La sua posizione nel gruppo non fu priva, tuttavia, di ambiguità. Per sua natura Hopper era un "navigatore solitario", ma in un suo modo tutto speciale scrutava con attenzione il mondo che gli si muoveva attorno. Così, suo malgrado, restava un punto di riferimento per molti giovani pittori anche quando dipingevano in modo molto distante dal suo. Soyer, per esempio, decise – con il consenso di Hopper – di inserire in primo piano il suo ritratto nella grande tela-manifesto che decise di dipingere dopo aver visto la mostra che il Philadelphia Museum of Art aveva dedicato nel 1963 a Fantin-Latour. Sulle orme del pittore francese, infatti, Soyer dipinse un *Homage to Thomas Eakins* (1965, Hirshhorn Museum and Sculpture Art Gallery di Washington); un quadro che raccoglieva gli artisti figurativi americani intorno alla figura di Eakins, come Fantin-Latour aveva disposto, quasi un secolo prima, alcuni artisti francesi attorno al ritratto di Delacroix.



Qui sopra:
Raphael Soyer, Homage to Thomas Eakins *(1965); Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution.*



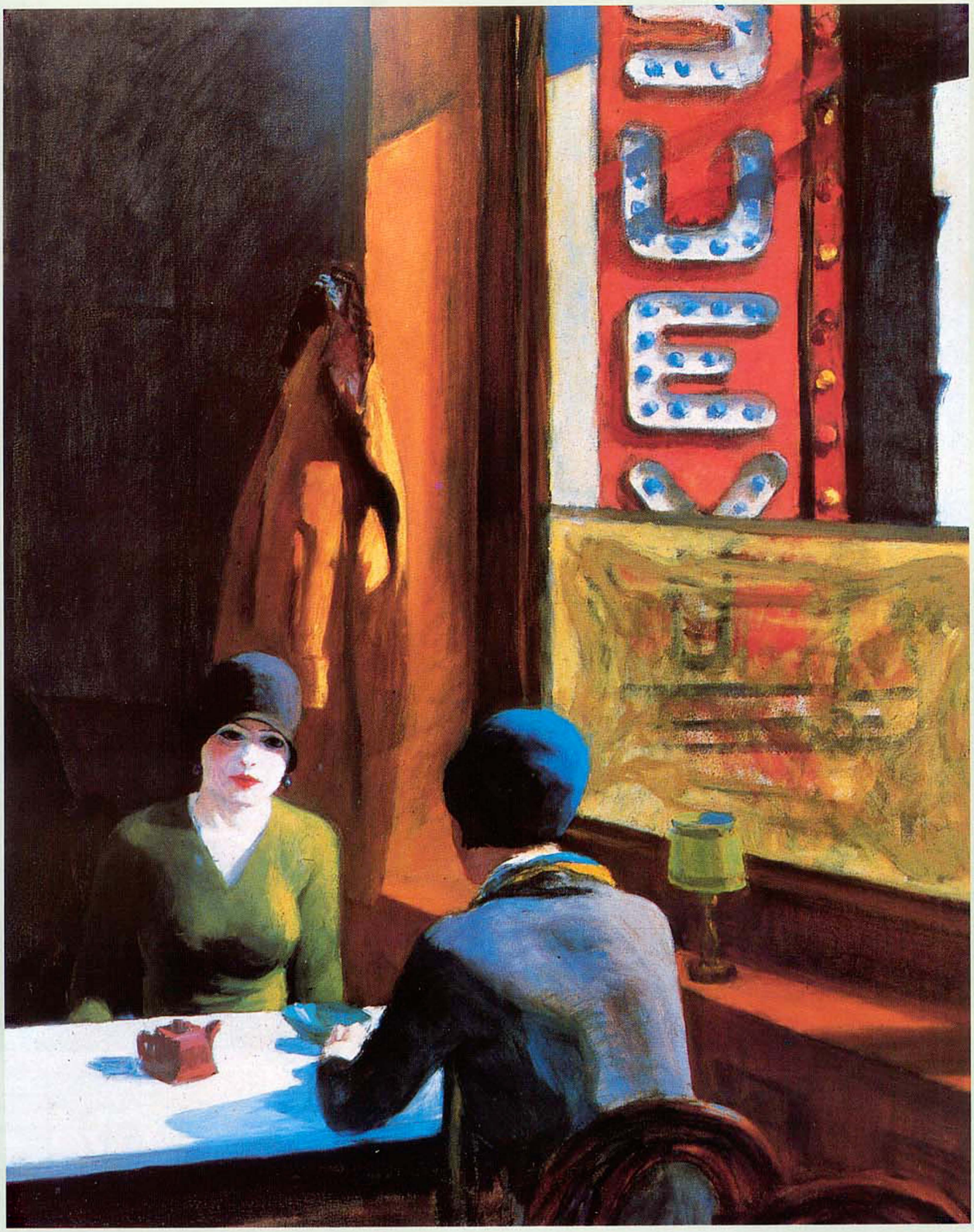
Qui sopra:
Henri Fantin-Latour,
Hommage à Delacroix *(1864); Parigi, Musée d'Orsay.*
In alto:
Sun in Empty Room *(1963).*

Richiamandosi esplicitamente a un famoso dipinto celebrativo di Fantin-Latour, il pittore Raphael Soyer, amico di Hopper, volle anch'egli rendere omaggio a un grande artista della propria terra natale, scegliendo una delle figure "storiche" della pittura americana, Thomas Eakins. Soyer lo raffigurò attorniato da personaggi noti tra i quali era ritratto lo stesso Hopper.

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI HOPPER
Negli Stati Uniti gli apache dell'Arizona e del New Mexico si ribellano, guidati da Geronimo, al tentativo governativo di confinarli nelle riserve e danno vita all'ultima rivolta indiana conclusasi con la sconfitta nel 1886.	**1882**	Edward nasce il 22 luglio a Nyach, Stato di New York.
Il repubblicano William McKinley è eletto alla presidenza degli Stati Uniti; alla vicepresidenza c'è Theodor Roosevelt.	**1900**	Entra alla New York School of Art.
Terremoto di San Francisco. Esce *Folkways* di William G. Summer, sociologo, che ha diffuso nella cultura americana del secondo Ottocento il positivismo di Spencer.	**1906**	Si diploma alla New York School of Art e si impiega come illustratore alla C. Philips & Company, un'agenzia di pubblicità, quindi parte per Parigi.
In Francia, Auguste Lumière avvia la produzione commerciale delle lastre autocrome per fotografie a colori. Picasso dipinge le *Demoiselles d'Avignon*.	**1907**	Il viaggio in Europa prosegue per Londra, poi Amsterdam, Berlino e Bruxelles.
L'Austria annette la Bosnia-Erzegovina. Il repubblicano William Taft è presidente degli Stati Uniti. Mostra del gruppo The Eight alla Macbeth Gallery di New York.	**1908**	A New York, partecipa alla mostra collettiva con Robert Henri all'Harmonie Club.
L'esploratore statunitense Robert Edwin Peary raggiunge il polo Nord. Marinetti pubblica il primo *Manifesto del futurismo*.	**1909**	Torna a Parigi e dipinge a Saint-Germain e a Fontainebleau.
Henry Ford avvia la produzione in serie di automobili. Virginia Woolf, a Londra, dà vita al circolo di Bloomsbury. Puccini compone *La fanciulla del West* per il Metropolitan di New York. Hollywood è il nuovo centro dell'industria cinematografica.	**1910**	Ultimo viaggio all'estero di Hopper: ancora a Parigi e in Spagna.
Woodrow Wilson, democratico, è presidente degli Stati Uniti. Un gruppo di sei filosofi americani, tra cui William P. Montague, annuncia il ritorno al realismo col volume collettivo *The New Realism*. In Germania viene pubblicato l'almanacco *Der Blaue Reiter*.	**1912**	Vacanza a Gloucester (Massachusetts): comincia a dipingere soggetti legati alla realtà americana.
Proust pubblica il primo romanzo della *Recherche*. Duchamp elabora i suoi primi ready-made. A New York si svolge la prima grande mostra di arte europea all'Armory Show.	**1913**	Partecipa all'Armory Show International Exhibition of Modern Art, inaugurata il 17 febbraio nell'armeria del 69° reggimento di fanteria di New York.
L'Europa è sconvolta dalla prima guerra mondiale. Negli Stati Uniti esce la *Spoon River Anthology* di Edgard Lee Masters. Griffith gira *The Birth of Nation*.	**1915**	Comincia a lavorare soprattutto come incisore.
Negli Stati Uniti viene rieletto presidente Woodrow Wilson. De Chirico dipinge *Le muse inquietanti*. Griffith gira *Intolerance*.	**1916**	Per quattro anni passa le estati a Monhegan Island, nel Maine, dove si ritrovavano altri pittori suoi amici.
Si conclude la prima guerra mondiale, nella quale gli Stati Uniti erano entrati, contro la Germania, l'anno precedente.	**1918**	A New York apre lo Whitney Studio Club, da subito il più vitale centro per gli artisti indipendenti: Hopper è tra i suoi primi membri.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		VITA DI HOPPER
Voto alle donne negli Stati Uniti. Francis Scott Fitzgerald: *The Side of Paradise*; Edith Wharton: *The Age of Innocence*, sulla vita della borghesia americana intorno al 1870. In Italia nasce la rivista "Valori Plastici".	**1920**	A New York, al Whitney Studio Club, espone sedici quadri a olio dipinti a Parigi, a Monhegan, nel Maine, ma non riesce a vendere nulla; più fortunate le sue incisioni ad acquaforte, accolte anche alla National Academy.
Negli Stati Uniti si inaspriscono le misure antiproibizioniste e i controlli sull'immigrazione.	**1921**	Incisione: *Night Shadow*.
È papa Pio XI; da quest'anno fino alla crisi del 1929 l'economia statunitense gode di un periodo di straordinaria prosperità. Esce il romanzo *Ulysses* di James Joyce.	**1922**	Ottiene due premi per un'acquaforte intitolata *East Side Interior*; il primo da parte dell'Art Institute di Chicago e l'altro dal Los Angeles Museum.
L'austriaco Erich von Stroheim gira negli Stati Uniti il film di denuncia *Greed*.	**1923**	A partire da questa data cessa la sua attività di incisore.
Siqueiros esegue l'affresco l'*Eco del pianto* nel Palazzo nazionale di Città del Messico.	**1924**	Dipinge *New York Pavements*.
Mondrian: *Composizione in rosso, giallo e blu*.	**1928**	Dipinge *My Roof*.
Negli Stati Uniti, crollo di Wall Street e inizio della Depressione.	**1929**	Dipinge *Lighthouse at Two Lights*.
Comincia l'esodo per motivi politici e razziali degli intellettuali europei verso gli Stati Uniti.	**1930**	Tra le opere di quest'anno *Train and Bathers, Early Sunday Morning*.
	1932	Dipinge *Room in Brooklin*.
Hitler al governo in Germania.	**1933**	Il Museum of Modern Art di New York gli dedica la prima retrospettiva.
È papa Pio XII. Inizia la seconda guerra mondiale.	**1939**	Dipinge *Ground Swell* e *Cape Cod Evening*.
Chaplin: *Il grande dittatore*, Ford: *Furore*.	**1940**	Dipinge *Gas* e *Road and Houses, Cape Cod*.
Negli Stati Uniti Mondrian dipinge *Broadway boogie-woogie*.	**1942**	È di quest'anno il celebre *Nighthawks*.
Intervento americano in Corea. *L'amante indiana* di Delmer Daves è tra i primi film dalla parte degli indiani.	**1950**	Il Whitney Museum gli dedica la prima retrospettiva; in questo stesso anno partecipa alla prima riunione della rivista "Reality".
Muore Stalin, ma prosegue la guerra fredda. Orwell pubblica *1984*.	**1953**	Dipinge *Mountains at Guanajuato*.
Negli Stati Uniti infuria la campagna anticomunista del senatore McCarthy.	**1954**	È eletto membro onorario dell'Institute of Arts and Letters di New York; dipinge *City Sunlight*.
	1960	Dipinge *Second Story Sunlight*.
Uccisione di Kennedy a Dallas.	**1963**	Dipinge *Sun in Empty Room*.
Gli Stati Uniti avviano l'escalation della guerra in Vietnam sotto il presidente Johnson.	**1964**	Fortunatissima seconda retrospettiva al Whitney Museum of American Art.
Malcolm X, leader dei Musulmani neri, viene assassinato. A New York prima mostra di Op Art.	**1965**	Laurea honoris causa dal Philadelphia College of Art. *Two Comedians* è il suo ultimo quadro.
Lewitt conia il termine Arte concettuale.	**1967**	Muore il 15 maggio nello studio della sua casa newyorkese.



Chop Suey
(1929),
particolare.

BIBLIOGRAFIA

cfr.

"Art e Dossier" si è occupata di Edward Hopper con articoli di: A. Boatto, Nell'isola tra due oceani, *n. 65, febbraio 1992; G. Mori,* Metafisica americana, *n. 104, settembre 1995; R. Salvadori,* C'era una volta in America, *n. 148, settembre 1999; E. Pontiggia,* Fuori dal tempo, *n. 167, maggio 2001.*

E. Hopper, *Edward Hopper*, New York 1945; L. Goodrich, *Edward Hopper: Retrospective Exhibition*, New York 1950; C. Burchfield, *Hopper: Career of Silent Poetry: Retrospective at Whitney Museum*, in "Art News", marzo 1959; V. Barker, *From Realism to Reality in Recent American Painting*, Lincoln 1959; L. Goodrich, *Edward Hopper: Exhibition and Catalogue*, New York 1964; Id., *Edward Hopper*, New York 1970; G. Levin, *Edward Hopper as Illustrator*, New York 1979; Id., *Edward Hopper the Complete Prints*, New York 1979; Id., *Edward Hopper. The Art and the Artist*, New York 1980; Id., *Edward Hopper 1882-1967. Die Druckgraphik*, Monaco 1986; R. Hobbs, *Edward Hopper*, New York 1987; P. Schijeldal, *Edward Hopper Light Years*, New York 1988; R. G. Renner, *Edward Hopper*, Colonia 1991; E. Sussman, *City of Ambition. Artists and New York 1900-1960*, New York 1996; W. C. Agee, *Modern Painting 1900-1940*, New York 1997; V. M. Mecklenburg, *Edward Hopper. The Watercolors*, New York-Londra 1999; W. Schmied, *Edward Hopper- Portraits of America*, New York 1999; G. Levin, *The Watercolors of Edward Hopper*, New York 1999.

Tables for Ladies *(1930); New York, The Metropolitan Museum of Art.*

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Le foto pubblicate appartengono all'Archivio Giunti.

© 1998 Kate Rothko Pritzel & Christopher Rothko / ARS, New York, by SIAE 2012

www.giunti.it

© 2002
Giunti Editore S.p.A.
Firenze - Milano
Via Bolognese 165 -
50139 Firenze - Italia
Via Dante 4 -
20121 Milano - Italia

PEFC
PEFC/18-31-356
Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materia prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
www.pefc.it

Printed in Italy
Stampa presso Giunti Industrie Grafiche S.p.A.
Stabilimento di Prato,
azienda certificata PEFC™