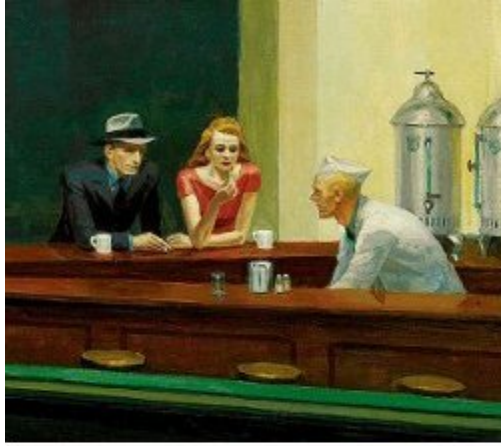


Edward Hopper

Scritto da Andrea Bonavoglia

01 Mar, 2010 at 07:04 PM



La popolarità di **Edward Hopper** è legata all'estrema diffusione di alcuni tra i suoi quadri più celebri, divenuti di fatto icone del Novecento e riprodotti su innumerevoli copertine, manifesti, locandine. All'ingresso della mostra dedicata al maestro americano presso il Museo della Fondazione Roma, una sorprendente riproduzione in scala 1:1 del caffè di *Nighthawks* (*Nottambuli*) sottolinea la fama del quadro e la sua introduzione nell'immaginario visivo della cultura occidentale. Tuttavia, *Nighthawks* a Roma purtroppo non c'è, come non c'era a Milano e non ci sarà a Losanna, le tre successive sedi di questa importante iniziativa internazionale che ha portato in Europa diversi quadri e moltissimi disegni di Hopper. *Nighthawks* resta all'Art Institute di Chicago, perla di una pinacoteca peraltro straordinaria, come restano al Whitney Museum di New York, sede principale delle opere di Hopper, anche gran parte degli altri suoi quadri più noti; non si rinnova quindi l'evento organizzato dalla Tate Modern di Londra nel 2004, con una selezione di opere forse irripetibile. Tuttavia, i visitatori italiani e svizzeri non restano e non resteranno delusi,

tanto che la mostra di Milano ha segnato un record di presenze; la Fondazione Roma si augura lo stesso per la sede di via del Corso e, a parte la trovata del quadro trasformato in palcoscenico, l'allestimento è razionale, diviso in sezioni tematiche che concedono rilievo - giocoforza - all'attività di incisore di Hopper, agli studi e alle sue opere giovanili di ispirazione francese. Il Whitney Museum ha comunque inviato uno dei suoi curatori, Carter Forster, autore anche del prezioso catalogo di Skira, per occuparsi della disposizione delle opere, e il giovane studioso americano ha voluto saggiamente collocare, laddove possibile, i quadri e i relativi disegni insieme, ricreando un percorso progettuale a volte sorprendente.

Ricordarsi che Hopper fu a Parigi, poco più che ventenne, negli anni dei *Fauves* e dell'avvento di Picasso - la vita del quale è scorsa in parallelo alla sua - è decisamente curioso, perché davvero nulla delle Avanguardie toccò

lo spirito di questo americano fattivo e pensieroso, realista e conservatore come pochi altri nella storia della pittura. Parigi per Hopper fu invece l'impressionismo ormai datato di Sisley, di Pissarro, di Renoir, e vari tocchi impressionisti ci sono, anche se forse poco convinti, negli olii di quel tempo. Ma Parigi per Hopper fu soprattutto Edouard Manet e Edgar Degas: la loro impronta è evidente in tutta la sua lunga carriera. Due disegni realizzati a Parigi dal giovane americano che riproducono i tratti del *Joueur de fifre* e di *Olympia*, confermano in pieno questa deduzione, se non bastassero gli innumerevoli scorci di locali e di interni dipinti proprio *alla Manet e/o alla Degas*.

Vedere dal vero queste opere è in ogni caso emozionante e porta anche a chiedersi dove, in che cosa, in quali elementi pittorici o in quali contenuti, risieda il fascino di questo stile. Anche chi è digiuno di arte sembra cadere nella trama sottile di Hopper, facile da vedere, facile da apprezzare, ma in realtà non così facile da capire.

Di recente uno scrittore italiano, Aldo Nove, ha scritto un dialogo immaginario tra il pittore e lo scrittore Raymond Carver dal titolo "*Si parla troppo di silenzio*". Sta solo nel silenzio il fascino di Hopper? C'è davvero qualcosa di *metafisico* nelle sue scelte compositive? Esiste un significato nascosto, esistono storie segrete che il pennello non descrive ma lascia intuire, così come la penna dello scrittore spesso narra qualcosa per descrivere in realtà qualcos'altro?

Se si leggono le laconiche interviste, i brevi saggi o gli scritti introduttivi, la risposta fornita dallo stesso Hopper sarebbe più o meno: "*Se qualcosa c'è, l'ho dipinta senza saperlo*". Del resto, la riservatezza di Hopper era proverbiale quanto la sua avversione all'astrattismo; pittore della realtà, lavorava per descrivere il mondo con gli strumenti della pittura e non con quelli della parola. Ma se tutto si riducesse a questo, Hopper non supererebbe la soglia di un realismo di cronaca destinato a rapido invecchiamento, e per ora non è così.

Qualcos'altro gioca allora nella valutazione critica e popolare di Hopper, e per capirlo non servono certo gli sterili esercizi d'accademia, per cui egli sarebbe un Caravaggio di oggi, o un Vermeer, o un Rembrandt, o un Piero. Se una ricerca del genere dovesse essere fatta seriamente, invece che accennata e poi smarrita nelle pieghe di riviste e di manuali, andrebbe sempre ricordato che Hopper fu e soprattutto volle essere americano; insieme ai pochi colleghi fedeli al naturalismo a fronte dell'impetuosa affermazione dell'astrattismo, Hopper indicava come suo principale maestro Thomas Eakins, un americanissimo paesaggista e ritrattista che la critica europea, sempre immersa nella propria convinzione di superiorità, tende a ignorare o a sottovalutare. E, dopo i tre fondamentali viaggi di inizio secolo in Francia e in Spagna, Hopper non tornò più in Europa, preferendo per le sue vacanze e le sue esplorazioni gli Stati Uniti e il Messico. Quindi, l'unica radice individuabile a livello storico-critico è il realismo ottocentesco, ma nella discussione sulle influenze culturali ovviamente va inserito il cinema, verso il quale è difficile stabilire se Hopper sia in credito o in debito, tale fu l'affinità tra l'artista e il nuovo strumento visivo. L'apprezzamento per la sua pittura espresso dai pittori della Pop Art spiega infine l'assorbimento dello stile di

Hopper nella modernità, da cui potrebbe in teoria essere escluso come ne sono esclusi, tanto per dire, i realismi totalitari del Novecento. Detto tutto questo, però, resta da spiegare ancora quasi tutto.



Cosa dipingeva Hopper? Riferendoci alle sue opere più note, tutte ambientate nel presente, Hopper prediligeva architetture nel paesaggio, strade di città, interni di case, uffici, teatri, locali. Le figure umane sono poche, rarefatte, ma quasi sempre essenziali o schematizzate. Tra le figure non esiste dialogo, e il loro comportamento è spesso casuale o inconsistente. Altrettanto spesso, la direzione degli sguardi o gli atteggiamenti dei personaggi escono

dal confine del quadro, nel senso che si rivolgono a qualcosa che sta fuori e che noi non vediamo. È stato detto molte volte che Hopper, come Hitchcock, è un voyeur: guarda di nascosto e ci trasforma in complici. In molti quadri appaiono *rear windows*, con scorci dall'alto o sbiechi ad individuare punti di osservazione insoliti, nascosti appunto. In realtà, l'effetto di essere noi nascosti è dato soprattutto dalla scarsa importanza delle cose che fanno i personaggi; stiamo guardando dal buco della serratura forse in attesa di eventi, ma Hopper quegli eventi non li dipinge, dipinge solo l'attesa. A differenza di un film giallo, non ci saranno omicidi.

È una prima interessante constatazione: Hopper non descrive tanto il silenzio o la solitudine, quanto l'attesa. Attendere vuol dire sospendere la propria vita, azzerarla, e l'attesa senza motivo, di qualcosa che forse potrebbe realizzarsi, dovrebbe essere inquietante. Ma l'inquietudine di fatto non traspare nei personaggi, e l'attesa cui assistiamo nelle tele di Hopper è l'attesa quotidiana, qualunque, di un qualcosa che già si sa non essere importante. Sprechi di tempo quindi, momenti di vuoto, nei quali si condensa il senso generale di inutilità che spesso può impregnare la vita borghese di tanti cittadini. Da qui a trovare in Hopper una critica della vita metropolitana, o della condizione umana, si direbbe che il passo sia lungo e tale, a mio parere, è.

Se il fascino di Hopper stesse dentro a una drammatica inchiesta sull'animo, sui sentimenti, sul vuoto della nostra vita, non ci sarebbero dubbi nello spettatore, il malessere e l'angoscia sarebbero infine avvertibili e presenti. La sensazione che proviamo invece è altra, più vaga, alla quale si unisce comunque la percezione dell'eleganza formale e della perfezione compositiva dei quadri. Una calibrata miscela di



atmosfera quiete e inquiete - quiete nella perfezione formale e nello spazio, inquiete nel significato - potrebbe cominciare a spiegarci il segreto di Hopper.



Proviamo allora a cercarla in un quadro esposto in Italia, *Morning Sun*, corredato tra l'altro da disegni preparatori di particolare interesse per capire il metodo del pittore. Hopper infatti disegnava schizzi dal vero, nei quali con segni elementari indicava il colore da usare nel quadro, ma poi montava come un collage le parti delle sue composizioni. Qui la donna nella luce del mattino, un tema ripetuto molte volte nella produzione di Hopper, seduta su un letto guarda verso una finestra nella quale è visibile soltanto un palazzo stagliato nel cielo azzurro, abbastanza per farci capire che siamo in città. La donna indossa una sottoveste, ha le gambe nude, e se guardata nel dettaglio non è affatto riconoscibile, i suoi lineamenti a parte il profilo del naso sono accennati, quasi scolpiti dal pennello (con una qualche reminiscenza più di Cézanne che degli impressionisti). Cosa c'è fuori? Chi è questa donna? Dove si trova? E perché un quadro così banale ci affascina?



Le risposte ci sono: fuori c'è il sole sulla città, la donna è una donna qualunque, sta a casa sua, e per il momento non fa nulla, tra poco si alzerà. L'assoluta quotidianità del quadro è spezzata però dalle assenze, l'assenza di qualunque altra cosa che non siano la donna sul letto e la finestra. Non ci sono quadri o oggetti, c'è un unico lenzuolo, la donna ha solo una veste addosso; la scena è di fatto vuota e fuori nella città c'è poco di più, se non la sorgente della luce.

Morning Sun appunto. Il titolo indica ciò che nel quadro non c'è, il sole, ma di cui si avverte la presenza. Per descrivere il sole del mattino, quella luce che per tutta la vita affermò essere l'unico traguardo della sua pittura, Hopper ne dipinge l'effetto, l'ingresso nitido e svelato in una stanza qualunque. La donna guarda verso il sole, e attende il momento di alzarsi. Nell'assoluta riduzione degli elementi, nella loro rarefazione, vive quindi il fascino di Hopper e io credo che a questo punto sia di fatto più semplice capirlo e spiegarlo: Hopper è un poeta prima ancora che un pittore, il suo lavoro assomiglia profondamente alla suprema sintesi della poesia, soprattutto nei riguardi di tanta prosa verbosa e inutilmente analitica, e per le arti visive nei riguardi delle figure complesse, numerose, articolate e espressive che affollano gran parte delle opere di ogni tempo, dai maestri ellenistici agli espressionisti astratti. Nel suo studio di Washington Square, a New York City, Edward Hopper componeva le sue liriche ermetiche, misteriose eppure semplicissime, riuscendo a descrivere le affannate metropoli del mondo o la tranquilla provincia tramite oggetti muti,



cose banali ed inermi, fotogrammi di un film lungo come la sua carriera.



Si veda allora con questi occhi *Nighthawks*, l'opera che mi sembra davvero il capolavoro del pittore, o anche *Office at night*, mille volte usato per manifesti e copertine di libri; l'essenza del bar di notte e dell'ufficio che sta per chiudere sono rivelatrici di un'attesa senza emozioni, di un mondo che scivola nel vuoto dell'assenza di luce. La poesia qui si compone dell'assoluta precisione dello schema, la vista in trasparenza dei clienti, la vista dall'alto nell'ufficio, secondo un modello rigoroso quanto le parole tagliate di un verso metricamente perfetto.

Per tornare alle opere esposte a Roma, persino nella luce piena di un quadro fresco e vivace per i colori, *Second Story Light*, il maestro inseriva l'altra faccia della vita, le cose che non vediamo, il tempo che non sappiamo impiegare. La donna in costume guarda verso il basso, l'altra legge, è una giornata di sole limpido in un paese vicino a un bosco; eppure, anche qui l'atmosfera è sospesa, qualcosa accade di sotto, probabilmente nulla di significativo, ma esattamente come in *Morning Sun* è ciò che non c'è ad avere importanza e per descriverne la presenza-assenza Hopper compone poche figure nella loro essenzialità.



La composizione pittorica è quindi la metrica poetica del pittore. Questo vale per tutti i grandi pittori, ma - per fare esempi ben noti - in un romantico come Delacroix o in un espressionista come Kirchner gli schemi compositivi sono complessi, sovrapposti, studiati per creare tensione. In Hopper, come in molti pittori classicisti, lo schema è invece semplice e di immediata comprensione: poche linee e pochi piani individuano la scena dell'azione, con una classicità quasi primitiva. Due

tetti neri a sinistra, un bosco a destra, la prospettiva che sfugge obliquamente e determina la sporgenza convessa di un balcone; ordinatamente, le due donne si collocano sui due lati del balcone. Dalle finestre rettangolari con tendina scorrevole, presenti in tantissimi quadri di Hopper, si intravede l'interno dell'appartamento, in uno scambio dentro-fuori che invita alla trasparenza ma anche alla fragilità. Le poesie di Hopper hanno versi brevi, incasellati in poche strofe, cui non si può aggiungere nulla ed è impossibile togliere qualcosa.

Non sempre gli esseri umani sono necessari al lirismo del pittore. Architetture, paesaggi, interni deserti possono bastare, ma un quadro meglio di tutti descrive la capacità del pittore di esprimere con nulla un sentimento intenso: *Seven A. M.*, (*Le*



sette del mattino). E' la vetrina di un negozio prima che apra. Il taglio prospettico scelto da Hopper è sempre lo stesso, leggermente obliquo, e anche l'inquadratura come sempre passa con apparente casualità tra muri, finestre, alberi. Il negozio al piano terra di una casa è chiuso, sia il titolo sia la pendola alla parete indicano le sette del mattino, quindi aprirà più tardi, ha una vetrina di pochissimi oggetti come accade in provincia. Non c'è altro. Non ci sono persone, c'è solo la luce che illumina le pareti, il vetro, e le cose da nulla in vetrina. Insieme agli uomini che ora non ci sono, le cose aspettano un evento minimo, quotidiano, banale: che venga il tempo di aprire.



Didascalie delle opere

Nighthawks, 1942, olio su tela, 84.1 x 152.4 cm, Art Institute of Chicago (dettaglio) e fotografia della ricostruzione nel Museo della Fondazione Roma

Fig. 1 e 2, *Morning Sun (Sole del mattino)*, 1952, olio su tela, 71,44x101,93 cm, Columbus Museum of Art, Ohio.

Fig. 3 e 4, *Second Story Sunlight (Secondo piano al sole)*, 1960, olio su tela, 101,92 x 127,48 cm, Whitney Museum of American Art, New York (© Whitney Museum of American Art, N.Y.).

Fig. 5 e 6, *Seven A. M., (Le sette del mattino)*, 1948, olio su tela, 76,68 x 101,92 cm, New York, Whitney Museum of American Art (© Whitney Museum of American Art, N.Y.).

Scheda tecnica

Edward Hopper, Museo Fondazione Roma, via del Corso (piazza Colonna), Roma, fino al 13 giugno 2010.

Tutti i giorni dalle h 10.00 alle h 20.00, Venerdì e Sabato dalle h 10.00 alle h 22.00, Lunedì dalle h 10.00 alle h 15.00.

Ingresso intero € 10,00, ridotto € 8,00

[Chiudi finestra](#)