



ROMA - FONDAZIONE ROMA MUSEO - 16 FEBBRAIO > 13 GIUGNO 2010

EDWARD HOPPER

FONDAZIONE ROMA
MUSEO

EDWARD HOPPER Carol Troyen

EDWARDHOPPER
MILANO, ROMA E LOSANNA**MILANO**
PALAZZO REALE
14 OTTOBRE 2009 >
31 GENNAIO 2010**ROMA**
FONDAZIONE ROMA MUSEO
16 FEBBRAIO >
13 GIUGNO 2010
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT
WWW.EDWARDHOPPER.IT**LOSANNA**
FONDAZIONE HERMITAGE
25 GIUGNO >
17 OTTOBRE 2010

Edward Hopper, uno degli artisti americani più popolari del ventesimo secolo, ha saputo dare vita a immagini indimenticabili di luoghi comuni, dalle tavole calde aperte tutta la notte alle anonime facciate dei negozi, dalle sale di cinema dal fascino pomposo ai bungalow di Cape Cod immersi nel sole di fine estate. La sua visione è così particolare e incisiva che le figure solitarie intraviste dietro le finestre degli appartamenti o tra le lunghe ombre delle spettrali case vittoriane, vengono dette "hopperiane". A differenza di altri artisti suoi contemporanei che si beavano nella monumentalità e nell'energia newyorchesi, Hopper non ha mai dipinto i simboli della città o le sue attrazioni turistiche, eppure le sue vedute del paesaggio urbano sono l'esatta rappresentazione dell'atmosfera e dello spirito di Manhattan nel periodo compreso fra la Prima e la Seconda guerra mondiale. Hopper è stato il grande maestro americano della luce, – come ha detto una volta: "Tutto quello che ho sempre voluto fare è dipingere la luce del sole sul lato di una casa"¹ –, ma anche unico nel rivelare i recessi più profondi della psiche umana.

Ha dipinto per sessant'anni durante i quali si è distinto in modo altrettanto brillante come pittore a olio, acquarellista e incisore. Le sue immagini hanno lasciato il segno su molti artisti letterari e visivi, americani ed europei. In un saggio del 1995 su di lui, lo scrittore americano John Updike ha definito i suoi quadri "calmi, silenziosi, stoici, luminosi, classici". In "Sun in an Empty Room", il famoso poeta americano John Hollander si è ispirato a una delle sue ultime opere e il regista Alfred Hitchcock al suo *House by the Railroad (Casa vicino alla ferrovia)* per la desolata casa dei Bates di *Psycho* (1960). Anche Wim Wenders, che ha preso a modello l'iconico *Nighthawks (Nottambuli)* per il set del film *Crimini invisibili* del 1997, apprezzava l'opera di Hopper per le sue qualità filmiche: "Si capisce sempre dov'è la macchina da presa". Persino pittori astratti quali Richard Diebenkorn e Mark Rothko lo incensavano: Diebenkorn, per la "luce e l'ombra e per l'atmosfera... l'umore che sprizza e trasuda [dalle sue opere]" e Marc Rothko per il suo uso di forti elementi compositivi che portano lo spettatore dentro la scena. "Odio le diagonali, ma mi piacciono quelle di Hooper", aveva dichiarato Rothko, "Solo le sue"². Che un artista profondamente astratto dimostrasse una così forte rispondenza nei confronti di un pittore figurativo fa capire come le opere di Hopper siano notevoli tanto per le qualità formali quanto per quelle contenutistiche. E l'uso che Hopper fa della luce, dello spazio e del colore saturo per evocare la vita interiore delle figure che abitano i suoi quadri, trascende la banalità del soggetto. O, come ha dichiarato lui stesso, "Un pittore dipinge per rivelare se stesso attraverso quello che vede nei suoi soggetti"³.

GLI ESORDI

Le sue origini erano modeste. Il padre faceva il commerciante di merci secche a Nyack, nello Stato di New York, una cittadina sul fiume Hudson, quaranta chilometri a nord di New York. Nel 1899, all'età di diciassette anni, si iscrisse alla New York School of Illustration, una scelta dettata dalla tipica concretezza borghese. Dopo un anno si trasferì alla New York School of Art dove per un breve periodo studiò illustrazione, per poi dedicarsi alla pittura. I suoi insegnanti erano i più famosi di New York: William Merritt Chase, virtuoso pittore che idolatrava Hals, Velasquez e Manet, e uno dei principali rappresentanti dell'Impressionismo in America; Robert Henri, sostenitore del realismo vigoroso e figura guida della Ashcan School, un gruppo di pittori insofferente all'arte manierata di inizio secolo e fautore della trasposizione diretta della vita nelle strade.

Parte della sua formazione prevedeva studi di figure, scene di genere, ritratti e autoritratti. Gli autoritratti scuri e malinconici rivelano la natura intensa e *bohémienne* dell'artista, sono dipinti a grosse pennellate e si avverte già il tentativo di convogliare il significato attraverso la luce. Le sue doti gli valsero presto un incarico di insegnante all'interno della scuola, nelle lezioni del sabato. Completò gli studi nel 1906, nei quattro anni seguenti fece tre viaggi in Europa, tra il 1906 e il 1907, nel 1909 e nel 1910.

Nel 1908 partecipò alla sua prima mostra, una collettiva organizzata da Robert Henri per esporre le opere dei suoi allievi, all'Harmonie Club, associazione sociale e culturale dell'Upper East Side di Manhattan, ma critici e mecenati ignorarono il suo lavoro, un frustrante leit motif che si sarebbe perpetuato per diversi anni. Per mantenersi durante quel lungo e difficile periodo, Hopper fece l'illustratore di riviste commerciali.



ROMA - FONDAZIONE ROMA MUSEO - 16 FEBBRAIO > 13 GIUGNO 2010

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

EDWARD HOPPER
MILANO, ROMA E LOSANNA

MILANO
PALAZZO REALE
14 OTTOBRE 2009 >
31 GENNAIO 2010

ROMA
FONDAZIONE ROMA MUSEO
16 FEBBRAIO >
13 GIUGNO 2010
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT
WWW.EDWARDHOPPER.IT

LOSANNA
FONDAZIONE HERMITAGE
25 GIUGNO >
17 OTTOBRE 2010

Molti artisti americani erano partiti dall'illustrazione: Winslow Homer e Fitz Henry Lane nell'Ottocento, per citarne alcuni, avevano cominciato lavorando per ditte di litografia commerciale, e lo stesso mentore di Hopper, John Sloan, faceva l'illustratore per i giornali. A Hopper tuttavia il lavoro di illustratore non piaceva e quel tempo sottratto alla pittura gli costò molto. "Sono sempre stato molto attratto dall'architettura, ma i direttori dei giornali vogliono gente che muove le braccia" lamentò in seguito.⁴ Se nelle sue opere più mature il movimento o le interazioni animate fra i personaggi erano sempre più rari (in reazione alla "gente che muove le braccia"), l'esperienza di Hopper illustratore ebbe comunque un impatto durevole sul suo stile della maturità: lo allenò a trovare il frammento evocativo, il gesto rivelatore, il dettaglio decisivo.

I soggiorni europei lo portarono a Londra, Amsterdam, Bruxelles, Berlino, Madrid, ma soprattutto a Parigi, dove trascorse sempre i periodi più lunghi. Contrariamente alla maggior parte degli studenti d'arte americani, non si iscrisse all'Ecole des Beaux-Arts, né lavorò nell'*atelier* di un maestro francese, ma prese una consuetudine che non avrebbe mai più abbandonato, vagare per la città, osservare, disegnare e poi dipingere quel che vedeva. Non era attratto dall'avanguardia. Anche se la sua prima visita a Parigi coincise con un'importante mostra di acquarelli di Cézanne allestita nel 1907, e la sua terza nel 1910 con una delle prime mostre degli analitici quadri cubisti di Picasso, Hopper non era al corrente di quegli eventi, o quanto meno vi era indifferente. Seguì invece come riferimento la generazione precedente di artisti di rottura, gli Impressionisti, e in particolar modo Manet.

I primi quadri del soggiorno parigino sono piccoli e cupi, come i lavori realizzati prima di lasciare gli Stati Uniti, hanno più o meno le stesse dimensioni, rivelano una tavolozza scura e una predilezione per gli spazi angusti: cortili interni, trombe delle scale, sottoponti, stradine... Durante il secondo viaggio, nel 1909, la tavolozza di Hopper si fece più lieve, le pennellate più abbozzate, e le composizioni più aperte e luminose, alla maniera impressionista. Nel 1910 il segno diventò più sicuro e le composizioni di superfici piatte e zone d'ombra, sempre più permeate dalla luce del sole che si rifletteva sugli edifici. Dipingeva alcuni dei simboli per eccellenza della città, ma era anche attratto da soggetti meno clamorosi, come i ponti, le chiuse dei canali e i rimorchiatori sul fiume. Nonostante il romanticismo giovanile che li pervade, i dipinti parigini di Hopper anticipano i soggetti delle opere della maturità: l'architettura, gli spazi circoscritti e soprattutto la luce del sole⁵. Hopper sarebbe rimasto francofilo per tutta la vita, esercitava la sua ottima padronanza della lingua leggendo poesia e narrativa in francese, anche se non ritornò più a Parigi. E come molti artisti suoi connazionali nel loro sforzo di raggiungere uno stile veramente americano, a volte negò l'importanza di quel soggiorno all'estero; ma come dichiarò verso la fine della sua vita, dando una versione che più si avvicinava alla verità: "Quando sono tornato, mi sembrava tutto rozzo e acerbo, mi ci sono voluti dieci anni per rimettermi dall'Europa"⁶.

Una volta rientrato definitivamente a New York nel 1910, ebbe occasionalmente modo di esporre i lavori parigini in alcune mostre che si tenevano in giro per la città. I quadri che ebbero maggior successo furono le caricature all'acquerello di parigini tipici, nella vivace tradizione di Steinlen e Toulouse-Lautrec. Nel 1916, l'amico e allievo di Henri come lui, Guy Pène du Bois, direttore del mensile "Arts and Decoration" gli pubblicò diverse opere in una "mostra giornale", criticando le gallerie per non averle esposte.⁷ Nel 1920, Pène du Bois cercò ancora di promuovere il lavoro dell'amico organizzando una mostra che riuniva principalmente i suoi lavori parigini al Whitney Studio Club (fondato dalla scultrice ed ereditiera Gertrude Vanderbilt Whitney per sostenere gli artisti americani emergenti). Fu la prima personale di Hopper in assoluto, seguita da un'altra mostra di caricature, sempre al Club, nel 1922, ma anche stavolta non vendette niente e la critica fu piuttosto fredda⁸.

I quadri che Hopper realizzò durante la villeggiatura a Gloucester, nel Massachusetts (1912), a Ogunquit (nel 1914 e nel 1915) e Monhegan Island, nel Maine (dal 1916 al 1919) non andarono molto meglio. Quel genere di località balneari era apprezzato fra gli artisti perché costava poco e offriva scenari pittoreschi. Hopper ci andava insieme a vecchi compagni della New York Art School, ma il lavoro di quelle estati, bello anche se spesso monotono, era eclissato dalle tele molto più vibranti del già affermato George Bellows e del maestro Robert Henri. I quadri che dipinse nel corso di quelle estati non vendettero, costringendolo a continuare il lavoro di illustratore commerciale. Nel 1919, una delle sue illustrazioni, *Smash the Hun*, vinse il primo premio in un concorso di manifesti di guerra. Per Hopper doveva essere senz'altro ironico visto che la somma del premio, 300 dollari, superava di gran lunga il prezzo dell'unico quadro che era riuscito a vendere dai tempi di Parigi: nel 1913, all'Armory Show di New York, *Sailing (Veleggiare, 1911, Carnegie Institute, Pittsburgh)* era stato acquistato per 250 dollari.





ROMA - FONDAZIONE ROMA MUSEO - 16 FEBBRAIO > 13 GIUGNO 2010

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

EDWARD HOPPER
MILANO, ROMA E LOSANNA

MILANO
PALAZZO REALE
14 OTTOBRE 2009 >
31 GENNAIO 2010

ROMA
FONDAZIONE ROMA MUSEO
16 FEBBRAIO >
13 GIUGNO 2010
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT
WWW.EDWARDHOPPER.IT

LOSANNA
FONDAZIONE HERMITAGE
25 GIUGNO >
17 OTTOBRE 2010

HOPPER INCISORE

Costretto a dedicarsi al lavoro commerciale, a Hopper restava poco tempo per dipingere. Nel tentativo di veder riconosciuta la propria arte, nel 1915 si diede all'incisione e imparò la tecnica velocemente. Le acqueforti erano molto in voga all'epoca e le mostre di grandi incisori non mancavano a New York. John Marin, reduce dal successo delle sue mostre di acquerelli alla "291", una galleria newyorchese alternativa gestita dal fotografo Alfred Stieglitz, espose le sue incisioni alle Kennedy Galleries di New York, nel 1911. Le acqueforti di James McNeill Whistler, forse l'incisore americano più noto della precedente generazione, furono presentate in una retrospettiva nel 1916, sempre alle Kennedy. Nel 1917 il Metropolitan Museum of Art organizzò una grande mostra di incisioni, con acqueforti di Turner, Whistler, Goya e Meryon, che Hopper andò a vedere. Inoltre c'erano diversi artisti della cerchia di Henri che lavoravano con l'incisione; Hopper fu particolarmente ispirato dalle acqueforti di John Sloan. L'acquaforte gli permetteva di esplorare un tipo di soggetto serio, perlopiù metropolitano, che non era richiesto dalla pubblicità e dall'illustrazione.

Cominciava a intravedere tutte le romantiche potenzialità di New York: era attirato dalla sua architettura evocativa, con le strette facciate delle case e gli interni silenziosi, le strade solitarie e le lunghe ombre, e dalle donne osservate di passaggio, ma anche dipinte come oggetti del desiderio.

Molti di questi temi vennero sviluppati nelle incisioni prima di essere dipinti a olio. I maestri che lo ispirarono furono, fra gli altri, Rembrandt, per il sottile contrasto di luce e ombra che aumenta il pathos emotivo dell'immagine, e John Sloan, per l'incursione privata ed empatica ma mai sussiegosa, nelle vite altrui. Ma laddove Sloan è vivace, persino licenzioso nello spiare da una finestra aperta una donna che si prepara per andare a dormire, Hopper è discreto. Le sue opere sono incredibilmente sensuali, con un uso ricco e intenso dei neri sulla carta bianca. Sono immagini private che regalano momenti intimi e solitari, non solo nelle incisioni esplicitamente erotiche come *Evening Wind (Vento della sera)*, ma anche in opere famose come la sinistra *Night Shadows* o nella sua ultima incisione *The Balcony* con quelle strane inquadrature, quasi filmiche⁹.

Hopper espose le sue prime incisioni nel 1917 e continuò a lavorarvi fino alla metà degli anni Venti. Il successo fu immediato. A 10-15 dollari l'una, le acqueforti andarono a ruba e vinsero numerosi premi alle mostre organizzate in giro per l'America¹⁰, nel 1925, il Metropolitan Museum of Art gliene comprò quindici. Tutto a un tratto i critici si dimostrarono entusiasti, definendo le sue incisioni "capolavori di espressione decisiva" e "pieni di spirito, pervasi da quel senso di infinito potenziale proprio dei materiali comuni."¹¹ Nel 1924, l'illustre critico d'arte Virgil Barker pubblicò su "The Arts" un saggio sulle sue incisioni, fu la prima seria recensione della sua opera e anticipò molti dei temi sviluppati in quelle successive. "L'artista ha rivelato la bellezza nascosta nel luogo comune" e ha trovato "il permanente in mezzo all'effimero" scrisse Barker,¹² questo diede a Hopper la fiducia necessaria per portare i temi sperimentati nelle sue incisioni, - scene notturne, gente alla finestra, architetture vittoriane -, su scala più ampia.

PRIMI SUCCESSI

Il primo riconoscimento di Hopper pittore arrivò con gli acquerelli e non con i dipinti a olio. Nell'estate del 1923, per la prima volta dopo dieci anni, ritornò a Gloucester, nel Massachusetts, un villaggio di pescatori con una fiorente colonia di artisti. Diversi amici dei tempi della scuola d'arte si erano trasferiti lì, e tra questi la vivace pittrice Josephine Nivison, allieva e modella di Robert Henri alla New York School of Art. Hopper all'epoca la conosceva solo vagamente, ma nel corso di quell'estate a Gloucester i due si ritrovarono e si misero insieme. Formavano una strana coppia: lui era alto un metro e novanta, sicuro nei modi e di poche parole, lei non superava il metro e cinquanta e parlava in continuazione.

Stimolato da Jo, Hopper riprese la tecnica ad acquerello che aveva abbandonato (tranne che nel suo lavoro di illustratore) da quando era tornato da Parigi. Una volta rientrato in città, in autunno, sempre su insistenza di Jo, presentò alcuni lavori estivi alla mostra annuale di acquerelli del Brooklyn Museum, una grande esposizione con tanto di giuria che rifletteva la fortuna che l'acquerello godeva in quel periodo; con sua grande sorpresa, sei vennero accettati, e uno, *Mansard Roof (Tetto a mansarda)* si aggiudicò il premio di 100 dollari ed entrò a far parte della collezione del museo. Erano tutti entusiasti, dai tradizionalisti agli avanguardisti. Lo scrittore conservatore Royal Cortissoz commentò: "Siamo felici che stia usando questa tecnica." La progressista Helen Appleton Read paragonò Hopper al più grande pittore americano del Novecento, mentre Winslow Homer dichiarò: "Anche lui crede nel potere delle



ROMA - FONDAZIONE ROMA MUSEO - 16 FEBBRAIO > 13 GIUGNO 2010

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

EDWARD HOPPER
MILANO, ROMA E LOSANNA

MILANO
PALAZZO REALE
14 OTTOBRE 2009 >
31 GENNAIO 2010

ROMA
FONDAZIONE ROMA MUSEO
16 FEBBRAIO >
13 GIUGNO 2010
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT
WWW.EDWARDHOPPER.IT

LOSANNA
FONDAZIONE HERMITAGE
25 GIUGNO >
17 OTTOBRE 2010

semplici grandi forme sull'effetto raggiunto da un sapiente lavoro di pennello... Quale vitalità e forza e schiettezza! State a vedere cosa si può fare con il più insignificante dei soggetti quando si è dotati dell'occhio giusto."¹³

La mostra di Brooklyn lanciò la carriera di Hopper, si trovò un agente e cominciò a esporre con regolarità. L'estate seguente sposò Jo (lui aveva quarantadue anni, lei quarantuno) che si trasferì nel suo appartamento, al numero 3 di Washington Square, lato nord, nel Greenwich Village. Hopper ci abitava dal 1913 e sarebbe stata la casa della loro vita. Nel 1925 si sentì abbastanza sicuro delle vendite da lasciare il lavoro di illustratore.

Al primo successo seguì subito un secondo. Nell'autunno del 1924 il suo nuovo agente, Frank K. M. Rehn, gli organizzò una personale di acquerelli dipinti nell'estate a Gloucester. La galleria di Rehn, nella Cinquantaquattresima Strada della Quinta Avenue, era nel cuore del quartiere delle gallerie newyorchesi. Rehn, pittore egli stesso, veniva considerato il miglior agente dei realisti newyorchesi e rappresentava artisti molto affermati del calibro di George Luks, Robert Henri, Leon Kroll e George Bellows. Gli acquerelli vennero venduti a 150 dollari l'uno; fra gli acquirenti c'era anche Bellows che comprò il meraviglioso *Haskell's House (Casa Haskell)*.

In solo un anno, lo stile di Hopper si era evoluto da una tavolozza dai toni pastello e la pennellata tremolante che aveva mutuato dall'Impressionismo, a uno stile più sobrio, con tratti netti e marcati, e forme monumentali strutturate da zone di luce; sarebbe diventato lo stile della maturità e le case come quelle di Gloucester, il suo soggetto distintivo.

Hopper aveva già dipinto edifici del genere, frutto dei ricordi di Nyack ma anche di osservazioni urbane, in diverse incisioni fra cui *American Landscape* e *Lonely House*, soggetti insoliti per una località di mare quale Gloucester come riconosceva lui stesso: "A Gloucester, dove tutti avrebbero dipinto il porto e le barche, io me ne andavo in giro a studiare le case".¹⁴

Anche il tipo di case che dipingeva rappresentava una scelta molto peculiare nel loro essere così *demodé*. Gli anni Venti del Novecento erano l'epoca delle macchine e della rinascita coloniale (un ritorno agli eleganti principi stilistici dell'Ottocento in Inghilterra e in America), ma Hopper ignorò le belle case settecentesche di Gloucester, proprio come avrebbe ignorato i grattacieli di Manhattan. Al contrario, si concentrò sulle architetture vittoriane di metà e fine Ottocento con tetti a mansarda, timpani, abbaini ed elaborate ornamentazioni; questi edifici dalle forme più complicate e dalle ombre più interessanti riuscivano a soddisfare il suo crescente interesse nella resa della luce del sole.

La critica pause alla sua scelta controcorrente, nello sprezzare quegli edifici definendoli "smaccatamente orrendi", nel deridere le verande impreziosite "da intagli a seghetto", e nel qualificare i tetti a mansarda di "somma indegnità", rese omaggio alla capacità dell'artista di riuscirne a "ricavarne bellezza". Negli anni Venti ("i ruggenti anni Venti") l'epoca vittoriana era denigrata come un periodo di "vecchie signore piene di sbuffi e inibizioni", eppure Hopper veniva ammirato per la "forte luce chiara", per lo "splendore della [sua] composizione" e soprattutto, per "le strade che apriva all'immaginario"¹⁵. I tratti percepiti dai critici nei suoi acquerelli, l'enfasi sulla luce, il potere evocativo del suo immaginario, e soprattutto l'abilità a trovare la bellezza nella banalità, nel quotidiano, avrebbero caratterizzato l'arte di Hopper per il resto della carriera.

Proprio come il successo con le acqueforti lo aveva spinto a cimentarsi con l'acquerello, così il trionfo delle mostre di acquerelli riaccese la sua ambizione per il colore a olio. Se negli anni Venti durante la villeggiatura a Gloucester e sulla costa del Maine aveva continuato a privilegiare la tecnica dell'acquerello, a New York lavorava quasi esclusivamente a olio.¹⁶ Le tele dipinte nel suo studio al numero 3 di Washington Square, fra la metà degli anni Venti e la metà degli anni Trenta, sono fra le sue opere più conosciute.

In quelle tele a olio emerge la sua ineguagliabile abilità nel saper distillare l'essenza dell'esperienza urbana moderna. Spesso riusciva a catturare un momento rubato nella vita di uno sconosciuto dalla finestra di un edificio vicino o da un treno sopraelevato di passaggio. A volte sono scene divertenti come in *Apartment Houses* che Hopper stesso descrisse come "una grassa bionda intenta a rifare il letto"¹⁷, altre sono ordinarie. O ancora, come in *Night Window (Finestra di notte)*, dove una donna è sorpresa in *deshabillé* mentre si china in modo sgraziato a raccogliere qualcosa da terra, si avverte l'imbarazzo provocato dall'invasione della privacy.

Hopper era affascinato dalla città di notte e ne dipingeva le rivelazioni più banali e inaspettate. La forza di quelle immagini risiede sia nella capacità di riuscire a distillare una storia nel suo climax emotivo, sia nella sensibilità per le sfumature del comportamento umano. In *Automat (Tavola calda)*, la giovane



ROMA - FONDAZIONE ROMA MUSEO - 16 FEBBRAIO > 13 GIUGNO 2010

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

EDWARD HOPPER
MILANO, ROMA E LOSANNA

MILANO
PALAZZO REALE
14 OTTOBRE 2009 >
31 GENNAIO 2010

ROMA
FONDAZIONE ROMA MUSEO
16 FEBBRAIO >
13 GIUGNO 2010
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT
WWW.EDWARDHOPPER.IT

LOSANNA
FONDAZIONE HERMITAGE
25 GIUGNO >
17 OTTOBRE 2010

donna che fissa la tazza di caffè assorta nei suoi pensieri ha evidentemente cenato da sola. Le lavanderie automatiche, i ristoranti self-service dove panini, piatti e fette di torta erano esposti dietro una vetrinetta di vetro che si apriva inserendo una monetina, testimoniavano l'entusiasmo per la semplificazione e l'efficienza tipico dell'era dell'automazione

Sono luoghi affollati, rumorosi, accoglienti. Ma la donna di Hopper siede al tavolo più vicino alla porta e non si vedono distributori automatici lucidi e cromati; le applique rotonde che si riflettono nella scura vetrata sembrano convergere sopra la sua testa. Ha l'aria fuori posto, difficile indovinarne la posizione sociale. Hopper non descrive un fatto né racconta una storia, ma l'aria tranquilla della donna, distaccata dall'energia che la circonda, trasforma una scena banale in un'immagine indelebile.

La solitudine pervade i suoi quadri anche quando raffigurano diverse persone in un'atmosfera conviviale. In *Chop Suey*, Hopper dipinge due donne dalle maglie atillate a colori vivaci che stanno cenando in un ristorante cinese. Solo una decina di anni prima, due donne sole, vestite in modo appariscente, sarebbero state sicuramente delle prostitute o delle commesse in libera uscita. Ma in *Chop Suey* Hopper dipinge due donne che cenano senza scorta maschile, rispecchiando la vita della moderna *middle-class*. L'immagine suggerisce la correlazione fra il ceto e gli obblighi sociali ed economici che incombono sulle donne sole. L'energia pittorica è tutta concentrata sull'esterno del ristorante dove l'uso arbitrario del colore, le forme geometriche e i triangoli e fasci di luce creano vibranti atmosfere. L'interno è molto più austero: sulla tavola solo una ciotola e una teiera e il locale sembra svuotato dal vivace chiacchericcio di fondo. Da uno spazio sociale affollato Hopper ritaglia un ambiente riflessivo e contenuto, in cui come ha scritto John Updike "le due donne sembrano in ascolto".¹⁸

Alla fine degli anni Venti la reputazione di Hopper e le sue vendite avevano registrato una forte impennata. Se da principio era definito un incisore che dipinge¹⁹, presto venne riconosciuto il potere del suo realismo pittorico: quando l'indimenticabile *House by a Railroad* (*Casa vicino alla ferrovia*) venne esposto in una collettiva alle Anderson Galleries di New York, nel 1926, Lloyd Goodrich (futuro biografo di Hopper e direttore del Whitney Museum negli anni Settanta) scrisse: "Senza pretendere di essere niente più che un semplice e diretto ritratto di una brutta casa in un brutto posto, è riuscito a diventare una delle opere di realismo più forti e desolanti che abbia mai visto"²⁰. *House by the Railroad* venne acquistato dal collezionista e intenditore Stephen C. Clark per 600 dollari. Clark, che avrebbe collezionato sette oli e cinque acquerelli di Hopper, possedeva una straordinaria collezione di opere di Van Gogh, Seurat, Cézanne e Picasso; Hopper era uno dei pochi artisti americani contemporanei ad aver suscitato il suo interesse. Nel 1926 il collezionista modernista Duncan Phillips acquistò un olio di Hopper per 600 dollari; nel 1927, quando Hopper tenne la seconda personale alla galleria di Frank Rehn, i suoi acquerelli erano valutati a 250 dollari e gli oli a nientemeno che 1500 dollari. Nel 1928 guadagnò più di 8000 dollari. Si stava distinguendo come portavoce dell'arte della sua epoca, scriveva saggi su John Sloan (1927) e Charles Burchfield (1928), e lui stesso era oggetto di diverse monografie (per esempio quelle curate da Goodrich per "The Arts" nel marzo 1927, e dal critico e redattore Forbes Watson per "Vanity Fair" nel 1929).

L'ascesa di Hopper coincise con l'incredibile periodo di ricchezza economica che attraversò New York. Poco dopo l'inizio del secolo, la Lower Manhattan venne trasformata dal Singer e dal Woolworth Building e da altri grattacieli sempre più alti, e con gli anni Venti, grazie alle fortune realizzate in Borsa, lo sviluppo commerciale toccò anche la Midtown. Il culmine del boom fu il completamento del Chrysler Building nel 1930 e dell'Empire State Building meno di un anno dopo. Persino nel vecchio quartiere di Hopper fu costruito un grattacielo *art déco*, al numero uno della Quinta Avenue, ma nessuno di questi edifici lo interessava. Come a Gloucester, anche a New York era immancabilmente attratto dal vernacolare, dall'ordinario, dal fuori moda. Al ponte di Brooklyn, che era diventata un'icona del modernismo, preferiva i ponti meno famosi di Williamsburg e di Manhattan. Ignorava gli inebrianti grattacieli dalle sagome slanciate per prediligere edifici insignificanti o le facciate dei negozi tipiche delle piccole cittadine. Era particolarmente attratto dagli sgraziati e complessi edifici di fine Ottocento che proiettavano ombre affascinanti, teatro delle verità meno chiassose. In *From Williamsburg Bridge*, veduta del ponte che collega il Lower Manhattan a Brooklyn, Hopper ricorre a una forte luce per trasformare una vecchia architettura in una scena romantica. I bozzetti preparatori di questo quadro riportano minuziosamente le smisurate e pretenziose ornamentazioni degli edifici, ma nel dipinto a olio Hopper scurisce le ombre proiettate dai cornicioni e, con l'occhio sempre pronto a cogliere il dettaglio più significativo, inserisce una donna vestita di bianco a una delle finestre del piano di sopra; quella



ROMA - FONDAZIONE ROMA MUSEO - 16 FEBBRAIO > 13 GIUGNO 2010

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

EDWARDHOPPER
MILANO, ROMA E LOSANNA

MILANO
PALAZZO REALE
14 OTTOBRE 2009 >
31 GENNAIO 2010

ROMA
FONDAZIONE ROMA MUSEO
16 FEBBRAIO >
13 GIUGNO 2010
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT
WWW.EDWARDHOPPER.IT

LOSANNA
FONDAZIONE HERMITAGE
25 GIUGNO >
17 OTTOBRE 2010

figura femminile rappresenta tutti gli altri abitanti della casa e, per estensione, tutti i milioni di abitanti che la città rende anonimi. Il pensiero corre perché la ringhiera diagonale in primo piano ricorda allo spettatore che sta viaggiando su un treno che si ferma un attimo per poi ripartire.

Early Sunday Morning (Domenica mattina presto) immortalava edifici altrettanto anonimi, una serie di facciate di negozi sulla Settima Avenue, a pochi isolati da casa di Hopper. In quegli anni l'artista prediligeva un formato esageratamente orizzontale, diceva di voler raggiungere un "grande effetto laterale" per suggerire l'infinita continuità di "spazi ed elementi oltre la stessa scena"²¹. Le piatte facciate degli edifici sono esattamente parallele alla direttrice spaziale del quadro e questo le fa assurgere a icone nonostante la loro modestia architettonica. Il quadro è straordinariamente immobile. L'unico movimento è creato dalle ombre lunghe dell'idrante e dell'insegna del barbiere, e da quelle delle finestre disposte a diverse altezze che evocano, per usare le parole di Edward Bruce, "la presenza umana dietro i muri". Inizialmente Hopper voleva inserire una persona a una delle finestre, come aveva fatto in *From Williamsburg Bridge*, ma poi vi rinunciò per ottenere un effetto ancora più potente. Come osservò Bruce: "Senza ricorrere a un solo personaggio, riesce a conferire a una serie di edifici anonimi... un intenso senso di vita e di noncurante attività umana. L'azione, persino il dramma, sembrano farne ancora più sottilmente parte, in questo loro non palesarsi."²²

HOPPER NEGLI ANNI TRENTA

painters, poets and filmmakers. In a 1995 essay the great novelist John Updike paid an eloquent tribute to his "calm, silent, stoic, luminous, classic" works.

Il 1930 fu un anno decisivo per Hopper. Stephen Clark vendette il suo *House by the Railroad (Casa vicino alla ferrovia)* al Museum of Modern Art; era il primo quadro acquisito dal museo che aveva solo un anno di vita. Il neocostituito Whitney Museum of American Art comprò *Early Sunday Morning (Domenica mattina presto)* per 3000 dollari, il quadro sarebbe diventato il pezzo forte della collezione quando il museo aprì i battenti l'anno seguente. Le opere di Hopper furono esposte al Baltimore e al Cleveland Museum, al Carnegie Institute di Pittsburgh e alla Biennale di Venezia. Con l'estate alle porte e la sensazione di aver esaurito i soggetti da dipingere a Gloucester e nel Maine, Hopper decise di cominciare a esplorare Truro, a Cape Cod, nel Massachusetts, che avrebbe descritto in termini entusiastici come "un deserto su scala ridotta con belle dune e vasti spazi aperti e brulli."²³ Truro era una comunità tranquilla di cinquecento anime, pochi chilometri a sud di Provincetown, con una fervente colonia di artisti che Hopper tendeva a evitare. La novità lo ispirò e nel corso di quella prima estate dipinse una ventina di acquerelli e tre quadri a olio.

Le prime volte affittava il "Bird Cage Cottage" della fattoria di Burly Cobb, il portalettere e bibliotecario di Truro. Hopper dipinse la fattoria dei Cobb diverse volte, era attirato dalle forme essenziali degli edifici, cubi muti su uno sfondo di dune ondulate e dai mossi archi di vegetazione della spiaggia. Le forme semplici di quelle case erano l'antitesi architettonica delle dimore vittoriane complesse e decorate che lo avevano attirato a Gloucester: permettevano di dipingere i suggestivi ritmi del sole e dell'ombra prodotti dalla canicola nell'arco della giornata e nei lunghi pomeriggi.

Nel 1933 Hopper comprò un terreno a Truro e vi costruì una casa con un'enorme finestra esposta a nord. I vicini erano amici, in particolare il romanziere americano John Dos Passos che abitava in un piccolo cottage sulla stessa collina; ma le sue esplorazioni dei paesaggi erano solitarie: seguendo i binari della ferrovia e i torridi sentieri fra le dune, perlustrò tutta Truro a piedi, proprio come aveva fatto a Manhattan, individuando i soggetti tra le case comuni, i passaggi a livello e le strade polverose. Continuò a evitare il pittoresco e poteva dipingere uno scorcio di oceano visto da una fabbrica per la lavorazione del pesce come una veduta panoramica del mare aperto.

Durante le numerose estati a Truro lavorava soprattutto ad acquerello, ma dipinse anche degli oli. Alcuni dipinti erano fedeli trasposizioni di quel che osservava. *Room for Tourists* una locanda economica per turisti a Provincetown, è stato disegnato dal vero e poi dipinto in studio, l'edificio esiste ancora e non sembra cambiato molto dal quadro di Hopper. Altre tele come per esempio *Gas (Benzina)* erano il frutto di schizzi di diversi luoghi a Cape Cod. Qui la luce che si affievolisce è più misteriosa che rivelatrice, come il ciglio erboso, la strada e gli alberi sullo sfondo, dipinti in toni smorzati, formano un malinconico vettore di spazio che non porta da nessuna parte. Hopper non ha



ROMA - FONDAZIONE ROMA MUSEO - 16 FEBBRAIO > 13 GIUGNO 2010

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

EDWARD HOPPER
MILANO, ROMA E LOSANNA

MILANO
PALAZZO REALE
14 OTTOBRE 2009 >
31 GENNAIO 2010

ROMA
FONDAZIONE ROMA MUSEO
16 FEBBRAIO >
13 GIUGNO 2010
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT
WWW.EDWARDHOPPER.IT

LOSANNA
FONDAZIONE HERMITAGE
25 GIUGNO >
17 OTTOBRE 2010

mai perso l'interesse per gli edifici e i paesaggi di Truro; quasi ogni anno, dal 1930 al 1967 quando morì, si trasferiva a Truro a lavorare, dall'estate all'autunno inoltrato.

Alla fine degli anni Venti, il realismo, una costante della pittura americana, era riaffiorato come il nuovo stile moderno; questa rinascita di un'arte più diretta e leggibile coincideva con il "ritorno all'ordine" in Europa, anche se nell'arte americana l'elemento caratterizzante era il nazionalismo più del classicismo. Alcuni artisti e critici americani continuarono a tendere all'astrattismo come segno di avanguardia. Per esempio il critico Henry McBride, paladino dell'avanguardia negli anni Dieci e Venti del Novecento, continuava a ribadire nel 1930 che per essere moderni "la vera prova era la capacità di sentire l'astratto", ma la gran parte degli artisti che aveva sostenuto, fra i quali Georgia O' Keeffe, John Marin, Charles Demuth e altri della cerchia di Stieglitz, erano ritornati a una qualche forma di realismo, e lo stesso Stieglitz andava proclamando l'ascendenza del realismo come lo stile americano per eccellenza. Un altro critico, Frederick Eddy, osservò che "il motto dell'arte moderna è cambiato da 'imitare i francesi' a 'essere se stessi'", ovvero che il modernismo, il realismo, il patriottismo e l'integrità erano strettamente connessi fra loro; ne conveniva persino Alfred Barr, direttore e fondatore del Museum of Modern Art nonché sostenitore dell'avanguardia europea. Nel catalogo per la mostra organizzata dal museo nel 1930 sull'opera di Thomas Eakins, Winslow Homer e Albert Pinkham Ryder, Barr commentò così la fine dell'astrattismo: "Oggi la dottrina dell'arte in funzione della forma è relegata all'Accademia." L'arte rappresentativa rifletteva "un nuovo sguardo sui valori dell'osservazione obbiettiva, per studi diretti, accurati, persino meticolosi delle apparenze reali... Il realismo parla alla vita quotidiana dell'uomo."²⁴

Il principale movimento artistico dell'epoca, noto come la "scena americana" o il "regionalismo", promuoveva rappresentazioni realistiche (se manierate) della vita rurale o delle piccole cittadine e fatti tratti dalla storia popolare americana. I principali artisti associati al movimento, Thomas Hart Benton, Grant Wood, John Stuart Curry, furono oggetto di un servizio pubblicato dal "Time" nel dicembre 1934; un autoritratto di Benton uscì in copertina. Hopper era già stato identificato come pioniere del movimento: "il primo pittore americano della scena americana, forse il primo per tecnica [sic], primo certamente per quella sobria schiettezza che è sinonimo di americano, questo è Edward Hopper."²⁵ Hopper non gradiva l'associazione. Secondo lui, "i pittori della scena americana caricaturavano l'America. Io ho sempre voluto fare me stesso."²⁶

Ancor prima di Benton e Wood, Hopper diventò il portavoce dello schietto realismo che non divenne solo uno stile, ma una posizione morale: i critici di allora lo associavano all'integrità personale e all'individualismo americano. I quadri di Hopper erano apprezzati per il loro "intenso realismo" e la "sobria angolarità e durezza" e furono paragonati a quelli di grandi maestri dell'arte americana universalmente riconosciuti quali Homer e Eakins.²⁷ Lo stesso Hopper veniva ammirato per "la sua costituzione di ferro" e in un profilo Forbes Watson gli attribuiva spirito da pioniere e integrità artistica, facendolo sembrare un eroe del vecchio west:

In quel periodo isterico dell'arte americana, quando cominciò la prima corsa per essere moderni... Edward Hopper si muoveva a grandi passi, figura ostinata, calma, beffarda, discretamente autentica... Con quel corpo allampanato, dalle movenze lente, [Hopper] si rifiutò di saltare sul 'carro del modernismo', ma ebbe il coraggio di essere genuino.²⁸

Eppure, Hopper fu francofilo per tutta la vita e sempre attento agli sviluppi dell'arte europea²⁹. Non ebbe reazioni immediate a caratterizzazioni di questo genere, anche se non era immune ai vantaggi della celebrità. Qualche anno dopo scrisse divertito: "I critici ti affibbiano un'identità e tante volte sei tu stesso a dar loro manforte."³⁰

Nel 1933 Alfred Barr gli propose una personale al Museum of Modern Art, era la terza mostra che il museo dedicava a un artista americano vivente. Hopper era felice di lavorare con Barr che comprendeva e rispettava le sue aspirazioni cosmopolite: nel catalogo per la mostra *German Painting and Sculpture* al Museum of Modern Art del 1931, Barr definì Hopper uno dei pochi americani "che avevano aderito" al movimento "Neue Sachlichkeit"³¹ (*N.d.T., la Nuova Oggettività*).

La mostra di Hopper comprendeva venticinque oli, trentadue acquerelli e undici incisioni: cominciava con le opere del 1923 realizzate durante l'estate a Gloucester; cinque acquerelli di parigini tipici risalenti al 1906-1907, scelti per rappresentare gli esordi della sua carriera, furono esiliati in un'altra galleria del museo. La lista di prestatori annoverava figure eminenti fra le quali privati come Frank Crowninshield (editore di "Vanity Fair"), la signora John D. Rockefeller Jr., Duncan Phillips e istituzioni



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

Milano



Comune
di Milano
Cultura

PALAZZO REALE

ARTHEMISIA
group

IN COLLABORAZIONE CON

Fondation
de l'Hermitage

QUESTA MOSTRA È STATA
ORGANIZZATA IN COLLABORAZIONE
CON THE WHITNEY MUSEUM
OF AMERICAN ART, NEW YORK
WHITNEY

CON IL PATROCINIO



Comune di Roma
Assessorato alle Politiche Culturali
e della Comunicazione





ROMA - FONDAZIONE ROMA MUSEO - 16 FEBBRAIO > 13 GIUGNO 2010

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

EDWARD HOPPER

MILANO, ROMA E LOSANNA

MILANO

PALAZZO REALE
14 OTTOBRE 2009 >
31 GENNAIO 2010

ROMA

FONDAZIONE ROMA MUSEO
16 FEBBRAIO >
13 GIUGNO 2010
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT
WWW.EDWARDHOPPER.IT

LOSANNA

FONDAZIONE HERMITAGE
25 GIUGNO >
17 OTTOBRE 2010

quali il Metropolitan Museum of Art, il Cleveland Museum e il Fogg Art Museum della Harvard University.

In generale la reazione della critica alla mostra fu positiva. I recensori passarono in rassegna i temi del decennio precedente: il talento di Hopper nel riuscire a estrapolare dignità e bellezza dal quotidiano e la sua determinata adesione alla tradizione americana del realismo, e ne introdussero uno nuovo: "Edward Hopper... è il poeta della solitudine. Dipinge la 'scena americana' forse meglio di qualsiasi altro artista contemporaneo, ma non vuole riempirla di gente... Per lui 'la scena americana è deserta'..."³² Hopper non era d'accordo. "Questa storia della solitudine è eccessiva."³³ Ma la definizione rimase e da quel momento in poi Hopper sarebbe diventato per tutti il pittore della solitudine.

Dopo la mostra al Museum of Modern Art, la sua opera divenne ancora più conosciuta. Hopper partecipò a innumerevoli collettive in giro per il paese e dieci anni dopo la mostra al MoMA, tenne delle personali al Carnegie Institute di Pittsburgh, all'Art Institute of Chicago, all'Addison Gallery di Andover, nel Massachusetts. Vinse premi sia con gli acquerelli che con gli oli. Fu invitato a prendere parte a giurie di mostre di arte contemporanea in diversi musei, venne ritratto dal famoso fotografo Arnold Newman e nel 1937 la rivista "Life" gli dedicò un articolo riccamente illustrato dal titolo "Hopper è un realista"³⁴.

Nonostante la Depressione, la fama di Hopper si tradusse in buone vendite. Se nel 1933, anno della sua personale, guadagnò appena 1500 dollari vendendo un solo quadro, gli altri anni andarono molto meglio, nel 1931 sfiorò i 9000 dollari e nel 1936 arrivò a più di 7000. In quel periodo si sentì abbastanza sicuro dal punto di vista finanziario non solo per acquistare un terreno e una casa a Truro, ma anche per comprare uno spazio più grande (e dunque sostenere un affitto più alto) davanti a casa sua, a New York.

Una volta completata la casa di Truro, i suoi soggiorni si fecero sempre più lunghi e frequenti e si fermava a lavorare a Cape Cod fino ad autunno inoltrato. Al tempo stesso continuava la sua dedizione nei confronti di New York, come avrebbe spiegato in un'intervista: "Questa città è la mia principale fonte di soddisfazione."³⁵ New York era una costante musa ispiratrice, ma offriva anche molte distrazioni nei momenti di *empasse* creativo. Dipingere per lui non era facile; alla domanda: "Quando lavora?" rispondeva infatti "Quando riesco a impormi di lavorare."³⁶ Negli anni Trenta produceva al massimo quattro o cinque tele l'anno, il resto del tempo lo trascorrevva in giro, per la strada o sui treni sopraelevati, a osservare gli edifici della città, a mangiare in ristoranti economici (né a lui né a Jo piaceva cucinare), e a teatro.

Ma soprattutto andava al cinema. Nel 1938, verso Natale, dopo quasi otto mesi senza trovare niente da dipingere, cominciò a disegnare l'architettura barocca di tre sale di cinema di Times Square. Il cartellone proponeva film popolari come *Missione all'alba* con Errol Flynn allo Strand, *La Signora scompare* di Alfred Hitchcock al Globe, e i cinema erano sempre pieni, eppure la sala dipinta da Hopper in *New York Movie (Cinema a New York)* è semivuota. L'immagine coglie quel senso di distacco e distanza tipici della vita americana negli anni successivi alla Depressione.

Hopper realizzò più di cinquanta bozzetti per *New York Movie*. La gran parte dal vero, concentrandosi sui dettagli architettonici: le colonne barocche decorate all'eccesso, i pesanti lampadari, la nicchia dove la maschera aspettava in piedi. Sua moglie gli fece da modella per la figura della maschera, in piedi, la mano sul viso, persa nei suoi sogni a occhi aperti. Le donne vestite di Hopper sono spesso più seducenti dei suoi nudi e la donna di *New York Movie* è snella, bionda e bella quasi come una diva del cinema, porta scarpe alte dai cinghietti sexy e una divisa attillata. La sua bellezza la rende parte dell'immaginario mondo del cinema, mondo che durante la Depressione attirava un folto pubblico (75 milioni l'anno in tutti gli Stati Uniti nel 1938). Lo stesso Hopper andava spesso al cinema, anche tre volte la settimana. I film erano un antidoto per distrarsi dalle preoccupazioni demoralizzanti e dalla miseria del quotidiano. La fantastica architettura dei teatri e il fascino di una giovane donna con la divisa da maschera che accompagnava i clienti ai loro posti non facevano che amplificare le fantasie del grande schermo.

In uno dei bozzetti preparatori più eloquenti di *New York Movie*, Hopper aveva disegnato la figura della maschera china su uno spettatore seduto; poi, una volta tornato allo studio, la spostò verso il corridoio laterale e la isolò in un fascio di luce. Per creare la sensazione dello spazio cavernoso della sala ricorse a una netta diagonale che attraversa il piano del quadro o divide l'immagine in due parti. Pur essendo radicata nella pittura di genere del Seicento, questa struttura trova ispirazione più recente



FONDAZIONE ROMA
MUSEO



Milano
Comune
di Milano
Cultura

PALAZZO REALE

ARTHEMISIA
group

IN COLLABORAZIONE CON

Fondation
de l'Hermitage

QUESTA MOSTRA È STATA
ORGANIZZATA IN COLLABORAZIONE
CON THE WHITNEY MUSEUM
OF AMERICAN ART, NEW YORK
WHITNEY

CON IL PATROCINIO



Comune di Roma
Assessorato alle Politiche Culturali
e della Comunicazione





ROMA - FONDAZIONE ROMA MUSEO - 16 FEBBRAIO > 13 GIUGNO 2010

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

EDWARD HOPPER
MILANO, ROMA E LOSANNA

MILANO
PALAZZO REALE
14 OTTOBRE 2009 >
31 GENNAIO 2010

ROMA
FONDAZIONE ROMA MUSEO
16 FEBBRAIO >
13 GIUGNO 2010
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT
WWW.EDWARDHOPPER.IT

LOSANNA
FONDAZIONE HERMITAGE
25 GIUGNO >
17 OTTOBRE 2010

proprio nel cinema: riprende l'effetto del montaggio che i registi stavano cominciando a usare sovrapponendo il primo piano e il campo lungo per suggerire un'associazione fra i rispettivi eventi filmati. Tuttavia nel quadro di Hopper più che distacco, si avverte distanza. La maschera è isolata dal pubblico e dalla proiezione sul grande schermo, estraniata dall'ambiente che la circonda e dallo spettatore, incarna quella combinazione di introspezione, sensualità e noia presente in moltissime opere di Hopper.

La qualità cinematografica di *New York Movie* viene ripresa e sviluppata in *Nighthawks (Nottambuli)*, il dipinto più famoso di Hopper. Anche quest'opera nacque dalle osservazioni di un luogo reale, una tavola calda aperta tutta la notte a pochi isolati dal suo appartamento nel Greenwich Village. Jo che spesso commentava il lavoro del marito, lo descrisse con parole neutre: "il bancone di una tavola calda aperta tutta la notte con tre personaggi. I nottambuli potrebbe essere un bel titolo." Ma nei taccuini che tenevano sul lavoro di lui, Jo allude al carattere inquietante del quadro definendo la solitaria tavola calda: "dall'atmosfera sinistra e cupa".³⁷ L'atmosfera di ambiguità morale e imminente violenza presente in *Nighthawks* ricorda tanto quella dei film *noir* e *pulp fiction* in voga all'epoca. La durezza della scena riecheggia un passo de *Il grande sonno* di Raymond Chandler, famoso romanzo poliziesco uscito nel 1939: il detective Philip Marlowe entra in una tavola calda aperta fino a tardi in un quartiere malfamato della città e ordina per sé e la sua cliente, sexy e spietata, "Due caffè. [...] Neri, forti e possibilmente di quest'annata".³⁸

Hopper manipola l'architettura per aumentare la tensione. Il locale dalla forma oblunga è allungato all'estremo e accompagna l'occhio dello spettatore attraverso il quadro come la panoramica in una macchina da presa. Gli avventori seduti al banco sono chini sulle tazze di caffè e il barman è piegato in avanti in modo da non spezzare la traiettoria dell'edificio. I colori freddi e acidi induriscono i tratti dei protagonisti e le loro sagome spigolose. La vetrata priva di infissi non fa intravedere l'entrata e al contempo offre una vista aperta, quasi voyeuristica allo sguardo esterno. Le ombre sul marciapiede sono appuntite come frecce, ma non si capisce bene da dove vengano proiettate. La scena è densa di mistero e cattivi presagi: se i locali illuminati possono essere rifugi sicuri nella notte, la tavola calda di *Nighthawks* non ispira grande sicurezza e tanto meno una via di fuga.

LA VISIONE DELLA DONNA DI HOPPER

Come la bella maschera di *New York Movie* e la tosta pupa di *Nighthawks*, le donne che popolano gli interni della New York di Hopper non sono semplici comparse, a volte sono pervase da desiderio e tenerezza, altre da un interesse lascivo intriso di misogenia. Tranne poche eccezioni, per esempio la conturbante bionda dai seni pronunciati di *Second Story Sunlight*³⁹, le donne hopperiane non si atteggiavano in modo provocante. Persino la spogliarellista di *Girlie Show*, la sua immagine più spregiudicata di una donna che si offre, sembra più grottesca che seducente, l'inaccessibilità della *stripteuse* è sottolineata dall'espressione indurita e dal faro che la isola.

Il primo dipinto di nudo femminile dopo la scuola d'arte è uno dei più intensi. In *Summer Interior (Interno d'estate)*, una giovane donna con solo una camicia indosso, giace per terra accanto a un letto disfatto. Lo sguardo dello spettatore è sopra di lei, tutto lascia presagire un rapporto sessuale imminente o appena concluso, un'immagine audace per la New York di inizio secolo dove i nudi venivano o ingentiliti o classicizzati. Dei precedenti possono essere trovati nelle opere di John Sloan, ma al posto della forza dei nudi aggraziati di Sloan, qui c'è una tensione erotica ed emotiva che ricorda tanto le bagnanti e le lavandaie di Degas e i nudi esplicitamente sensuali di Walter Sickert del quale gli assassini di Camden Town e altre immagini femminili in interno erano esposti alla Galerie Bernheim-Jeune di Parigi, proprio durante il soggiorno di Hopper.⁴⁰

Summer Interior rivela una languida sensibilità *fin de siècle*. Parla del legame esistente fra erotismo, confinamento e vulnerabilità. Il fascio di luce proiettato sul pavimento dallo strato di vernice così spesso da sembrare quasi materico, diventa per Hopper un mezzo per esprimere il contatto carnale. Durante la sua carriera, Hopper sarebbe ricorso diverse volte a questo stratagemma nelle immagini di donne in interno, con *A Woman in the Sun (Una donna nel sole)* ne è l'esempio supremo. In queste opere la carica sessuale viene più dalla luce che dalla donna stessa (le donne di Hopper sono già di una bellezza convenzionale o sensuali).

Alcune delle donne in interni sono attraenti, vengono accarezzate dal sole; quadri come *Morning Sun (Sole di mattina)* sono nostalgici, struggenti. Altre, in particolare la figura femminile di *A Woman in the Sun*, sembrano forti. Gran parte delle donne di questi ultimi dipinti occupano interni vuoti; anche



ROMA - FONDAZIONE ROMA MUSEO - 16 FEBBRAIO > 13 GIUGNO 2010

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

EDWARD HOPPER
MILANO, ROMA E LOSANNA

MILANO
PALAZZO REALE
14 OTTOBRE 2009 >
31 GENNAIO 2010

ROMA
FONDAZIONE ROMA MUSEO
16 FEBBRAIO >
13 GIUGNO 2010
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT
WWW.EDWARDHOPPER.IT

LOSANNA
FONDAZIONE HERMITAGE
25 GIUGNO >
17 OTTOBRE 2010

quando ci sono quadri affissi alle pareti come in *A Woman in the Sun*, lo spazio circostante è impersonale, anonimo, noioso, come una stanza d'albergo. La vista dalla finestra è troppo banale o insignificante per destare il loro interesse; eppure sono immagini di solitudine più che di tristezza, di forza più che di vulnerabilità. Quanto allo spettatore, prova sia la tenerezza della fantasticheria che il disagio dell'intrusione. Non vengono rivelate le circostanze che hanno portato quelle donne in quelle stanze, le storie non hanno risoluzione.

E non va molto meglio per le coppie del mondo di Hopper che amava dipingere gli angosciosi intervalli fra le persone; nelle sue opere più mature come *Summer in the City* del 1949, le immagini di coppie esprimono una sorta di impotenza, di un dolore inespresso. Uomini e donne assumono posture di frustrazione e delusione che vengono enfatizzate dagli spazi spogli e evocativi e da una luce fredda. L'artista, che non aveva grande esperienza di donne fino a quando non si sposò all'età di quarantun anni e il cui matrimonio fu burrascoso, così lamentava: "Vivere con una donna è come vivere con una o con due tigri"⁴¹. Ciononostante lui e Jo erano inseparabili: lei posava per tutte le figure femminili dei suoi dipinti ed era la sua unica portavoce e la sua unica musa. Ma i quadri di uomini e donne, e di donne sole, sono molto più che autobiografici, sono sottili meditazioni sull'isolamento e sul desiderio, sulle distanze fra uomini e donne e su una cultura della disponibilità del sesso in contrasto con la realtà delle difficoltà a relazionarsi.

GLI ULTIMI ANNI

Hopper dipinse per più di sessant'anni. Le sue ultime opere risalgono alla metà degli anni Sessanta, quando era già ultraottuagenario. In quel periodo tenne diverse personali in musei prestigiosi, la più importante delle quali fu la retrospettiva al Whitney Museum nel 1950. Ricevette diverse lauree ad honorem ed entrò all'American Academy of Arts and Letters. Nel 1948 un sondaggio condotto fra i lettori della rivista "Look" lo annoverò fra i dieci "migliori pittori americani del momento" e nel 1956 il "Time" gli dedicò la copertina e un articolo intitolato "Il testimone silenzioso"⁴². Fu scelto per rappresentare gli Stati Uniti alla nona biennale di São Paulo, in Brasile, e morì poco dopo, nel mese di maggio. Era il 1967. Jo lo seguì nove mesi dopo e lasciò l'opera del marito, più di 3000 dipinti, al Whitney Museum of American Art.

Negli ultimi decenni, Hopper continuò a lavorare sui temi a lui familiari: la luce riflessa sulle facciate degli edifici, l'austero paesaggio di Truro, le persone ignare spiate dalle finestre, teatri e ristoranti, coppie distanti e soprattutto donne sole. Questi dipinti sono la summa delle sue opere che rivelano voyeurismo e discrezione al tempo stesso, come ha osservato il critico Robert Hughes. Hopper ci permette un'incursione non autorizzata nella vita dell'altro, senza illustrare le circostanze. I suoi dipinti sono "squarci di una vita irrisolta, momenti di una storia che può non avere fine"⁴³. Tuttavia egli permette una connessione con queste "vite irrisolte", se non in maniera esplicita, attraverso gli spazi evocativi e, soprattutto, attraverso la luce.

In *Stairway (Scala)*, che probabilmente rappresenta l'atrio della casa dei suoi genitori a Nyack, dipinto a memoria diversi anni dopo, e in *Sun in an Empty Room*, ispirato alla sua casa di Truro, Hopper invita lo spettatore a entrare nei suoi spazi privati. Sono quadri straordinari: Hopper non dipinge gli interni del suo periodo da studente, quando descriveva la sua camera a Nyack o le scale delle case parigine. Tipicamente, *Stairway* e *Sun in an Empty Room* sono pieni di luce, contemplativi e privati; spazi misteriosi che mostrano una prospettiva sottilmente distorta; vertiginosi e vagamente surreali con porte e finestre che si affacciano su un esterno indeterminato, né cupi né solitari, eppure fra i quadri più austeri che abbia mai dipinto; danno forma concreta allo sforzo di una vita per esprimere le esperienze interiori attraverso uno stile apparentemente realistico, o come ha scritto Hopper stesso nel saggio al catalogo della mostra del 1933: "Il mio ideale in pittura è sempre stata la trasposizione più esatta possibile delle impressioni più intime evocate dalla Natura."⁴⁴

Note

¹ Hopper, citato in Lloyd Goodrich, *Edward Hopper: Selections from the Hopper Bequest*, Whitney Museum of American Art, New York 1971, p. 8



ROMA - FONDAZIONE ROMA MUSEO - 16 FEBBRAIO > 13 GIUGNO 2010

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

EDWARD HOPPER
MILANO, ROMA E LOSANNA

MILANO
PALAZZO REALE
14 OTTOBRE 2009 >
31 GENNAIO 2010

ROMA
FONDAZIONE ROMA MUSEO
16 FEBBRAIO >
13 GIUGNO 2010
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT
WWW.EDWARDHOPPER.IT

LOSANNA
FONDAZIONE HERMITAGE
25 GIUGNO >
17 OTTOBRE 2010

- ² John Updike, *Hopper's Polluted Silence*, "New York Review of Books" 42 (10 agosto 1995), p. 19. Per la poesia di Hollander e le altre opere di poesia e narrativa ispirate a Hopper, si veda Deborah Lyons e Adam D. Weinberg, *Edward Hopper and the American Imagination*, Whitney Museum of American Art, New York 1995.
- Secondo l'editorialista Archer Winsten del "New York Post", Hitchcock avrebbe attribuito l'aspetto della casa al quadro di Hopper che, grande appassionato di cinema, ne fu molto orgoglioso. Si veda Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography* Alfred A. Knopf, New York 1995, p. 536.
- Wim Wenders, citato in Avis Berman, *Hopper*, "Smithsonian Magazine", luglio 2007, p. 63.
- Richard Diebenkorn intervistato da Susan Larson, 1, 2, e 7 maggio 1985 e 15 dicembre 1987, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- Mark Rothko citato in Brian O'Doherty, "Edward Hopper's Voice," *American Masters: The Voice and the Myth in Modern Art*, E.P. Dutton, New York 1974, p. 34.
- ³ Edward Hopper, intervista con Arlene Jacobowitz del Brooklyn Museum, 1966, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- ⁴ Archer Winsten, *Washington Square North Boasts Strangers Worth Talking To*, "New York Post", 26 novembre 1935, p. 15.
- ⁵ Rimase folgorato dalla luce di Parigi. Come dichiarò in seguito: "La luce era diversa da tutto quello che avevo visto prima. Le ombre erano luminose, la luce più riflessa. Persino sotto i ponti." Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*, Whitney Museum of American Art, New York 1950, p. 7.
- ⁶ O'Doherty, "Edward Hopper's Voice," p. 15.
- ⁷ *Exhibition of the Work of Walkowitz and Hopper*, "Arts and Decoration", 6 febbraio 1916, pp. 190-91.
- ⁸ Alla mostra del 1920 venne dedicato solo un breve paragrafo su "Art News": "Gli oli di Edward Hopper, perlopiù vedute di Parigi, sono autentici e gradevoli, eseguiti con cura e meditati, con un buon uso del colore. Più forti e altrettanto autentici, sono i dipinti delle scogliere rocciose di Monhegan e le vecchie case segnate dalle intemperie di Maine Island." *Two Artists at Whitney Studio Club*, "American Art News" 18, 24 gennaio 1920, p. 3.
- ⁹ Hopper completò solo due delle sue incisioni nel 1923. *The Balcony*, una puntasecca, fu realizzata nel 1928. Nello stesso anno Hopper abbozzò un'altra acquaforte, *Portrait of Jo*, che venne stampata postuma.
- ¹⁰ Per esempio, nel 1923, *East Side Interior* fu premiato dall'International Printmakers' Exhibition di Los Angeles e dalla Chicago Society of Etchers.
- ¹¹ Henry McBride, *Art Exhibitions of a Busy Week*, "New York Herald", 26 febbraio, 1922, sez. 3, p. 5.
- ¹² Virgil Barker, *The Etchings of Edward Hopper*, "The Arts" 5, giugno 1924, pp. 324-25.
- ¹³ Royal Cortissoz, *Charming Watercolors and Drawings: A Fine Collection at the Brooklyn Museum*, "New York Tribune", 25 novembre 1923, sez. 6, p. 8; Helen Appleton Read, *Brooklyn Museum Emphasizes New Talent in Initial Exhibition*, "Brooklyn Daily Eagle", 18 novembre 1923, p. 2B.
- ¹⁴ Hopper, citato da William Johnson, ricerca per la storia di copertina del "Time", trascrizione dattiloscritta, 30 ottobre, 1956, p. 17, Whitney Museum of American Art Archives, Edward e Josephine Hopper Research Collection.
- ¹⁵ Henry McBride, *Hopper's Water Colors Prove Interesting—Also Sell*, "New York Sun", 25 ottobre 1924, p. 4; Lewis Mumford, *The Brown Decades A Study of the Arts in America, 1865-1895*, Harcourt, Brace, New York, 1931; Dover Publications, New York 1971, p. 49; Frederick Lewis Allen, *Only Yesterday: An Informal History of the 1920s*, Harper & Row, New York 1931; Perennial Library Edition, New York 1964, p. 92; *Art: Exhibition of Water-colors*, "New York Times", 19 ottobre 1924, sez. 8, p. 13; *Hopper's Watercolors*, "Art News" 23, 18 ottobre 1924, p. 2.
- ¹⁶ Hopper realizzò una decina di acquerelli di vedute della città.
- ¹⁷ *Hopper Record Book I*, p. 52, citato in Gail Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*, Whitney Museum of American Art, in association with W. W. Norton, New York 1995, vol. 3, p. 158.
- ¹⁸ Updike, *Hopper's Polluted Silence*, "New York Review of Books" 42, 10 agosto 1995, p. 20, ripubblicato in *Still Looking: Essays on American Art*, Alfred A. Knopf, New York 2005, p. 188.
- ¹⁹ Per esempio nella recensione di una mostra collettiva del 1924 alla Belmison Gallery di New York, Henry McBride lo definì "Edward Hopper, l'acquafortista" osservando che "il suo colore è incredibilmente fresco per un artista del bianco e nero." *Exhibition Shows New York as the Modern Artist Sees It*, "New York Sun", 3 maggio 1924, p. 6.
- ²⁰ Lloyd Goodrich, *New York Exhibitions*, "The Arts", 9 febbraio 1926, p. 98.
- ²¹ Hopper a Charles Sawyer, 19 ottobre 1939, Addison Gallery of American Art Archives, Andover, Massachusetts.
- ²² Ernest Brace, *Edward Hopper*, "American Magazine of Art", 30 maggio 1937, p. 275.
- ²³ Hopper a C. K. Chatterton, 23 luglio 1930, citato in Levin, *Intimate Biography*, p. 230.
- ²⁴ Henry McBride, *Modern Art*, "Creative Art" 6 (supplemento al mese di marzo I), 1930, ripubblicato in *The Flow of Art. Essays and Criticisms of Henry McBride*, introduzione a cura di Daniel Catton Rich, Atheneum Publishers, New York 1975, p. 265; Frederick W. Eddy, *Edward Hopper*, "New York World", 20 febbraio 1927, Metropolitan Section, p. 9; Alfred H. Barr, Jr., "In 1930," *Sixth Loan Exhibition, New York, May 1930, Winslow Homer, Albert P. Ryder, Thomas Eakins*, Museum of Modern Art, New York 1930, p. 8.



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

Milano



Comune
di Milano
Cultura

PALAZZO REALE

ARTHEMISIA
group

IN COLLABORAZIONE CON

Fondation
de l'Hermitage

QUESTA MOSTRA È STATA
ORGANIZZATA IN COLLABORAZIONE
CON THE WHITNEY MUSEUM
OF AMERICAN ART, NEW YORK
WHITNEY

CON IL PATROCINIO



Comune di Roma
Assessorato alle Politiche Culturali
e della Comunicazione





ROMA - FONDAZIONE ROMA MUSEO - 16 FEBBRAIO > 13 GIUGNO 2010

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

EDWARDHOPPER

MILANO, ROMA E LOSANNA

MILANO

PALAZZO REALE
14 OTTOBRE 2009 >
31 GENNAIO 2010

ROMA

FONDAZIONE ROMA MUSEO
16 FEBBRAIO >
13 GIUGNO 2010
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT
WWW.EDWARDHOPPER.IT

LOSANNA

FONDAZIONE HERMITAGE
25 GIUGNO >
17 OTTOBRE 2010

²⁵ Katharine Grant Sterne, *On View in the New York Galleries: American Scenes and Subjects, Rehn Galleries*, "Parnassus" 3, ottobre 1931, p. 6. Si veda anche Helen Appleton Read che in una recensione del 1927 per il "Brooklyn Daily Eagle" definì Hopper "il migliore interprete di tutta la scena americana." (*The American Scene*, "Brooklyn Daily Eagle", 20 febbraio 1927, p. 6E).

²⁶ Hopper, citato in Brian O'Doherty, *Portrait: Edward Hopper*, "Art in America" 52, dicembre 1964, p. 72.

²⁷ Lloyd Goodrich, *The Paintings of Edward Hopper*, "The Arts" 9, marzo 1927, p. 136. Nel recensire una collettiva alla Rehn Gallery, un critico del "New York Times" scrisse a proposito di *Manhattan Bridge Loop* di Hopper (1928; Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts), "[è] una delle sue vedute urbane forti e intransigenti, con quel senso del luogo e del tempo e quell'irriducibile americanità degni di una marina di Homer o di un ritratto di Eakins."

Group Show Ends Rehn's Exhibition Season, "New York Times", 6 maggio 1928.

²⁸ Forbes Watson, *A Note on Edward Hopper*, "Vanity Fair" 31, febbraio 1929, p. 64.

²⁹ Per esempio era rimasto colpito dalla mostra del 1936 *Fantastic Art, Dada, and Surrealism* al Museum of Modern Art. Si veda Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, Alfred A. Knopf, New York 1995, p. 274.

³⁰ Come osservò molto tempo dopo Brian O'Doherty, la persona di Hopper era plasmata per incarnare il "potente mito americano, quello dell'individualismo ostinato, di una mascolinità autonoma e che va al sodo." O'Doherty, "Edward Hopper's Voice," p. 45.

³¹ Alfred H. Barr, Jr., *German Painting and Sculpture*, Museum of Modern Art, New York, 1931, p. 13.

³² C. J. Bulliet, *Hopper Poet of Solitudes Just Deserted*, "Chicago Daily News", gennaio [?] 1934, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Rehn Gallery Papers.

³³ Hopper citato in O'Doherty, "Edward Hopper's Voice," p. 8.

³⁴ *Hopper is a Realist*, "Life", 3 maggio 1937, pp. 44-47.

³⁵ Winsten, "Washington Square North Boasts Strangers Worth Talking To," p. 15.

³⁶ O'Doherty, "Edward Hopper's Voice," p. 41

³⁷ *Hopper Record Book II*, p. 95 e Jo Hopper a Marion Hopper, 22 luglio 1942, citato in Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*, vol. 3, pp. 288, 292.

³⁸ Raymond Chandler, *The Big Sleep* 1939, *Il grande sonno*, traduzione di Oreste Del Buono, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1987, p. 134. Nel 1946, da *Il grande sonno* venne tratto un film con la sceneggiatura di William Faulkner e Humphrey Bogart e Lauren Bacall come interpreti. Il rapporto fra film *noir* e *pulp fiction* e *Nighthawks* viene analizzato da Judith A. Barter in "Nighthawks: Transcending Reality," in Carol Troyen et al., *Edward Hopper*, MFA Publications, Boston 2007, pp. 195-209.

³⁹ Nel taccuino sul lavoro di Edward, Jo scriveva che Hopper la chiamava "Amore" ma poi lei stessa osservava che la giovane donna era, nella sua testa, "sveglia ma non molesta." *Hopper Record Book III*, p. 75, citato in Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*, vol. 3, p. 366.

⁴⁰ Le esposizioni parigine di Sickert si svolsero nel 1907 e nel 1909.

⁴¹ O'Doherty, "Edward Hopper's Voice," p. 20

⁴² "Look", 3 febbraio 1948, pp. 44-48; "Time", 24 dicembre 1956, pp. 28, 37-39.

⁴³ Robert Hughes, *American Visions: The Epic History of Art in America*, Alfred A. Knopf, New York 1997, p. 427.

⁴⁴ Hopper, "Notes on Painting," in Alfred H. Barr, Jr., *Edward Hopper Retrospective Exhibition* Museum of Modern Art, New York 1933, p. 17.