



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

EDWARD HOPPER: DAL DISEGNO ALLA TELA *Carter E. Foster*

I disegni di Edward Hopper¹ sono l'aspetto meno studiato di tutta la sua opera e questo dipende in primo luogo dall'atteggiamento dell'artista stesso che realizzava acqueforti, acquerelli e dipinti a olio per venderli; ma, solo in pochissime occasioni, espose i disegni. Anche se a volte li regalava agli amici e il suo gallerista Frank Rehn ne fece una mostra nel 1929, Hopper, in generale, non li considerò mai di grande interesse artistico (almeno per gli altri), il che non sorprende da parte di un pittore che spesso faceva fatica a trovare un tema che lo ispirasse e che produsse un numero relativamente piccolo di capolavori a olio sebbene nell'arco di una carriera molto lunga. Hopper aveva un'idea molto precisa di come dovesse essere un'opera d'arte compiuta, senz'altro qualcosa di totalmente risolto, non una fase di un processo, e i suoi disegni in fondo erano proprio questo. Lo dimostrano i suoi *Record books*, i famosi taccuini che riempiva insieme alla moglie Jo, dove abbozzò molti dei suoi dipinti a olio, le opere che lo resero famoso.

Eppure Hopper conservò comunque quasi tutti i suoi disegni e questo fa capire quanto fossero importanti per lui; tanto che costituiscono buona parte del lascito che sua moglie fece al Whitney Museum e nettamente quella più abbondante della sua intera produzione artistica.² I disegni di Hopper possono essere suddivisi in alcune categorie essenziali: opere giovanili, opere degli esordi e studi accademici, illustrazioni, disegni dal vero e studi di figure, disegni di paesaggi ed edifici realizzati dal vero e studi per particolari quadri e incisioni. Le ultime tre categorie spesso si sovrappongono.

Questa mostra espone per la prima volta diversi capolavori di Hopper insieme ai fogli sui quali l'artista aveva annotato le idee per realizzarli. Hopper utilizzava il disegno in modo abbastanza tradizionale e non c'è da stupirsi nel trovare grandi studi compositivi in cui delineava i tratti principali di un quadro e studi dettagliati di singoli motivi decorativi e/o di figure, cosa del tutto normale per gli artisti della sua generazione che dipingevano a olio, e comunque per tutti quelli formati dal postrinascimento in poi. I suoi disegni non sono d'altro canto troppo tecnici o accademici: Hopper non squadrava mai il foglio per trasferire le sue composizioni e, anche se era piuttosto preciso, molti dei suoi disegni della maturità tendono allo schizzo e all'ombreggiatura più che al tratto definito; tanto che la sua matita preferita era, infatti, la Conté crayon, che ben si prestava a sfumature e ombreggiature. Come disegnatore era un maestro straordinario. Nell'uso della luce e del tono, poteva dare vita a sottili gradazioni dall'effetto sublime e anche se non realizzò disegni compiuti da "esporre" come opere a se stanti, il grado di risoluzione dei disegni migliori li mette al livello dei suoi grandi capolavori.

Per comprendere i disegni di Hopper è importante capire come egli elaborasse i temi dei dipinti a olio. Le sue storie notoriamente ambigue sono più interessanti per lo stato d'animo creato che per i dettagli di quel che raffigurano. Hopper sviluppò infatti un numero relativamente ristretto di soggetti e batté sempre lo stesso territorio per decenni. L'innovazione e la poesia dell'artista risiedono nel suo modo di presentare le evocazioni astratte e atmosferiche di tempo, luogo e memoria. Attraverso i disegni, però, si può capire l'infinito lavoro che compiva per raggiungere quel risultato. Hopper partiva dal particolare per arrivare al generale: i dettagli di un luogo, per esempio, diventavano spunto per evocarlo senza rappresentarlo. Entrare troppo nello specifico non avrebbe permesso allo spettatore di ricorrere alla propria memoria e soggettività per interpretare quel che vedeva nei quadri. E questa è una caratteristica chiave per capire come il suo lavoro è arrivato al successo presso il pubblico. Hopper usava spesso i disegni per i dettagli, ma già nei suoi esordi emerge un metodo di lavoro che non avrebbe più abbandonato, proprio nello stesso modo in cui egli, nel corso della sua vita, è tornato sempre ai medesimi soggetti. Due esempi legati alle esperienze parigine dimostrano questo aspetto.

Hopper andò tre volte a Parigi da giovane e il gruppo di studi a olio che realizzò, *en plein air* come gli impressionisti che ammirava, rivela quanto avesse assimilato il paesaggio della città e dei suoi dintorni. Era attirato in particolar modo dai *quai* della Senna. Come un altro grande pittore parigino, Camille Pissarro, Hopper dipingeva la città dal vero, ma, a differenza di Pissarro, raramente dipingeva la folla o le persone e partiva da un punto di vista diverso guardando edifici famosi come il Louvre dai bassi argini in pietra del lungosenna. Quel che più colpisce di questa serie, a parte le immagini in sé, è il modo in cui anticipano un quadro successivo come *Le Bistro (The Wine Shop) (La bottega del vino)* del 1909. Quest'importante opera degli inizi, ma che si può considerare a pieno titolo matura, fu realizzata a New York poco dopo il suo ritorno da Parigi: quel che rende Hopper "Hopper" è qui già tutto presente. Sulle prime sembra una scena semplice: un uomo e una donna che bevono a un tavolino nel *dehors* di un caffè, un richiamo a Parigi e ai *quai* vicino all'*Ile de la Cité*. Il ponte è simile al



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

Pont Neuf. Eppure la scena è insolitamente spoglia rispetto alle altre vedute parigine di Hopper, che a confronto sembrano dense di informazioni. Come in tutti i suoi capolavori, la semplicità della scena è minata da un'inquietudine che risulta evidente a uno sguardo più attento. Una nitida geometria definisce lo spazio attraverso l'exasperazione della prospettiva diagonale e un vasto tratto di cielo aperto e tale apertura contrasta con i due personaggi, relegati nell'angolo sinistro del quadro, contrapposti alle linee verticali, stranamente pendenti, degli edifici. L'apertura e la dilatazione, combinate alla luce fredda e alle lunghe ombre, conferiscono alla scena un'atmosfera rarefatta e immobile. Guardando da vicino emergono altri strani elementi: come si spiegano i quattro cipressi che spuntano dal ponte? In quella calma, quale forza ne piega le punte? E lo stesso ponte ha una curvatura pronunciata e irreali. Infatti Hopper dipinse questa scena una volta rientrato in America: è dunque un ricordo della Francia, la suggestione di uno stato d'animo. In questo senso gli oli parigini svolsero la stessa funzione dei disegni per i suoi capolavori: esercizi mentali usati indirettamente nel lavoro per il quale servivano. Il ricordo è l'intangibile, implicito tema di molte delle sue opere, la sensazione è quella di guardare la rappresentazione di un ricordo proprio per quel modo di usare l'ambiguità e il processo creativo dell'artista reca le tracce di quelle reminescenze. *Le Bistro* è il risultato di molte ore passate a dipingere a Parigi che diventano qualcos'altro nella mente del pittore, una volta tornato al cavalletto del suo studio newyorchese.

Un processo simile è presente in *Soir Bleu*, un insolito quadro del 1914. Quest'opera fu esposta una sola volta e, dopo la reazione negativa della critica, mai più. Pur essendo stato dipinto in America, è forse la sua tela più "francese". Il tema è quello di un tipico caffè ma sono presenti anche diversi motivi dell'arte francese di fine Ottocento. L'influenza di Degas è particolarmente palpabile: il palo sulla sinistra che ancora il piano del quadro, per esempio, è uno stratagemma compositivo che Hopper mutuò proprio dal grande artista. I tipi raffigurati, una prostituta, una coppia borghese, un militare e così via, potrebbero anche far pensare a Georges Seurat e Henri de Toulouse-Lautrec. La lanterna di carta e l'onda astratta di blu che forma lo sfondo sono una versione hopperiana del *japonisme*. Allo stesso modo, il pagliaccio intorno al quale ruota la scena ha una lunga tradizione in Francia (al Louvre, Hopper deve aver visto di sicuro il *Gilles* di Watteau). Il complesso *Soir Bleu* è un caso a parte nella carriera di Hopper, ma è sempre il risultato di quello stesso processo creativo che produsse poi i suoi più grandi capolavori. Hopper aveva osservato con attenzione i caffè e le strade di Parigi e li aveva ritratti in una splendida serie di acquerelli e disegni nei quali aveva raffigurato il via vai di gente visto direttamente per la strada. Le sue lettere raccontano come nel disegnare osservasse le persone in modo diretto, come ne fosse affascinato e come, a confronto di Parigi, New York gli sembrasse noiosa. Questa serie è un'attenta galleria di personaggi e Hopper ne rivela il ruolo sociale attraverso i vestiti, le pose e le movenze. Anche se talora rasentano la caricatura e, alcuni, una chiara vena satirica, gli acquerelli parigini sono il frutto di un'osservazione molto empatica, chiara testimonianza di come i personaggi da lui inventati per *Soir Bleu* diversi anni dopo, fossero rimasti in gestazione nella sua mente, legati ai ricordi del periodo francese. Il processo di assorbimento, gestazione e sintesi rappresenta così il modello del metodo di Hopper, sviluppato attraverso il disegno, come emerge in modo significativo in quest'opera, una delle prime volte della sua carriera. Il dipinto rivela come l'elaborazione pittorica del soggetto passasse per il disegno, ma anche attraverso le precedenti elaborazioni di uno stesso tema e nell'arco di un lungo periodo di tempo.

Non appena cominciò a vendere gli acquerelli e le incisioni nei primi anni Venti, Hopper lasciò il lavoro di illustratore, con il quale si guadagnava da vivere, per dedicarsi completamente alla pittura a olio. I disegni preparatori dei dipinti costituiscono i lavori più significativi e interessanti di questa tecnica e sono chiavi di lettura fondamentali per capire la sua arte *in toto*. Costituiscono i documenti più importanti per comprendere il metodo pittorico di un artista che, in generale, parlava pochissimo del suo lavoro. Come detto sopra, Hopper usava il disegno in modo piuttosto tradizionale. All'epoca il disegno e la pittura di nudo dal vero erano alla base della formazione accademica, una tradizione forte, per quanto alcuni degli insegnanti potessero incoraggiare idee d'avanguardia diverse. Hopper aveva fatto suo quest'approccio accademico come attestano molti schizzi a olio di modelli risalenti agli anni della New York Academy of Art, e un gruppo successivo di studi dal vero in gessetto rosso e nero, realizzati intorno a 1925, durante le lezioni dal vero al Whitney Studio Club.

Quando, nel corso degli anni 20, cominciò a capire le proprie ambizioni (fare il pittore e vivere di pittura), il disegno era naturalmente uno dei modi possibili per esplorare il soggetto. Hopper uscì in cerca di soggetti da dipingere, invece di deciderli prima e poi andare a caccia di idee nel mondo reale. Il grande olio del Ponte di Williamsburg fu realizzato a partire da un disegno straordinariamente



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

ombreggiato con una matita Conté crayon. Anche se non esistono o non si conoscono disegni preparatori di tutti i suoi capolavori, tuttavia per la maggior parte ne rimane un discreto numero. E' facile presumere che Hopper avesse utilizzato disegni quali lo studio del ponte come guida una volta rientrato *in atelier* per dipingere il quadro. Ma le modifiche che faceva quasi sempre quando prendeva il mano il pennello, dimostrano come egli non smettesse mai di pensare a un quadro, non si fermasse pedissequamente all'idea del bozzetto, non usasse mai il disegno come arido strumento tecnico. Hopper improvvisava ed esplorava sulla carta prima di dipingere e le sue copiose serie di disegni preparatori rivelavano sempre una soluzione *in fieri* alla sua trattazione del soggetto e della composizione.

Questo è particolarmente evidente nel gruppo di studi più numeroso per un singolo quadro a noi noto, i cinquantadue disegni preparatori di *New York Movie (Cinema a New York)* del 1939, conservati al Whitney Museum. Hopper era a corto di idee e in cerca di ispirazione quando cominciò a disegnare i quattro cinema di Manhattan: il Palace, il Globe, il Republic e lo Strand. Il nome delle quattro sale è riportato sul piccolo taccuino, ora smembrato, che portava sempre con sé per annotare le sue osservazioni. La serie è davvero notevole perché fa vedere come la sua idea del quadro evolvesse da una realtà basata sull'osservazione dettagliata a una finzione sintetica, via via che realizzava studi più grandi e complessi. Si va da una visualizzazione di dettagli poco interessanti, apparentemente privi di sequenza logica, a un'evocazione poetica, in uno spazio del tutto inventato, dell'esperienza urbana di vita in una città moderna. I disegni per *New York Movie* sono una concreta dimostrazione del tentativo da parte dell'artista di rappresentare un luogo che aveva un senso solo nella sua testa.

New York Movie è eccezionale per il gran numero di disegni rimasti e, conoscendo il rapporto travagliato dell'artista con il quadro, possiamo desumerne che sia piuttosto insolito. Più rappresentativo è il caso di *Nighthawks (Nottambuli)*, di cui si conoscono meno di venti schizzi, tredici dei quali fanno parte della collezione del Whitney Museum. A differenza degli studi di *New York Movie*, questi sono tutti molto fedeli alla versione definitiva del quadro. *Nighthawks*, l'opera più conosciuta dell'artista, non è certo il suo dipinto migliore, tuttavia è una calcolata, sottile, straordinaria composizione, con una serie di diagonali definite dall'architettura che divide lo spazio in profondità e che si sovrappongono le une alle altre creando diversi piani. Si potrebbe persino descrivere il piano del quadro – quello definito dalla tela, che è immaginario e separa lo spettatore dalla scena –, come parte della composizione, mentre gli altri gli si contrappongono. I piani della tavola calda formano un triangolo che comprende i protagonisti della scena e, attraverso questi, si vede, definita dalle ampie vetrate, la strada che corre parallela al lato più lungo del locale. La strada passa davanti a un edificio (che ricorda il capolavoro di Hopper del 1930 *Early Sunday Morning (Domenica mattina presto)*, per poi svoltare e svanire nell'oscurità.

Hopper aveva minuziosamente elaborato questo sottile e sapiente gioco di spazi nei suoi disegni. In due bozzetti straordinari, incredibilmente essenziali nella loro economia di mezzi, egli sviluppò l'equilibrio compositivo alla base del quadro. Doveva avere un'idea ben precisa di quel che voleva poiché i disegni sono molto vicini all'immagine definitiva e con poco riescono a trasmettere gli elementi fondamentali di questo spazio elaborato. In uno dei due studi si possono persino contare i tratti a matita, è una versione ridotta al minimo dell'altro studio splendidamente ombreggiato. In quest'ultimo si vede chiaramente come l'artista esplori l'importanza della luce con i tratti di matita scuri, sfumati, graduati per contrastare l'architettura con lo spazio interno della tavola calda, qui rappresentata solo dalla carta bianca. In un altro studio compositivo, Hopper inserisce i protagonisti di questo famoso, ambiguo dramma *noir* e con i suoi tipici, rapidi tratti li circonda completamente. L'uomo rivolto di schiena allo spettatore è quello disegnato in modo più completo, mentre il barman si nota appena, con pochi tratti abbozzati a matita. Esistono altri piccoli studi più o meno definitivi che mostrano con quale attenzione Hopper avesse pensato la posizione dell'uomo del quale non si vede il volto; quattro sono pagine del suo taccuino e sono state disegnate molto velocemente, il che fa pensare che le abbia realizzate dal vero, forse seduto proprio a una tavola calda, mentre osservava la clientela. Deve aver disegnato l'uomo in abito e cappello mentre cambiava le posizioni e annotato rapidamente le sottili differenze. Tre di questi schizzi mostrano il corpo dell'uomo parallelo al piano del quadro e completamente di schiena e non si vede bene la gamba destra come in un altro studio o nello stesso quadro dove la sua posizione leggermente girata diventa ben più che un profilo. In un altro schizzo sempre tratto dal taccuino, si vede un uomo con un abito simile, in posizione frontale; forse la stessa persona, ritratta da diverse angolature era stato il modello per entrambe le figure. Da questi studi emerge l'estrema attenzione che Hopper prestava ai dettagli delle posture corporali, un'attenta lettura



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

di come gli esseri umani occupano lo spazio. Senza un testo o delle parole che spieghino la narrazione, sono questi corpi nello spazio a scrivere la storia, perciò non sorprende la grande attenzione che l'artista riservava loro nella vita reale, come attestano chiaramente i disegni.

Gli altri studi di figure per *Nighthawks (Nottambuli)*, disegnati in modo più accurato su fogli più grandi, sono quelli che Hopper abbozzò in studio mentre si andava avvicinando sempre di più a quello che voleva dipingere. Dalle descrizioni di Jo emerge anche che, prima di dipingere, Hopper abbozzasse al carboncino le sue composizioni sulla tela e la riflettografia infrarossa l'ha confermato in almeno un caso. Questo andirivieni fra realtà (le pagine del taccuino) e immaginazione (gli studi più grandi) che emerge dai disegni di Hopper è uno degli aspetti più interessanti del suo metodo creativo. Per esempio, l'unica modella da quando si sposò nel 1924 fu sua moglie, tranne quando era in giro e abbozzava degli schizzi sul posto. Così gran parte dei disegni più definitivi per *Nighthawks* probabilmente non vennero realizzati dal vero, ma funsero da preparazione per il quadro e l'artista si concentrò soprattutto sulle sfumature della luce che cadeva sulle pieghe della stoffa. Potrebbe essere partito anche da altri disegni ma queste immagini venivano dalla sua testa. Un tipo di disegno conduceva a un altro ma era nelle fasi finali che scattava quel processo mentale.

In uno dei disegni più interessanti della serie elaborò uno dei dettagli più significativi del dipinto. Jo gli aveva fatto da modella per il personaggio femminile appoggiato al banco, con quel modo particolare di tenere il pacchetto di sigarette in mano. La sua aria assente, tipica dei personaggi di Hopper, è fonte di tensione fra lei e il compagno al quale è seduta accanto senza toccarlo. O toccandolo appena: nel quadro le mani potrebbero sfiorarsi, la mano di lei potrebbe essere leggermente arretrata rispetto a quella di lui e non contro la sua. Questo gioco di mani è molto espressivo e viene esplorato nel disegno. L'ambiguità della loro relazione viene presentata in termini molto più simbolici e psicoanalitici, il pacchetto di sigarette vuoto che lei ha in mano con sguardo assente e il modo di tenere la sigaretta di lui sono evidenti simboli freudiani, le tensioni sessuali dei due personaggi vengono chiaramente espresse nella simbologia legata al loro rapporto con il tabacco.

La coppia distante di *Nighthawks* è solo un esempio di un tema che Hopper sviluppò per tutta la sua carriera, è non c'è da stupirsi date le difficoltà e le complicità del suo matrimonio, anche se è meglio non attribuirgli un significato troppo autobiografico: l'opera di Hopper è ben più universale. Tuttavia le sottili sfumature attraverso le quali l'artista descrisse per decenni la tensione della camera da letto o l'intimità domestica (e la sua assenza), ne fecero un tema ricorrente che collega un gruppo significativo di dipinti e disegni. Ragionando in termini di serie, Hopper cominciò presto; dipinse diverse scene in camera da letto prima del 1910, con o senza personaggi. Il tema viene codificato già nel grande dipinto del 1909, *Summer Interior (Interno d'estate)* nel quale il letto, il rapporto fra la donna e il letto, l'interno, la luce del sole e la finestra, insomma ogni cosa concorre in modo significativo a esprimere un erotismo teso e inquietante. Questi elementi diventano parte del suo modo di definire il soggetto. Anche se sembra molto diverso, *A Woman in the Sun (Una donna nel sole)* riprende gli stessi fili conduttori. Il quadro è a sua volta una rivisitazione del dipinto del 1944, *Morning in a City*, in entrambi, ci sono delle donne sole, ma la recente o imminente presenza dell'amante è molto forte, presenza che Hopper suggerisce attraverso l'assenza, l'attesa, il desiderio. Il letto vuoto e disfatto diventa il surrogato del partner che non c'è e lo sguardo ravvicinato di Hopper sul cuscino e sulle coperte ancora impresse traduce spesso l'assenza implicita di un corpo.

Altri disegni attestano in modo evidente come Hopper avesse pensato a queste opere in termini di coppia. In due bozzetti preparatori per *Morning in a City* figura un compagno maschile. Anche altre sue opere della maturità, *Summer in the City* ed *Excursion into Philosophy* raffigurano delle coppie. Dipinti a distanza di dieci anni l'uno dall'altro, sono come un paio di orecchini, con personaggi simili in ruoli opposti, uno dorme, l'altro è sveglio e seduto sul letto. In tutte le opere di questa serie Hopper ricorse alla nudità e alla seminudità per caricare la scena e sviluppare l'erotismo represso con quella maestria che gli era propria. Per esempio, *Excursion into Philosophy* potrebbe essere un chiaro riferimento al libro che si vede sul letto, ma il libro è appoggiato dietro le nude natiche della donna, esposte allo sguardo dello spettatore, in risalto rispetto al resto del corpo coperto. Anche la giovane donna di *Summer Interior* è nuda dalla vita in giù, un modo piuttosto insolito di presentare un nudo in storia dell'arte. Nel quadro *A Woman in the Sun*, la protagonista ha in mano solo una sigaretta, ma le scarpe dai tacchi alti sotto il letto sembrano suggerire visivamente quel che è successo poco prima.

Morning Sun (Sole di mattina) è uno dei ritratti di donna in camera da letto più vuoti e spogli dipinti da Hopper e raffigura una figura femminile, da sola, seduta e illuminata dalla luce del sole che entra dalla finestra. Il gioco dell'artista fra lo spazio interno ed esterno è un tratto che contraddistingue tutti questi



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

dipinti e la dicotomia fra i due sembra una voluta metafora dello stato mentale del soggetto. Le finestre sono chiavi e quando Hopper le dipinge, lo fa sempre in corrispondenza di un personaggio perso nei suoi pensieri. C'è visione e consapevolezza del mondo esterno, ma la sua separazione fisica, la chiara distinzione di interno ed esterno è parallela alla loro psicologia: introspettiva e rimossa, angustiata da pensieri privati più che da azioni, cose o altre persone, nonostante la loro vicina presenza. Per *Morning Sun* l'artista ha realizzato tre dei suoi disegni più seducenti, tutti con diverse funzioni, mentre elaborava questa particolare variante. Una è lo studio di una donna che ha i tratti di Jo, seduta, con le mani alle ginocchia e solo una camicia indosso. Gli appunti di Hopper la circondano e le sue note sul colore e sull'aspetto, comuni nei suoi disegni, mostrano ancora una volta che l'osservazione empirica di particolari precisi è la chiave del suo metodo. Hopper realizzò poi uno studio più compiuto, senza annotazioni, e invece di disegnare il volto di Jo che gli aveva fatto da modella, trasformò il viso in una maschera, come nel dipinto a olio. Questi tratti più generalizzati possiedono un'imperscrutabilità che cambia completamente l'interpretazione individuale del soggetto.

Gli schizzi mostrano anche come l'artista tendesse a svuotare le composizioni via via che si avvicinava alla versione finale. Due schizzi preparatori mostrano una piccola stanza con una donna vicino a una finestra e solo una tenda, qualche mobile e la biancheria da letto: poi Hopper aumentò lo spazio e allargò la stanza. In uno studio al carboncino molto suggestivo, la stanza diventa camera di risonanza dei pensieri della donna e la finestra che si affaccia sulla città un parallelo del suo stesso occhio, con la luce che entra e batte sul muro interno. Gli occhi di lei, allo stesso modo, introiettano la luce nella mente. A che cosa starà pensando? Che cosa si starà ricordando? La risposta è legata all'esperienza di ciascuno e all'evidenza visiva presentata da Hopper. In questo modo l'artista è generoso verso lo spettatore, coinvolgendone la soggettività come pochi altri hanno saputo fare. Questa straordinaria serie di bozzetti rivela anche quanto la tecnica del disegno fosse correlata e legata alla sua pittura. Gli studi per alcuni degli oli sono quasi interscambiabili, anche se realizzati a distanza di decenni. E anche se i dipinti rivelano grandi variazioni stilistiche rispetto ai disegni che li precedono, in questi ultimi è tutto sapientemente analizzato. Era un vero maestro nel saper alzare la tensione con pochi, minimi aggiustamenti, nel lavorare per creare quel senso dell'inquietante che sapeva affinare come nessun altro pittore del XX secolo. Un risultato che raggiunse grazie al disegno.

Note

¹ Quando scrivo disegni escludo gli acquerelli che costituiscono una categoria a parte nell'opera di Hopper.

² La collezione del Whitney consiste di più di 1500 pezzi catalogati come disegni, un numero di gran lunga maggiore rispetto agli oli e alle incisioni. Anche se costituiscono buona parte dei disegni prodotti dall'artista, ce ne sono altre decine, se non centinaia sul mercato, in collezioni private e in musei. Un catalogo ragionato dei disegni è la parte dell'opera di Hopper che resta ancora da documentare.