



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

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

HOPPER E IL CINEMA

Goffredo Fofi

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

Nel 1962 – gli anni cinquanta appena conclusi – Edward Hopper disse che “se qualcuno volesse sapere che cos’è l’America, vada a veder un film che si intitola *L’occhio selvaggio*.” Vidi quel film a suo tempo in qualche festival e ne ho un ricordo confuso, ma certamente non mi sarebbe mai venuto in mente di collegarlo a Hopper. Affollato, semi-documentario, metteva in campo una giovane signora divorziata che cercava di riappropriarsi della propria esistenza vagando per Los Angeles tra ambienti e persone disparati, “dal vero”, accompagnata dalla voce di un “poeta” che fungeva in definitiva da suo angelo custode.

I registi di quel film il cui titolo sarebbe stato usato e citato in mille occasioni, erano ben tre: Ben Maddow, sceneggiatore di sinistra, Sidney Meyers, documentarista (suo *L’escluso*, su un ragazzino asociale di Harem, che anch’esso aveva mescolato anni prima documentario e fiction), e Joseph Strick, che aveva esperienze teatrali e che poco tempo dopo avrebbe portato allo schermo coraggiosamente e malamente *Il balcone* di Genet. Negli anni del dopoguerra una scuola documentaria o para-documentaria cercava la sua strada nel sistema dei media, presto soffocata da Hollywood e dalla televisione, con nomi importanti quali Haskell Wexler, Lionel Rogosin, Irving Lerner, Stanley Kubrick, John Cassavetes, Shirley Clarke, con fitti legami con la fotografia, con la televisione allora più innovativa, con il giornalismo, con il teatro off-Broadway. Un magma molto vitale, che la guerra fredda e la caccia alle streghe avevano cercato di soffocare e che, nei primi anni di Kennedy, pareva dover contare molto, nel rinnovamento delle arti e della società.

Tutto bene, insomma, e *L’occhio selvaggio* era certamente un bel film, che diceva molto sull’America che mostrava. Ma cosa c’entrava *L’occhio selvaggio*, già dal titolo, con l’opera di Hopper, così contenuta, controllata, apparentemente distante, fredda, attenta alle solitudini e non alle folle di una società in movimento, alle sue agitazioni scomposte e spesso frenetiche? Certamente l’America – o meglio: gli Usa – tra anni cinquanta e sessanta era proprio quello, una ricerca non molto ordinata di nuove strade, dove sete di consumo e ansie di liberazione individuali e di vasti gruppi sociali ed etnici si mescolavano in modi confusi, ma dove movimento e speranza sembravano andare di pari passo. E Hopper era evidentemente abbastanza lucido, ormai uomo d’età e d’esperienza (morirà nel 1967), da saper vedere il nuovo e incuriosirsene. Nell’ultimo grande dipinto, *Two comedians*, del 1965, rappresenterà se stesso e Jo, la compagna di una vita, la sua prima modella e la “protagonista” di tanti suoi quadri, intenti a salutare un pubblico – “il” pubblico: la vita, i vivi del suo oggi e del domani – dall’alto di un palcoscenico, come due pierrot serenamente malinconici.

Essi guardano verso di noi, sembrano sapere molto bene a chi si rivolgono. Ma, prima, cosa guardano, con attenzione ostinata e paziente, fuori della scena, oltre le finestre di uffici e alberghi e appartamenti, oltre le verande di vecchie case isolate di salda geometria, tanti personaggi di tanti altri dipinti hopperiani, se non la scena della natura, la scena della società, la scena della vita? Nell’opera di Hopper c’è un doppio movimento dell’occhio non-selvaggio, anzi educatissimo: quello che va da fuori il quadro a dentro, e il suo contrario. C’è l’occhio che guarda dall’esterno dentro le stanze i bar gli uffici, come da cinematografiche gru o da carrelli immobilizzati al punto giusto, il punto geometrico che solo l’intuito del regista sa fissare (si vede il regista, dicevano i grandi registi hollywoodiani, da dove piazza la macchina da presa), ed è qui che l’occhio della macchina diventa quello dello spettatore.

E’ quest’occhio a dare il massimo valore al rapporto tra i personaggi e l’ambiente. Il regista Hopper interviene a collocare i personaggi e a decidere il posto della macchina e il suo movimento, ma Hopper è anche il fotografo che ha messo le luci e ne ha deciso l’intensità, è lo scenografo che ha disposto gli oggetti, che ha ordinato i volumi. Il ciak è un’immagine fissa, in cui i personaggi – sempre pochi, quasi sempre silenziosi – da dentro guardano verso il fuori, verso la natura e verso la civiltà e la “cultura”... L’occhio educato e controllato e per loro invisibile li guarda da una rispettosa distanza, molto spesso da fuori (oltre le vetrate e le finestre che li separano dal mondo), e spesso, molto spesso, sono loro a guardar fuori, ma mai “in macchina” come nella ritrattistica classica, nelle foto “in posa”. Cosa stanno aspettando, pazienti e in verità poco ansiosi? Forse, anche loro, un Godot? Certamente non un’apocalisse, un evento sorprendente, una novità dirompente, forse, più semplicemente, aspettano pazientemente qualcosa, magari una cosa da nulla, ma chissà, che coroni la loro vita da nulla, e tuttavia una vita. Che dia un senso a una vita.



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 nel 1927 Hopper era uno degli illustratori di una rivista che pubblicava racconti, gli capitò di leggerne uno che lo impressionò molto, *The killers* di Ernest Hemingway, più giovane di lui di una quindicina d'anni, e di scriverne a caldo, "fa piacere imbattersi in un lavoro così gradevole su una rivista americana dopo aver sguazzato in quel mare di zappetta zuccherosa che forma la maggior parte della nostra prosa. In questa storia non c'è traccia di concessioni e pregiudizi popolari, di umiltà della verità e di quegli abili meccanismi atti a creare un finale a sorpresa". Nei *Killers*, lo Svedese (Burt Lancaster nel bel film di Siodmak) aspetta pazientemente che si compia il suo destino, la punizione per qualche colpa lontana, uno sgarro alla mala – aspetta la morte. *The killers* è un breve testo che ha fatto scuola, che ha influito sul romanzo noir e sul cinema noir hollywoodiano, su Hammett e Chandler, su Thompson e Goodis, su Hawks e Walsh, su Huston e Siodmak, su Siegel e Kubrick. Lo caratterizza l'attesa, lo pervade un senso di minaccia.

Due elementi prioritari e fondamentali si intrecciano nel noir. Il primo è la tradizione puritana (da Hawthorne e Poe), il secondo la brutalità della modernità annunciata dalla letteratura realista a cavallo di secolo, che potremmo anche dire darwiniana.

La presenza del male, che nella letteratura è spesso sociale ma che è anche più che sociale, che sta oltre il sociale. Che è condanna di una condizione di umana precarietà, fragilità, morbosità, pravità ("l'innata pravità del genere umano" è forse la risposta, diceva Hawthorne), e insomma colpa; e alla colpa segue l'attesa del castigo. Rispetto a questa tradizione, Hopper smussa i toni, preferisce la sospensione, non dichiara l'esito dell'attesa, si limita a mostrarlo. Non infierisce (come un grande scrittore suo contemporaneo, il primo maestro del post-moderno, Nathanael West, anti-hopperiano...).

L'altro elemento riguarda il noir cinematografico assai più che quello letterario, con un lascito altrettanto ricco: il cinema espressionista tedesco, così strettamente legato all'espressionismo pittorico e teatrale e musicale, anche nel gioco delle reazioni, nelle varianti, nelle risposte come la nuova oggettività o la Bauhaus. Fritz Lang, il maestro passato in America all'avvento del nazismo e autore nei primi anni trenta di due capolavori assai americani come *Furia* e *Sono innocente*, non viene per caso dagli studi viennesi di architettura, e sa dominare l'immagine con una coscienza che esclude il caso. Delimita le linee della scena, le luci e le forme, il movimento. Per altre strade, non poi così lontane, *La fiamma del peccato* e *Giorni perduti* di Billy Wilder risentono di quella stessa influenza, e la esaltano nel cinema degli anni quaranta, molto dopo la nuova nascita, hollywoodiana, del cinema di Lang.

Del cinema noir Hopper assorbe il gusto per l'immagine fredda e razionale, anti-barocca, e per la tensione che l'immagine deve esprimere, anche architettonica, geometrica, alla Lang e alla Wilder. Ma egli è americano, la sua modernità si confronta con altri "interni" e con altri "esterni", con altre metropoli e con altre praterie, e con altri miti, e sia le metropoli che le praterie americane sono ben più vaste di quelle europee, sembrano predisporre maggiormente alla solitudine proprio per la loro contraddizione: il massimo di folla nelle metropoli, il massimo di vuoto nelle pianure.

La sua stessa "metafisica" è diversa, dettata da un puritanesimo di cui l'Europa è andata via via perdendo l'impronta, e da una modernità dirompente, dove la macchina ha la prevalenza sull'uomo. C'è differenza tra le piazze vuote di De Chirico e quelle di Hopper – in comune hanno solo l'attesa. C'è differenza tra *Berlin Alexanderplatz* e la trilogia di Dos Passos – in comune hanno solo la folla. Così come c'è differenza tra il cinema dell'espressionismo tedesco degli anni venti e quello noir hollywoodiano degli anni trenta e quaranta.

Hopper sta dalla parte di Dos Passos. Ma, più puritano di lui, opera per sottrazione, non vede il male nell'assetto sociale capitalistico ma nell'intimo, se non nelle sue origini certo nei suoi effetti, nel suo prima e nel suo dopo, e procede per sottrazione non per accumulo. La sua opera non avrebbe potuto certo affascinare i futuristi russi (o anche gli italiani, indicibilmente più sciocchi) come esaltazione della modernità rampante, anzi li avrebbe disillusi e spompati...

Partiamo da un dato assolutamente vistoso: non ci sono automobili che vanno e che corrono, nella pittura di Hopper – mentre sono un emblema del cinema di gangster e noir, dello stesso cinema comico alla Ollio e Stanlio... Ricordo distributori di benzina (celebri) e treni (pochi), non automobili, e il treno, forse, come "macchina nel giardino" o Eden, secondo il bel saggio di Leo Marx sulla diversità della storia americana moderna. Allo stesso modo non ci sono folle, nella pittura di Hopper. La "folla solitaria" studiata da David Riesman dopo la grande letteratura delle fondazioni, sembra non riguardarlo: egli punta dritto alla solitudine e trascura la folla.

Come perduti in un popoloso deserto, i suoi personaggi siedono e aspettano, anche quando in luoghi di transito, provvisori. A volte è come se una zoomata cancellasse nel suo movimento di focalizzazione



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

ciò che non interessa il regista, come se egli avesse isolato una persona, o due, o tre, raramente di più, puntando la sua attenzione solo su quella o quelle, facendo sparire con qualche artificio le altre. O, più semplicemente, avesse in partenza scelto la sua scena come consona a una sola presenza, o due, o tre, raramente di più: stanze d'albergo, caffè notturni, sale d'attesa, uffici, ristoranti, verande... Perfino i teatri, luogo della recita, "scena" affollata per eccellenza, sembrano escludere il pubblico, gli spettatori, la folla: conta chi è in scena, e in scena stanno in pochi, uno, due personaggi e magari la mascherina in platea, senza che il pubblico si veda. (Una derivazione evidentissima dai teatri di Hopper è in Lynch, soprattutto in *Mulholland Drive*, ma in una chiave decisamente più angosciata, evidente, anti-hitchcockiana, di un neo-espressionismo da anni Duemila...)

E' però evidente che per questi personaggi si tratta di una sosta, che il movimento della vita li ha fermati, arenati, per un poco, ma che presto riprenderanno il cammino. Questo "il momento", il tema vero di Hopper: il momento della verità? Nei film, che sono *moving pictures*, immagini in movimento, *movies*, la sosta dura poco, la vita riaccuffa i suoi personaggi e li ributta nel flusso di vicende piene di tensione e di cambiamenti. Nelle soste hopperiane si sa che il movimento ripartirà, ma si sa anche che esso non produrrà cambiamento. La condanna è nella sosta, nella pausa, nell'attesa, tra un prima e un dopo che ignoriamo e possiamo solo immaginare. Fermi per sempre nelle loro pose composte, i personaggi di Hopper sono come "l'eternità li cambia". E al loro culmine sono le bionde da noir (Jo come Elizabeth Scott, fredde come le bionde di Hitchcock o quelle teorizzate da Fiedler in *Amore e morte nel romanzo americano*...).

E tuttavia restano *personaggi*. Proprio dal paragone con i film, noi possiamo presumere di poterne individuare la storia, chi sono stati e chi sono, e anche chi potranno essere *dopo* il quadro. Se Bacon (e Bene a teatro) volevano tirarsi fuori dal quadro, dalla scena, Hopper non si mette in scena e non entra nel quadro, soggettivamente, per tirarsene poi fuori. Guarda i suoi personaggi e li vede che guardano fuori. La sua è un'impresa *oggettiva*. E questo ci rimanda ad altri richiami, ad altre influenze. Negli anni sessanta, si parlò assiduamente di nuova soggettività (le *nouvelles vagues*) ma anche di nuova oggettività. E se ci fu un autore cinematografico che in qualche modo dialogò con Hopper fu proprio il nostro Antonioni, il cui cinema è anzitutto immagine ed è in rapporto fortissimo con la pittura, con la fotografia, più di ogni altro cinema d'allora. Privilegiare l'immagine fu ciò che gli venne rimproverato da molta critica, e in particolare, ricordo, dal maggior critico italiano del Novecento, Giacomo Debenedetti, che proprio in polemica con il cinema di Antonioni e con la letteratura del *nouveau roman* (Robbe-Grillet anzitutto) scrisse un suo celebre saggio, *Il personaggio uomo*, nel quale discuteva le scelte "fredde", intellettuali, della letteratura e del cinema che mostravano l'alienazione, la reificazione, la mutazione in corso nell'uomo (che avrebbe dovuto esplodere in realtà, ora irrimediabilmente, con gli anni ottanta, dopo la sconfitta dei movimenti e delle utopie, dopo una "terza guerra mondiale" irrimediabilmente perduta dalla speranza).

Diceva Debenedetti: teniamocelo stretto, il "personaggio uomo", che è l'unica cosa che ci resta e a cui possiamo attaccarci! Un'arte pienamente non antropomorfa si andava affermando, che denunciava l'alienazione negando l'uomo, oppure mostrandola anzi copiandola. E lo stesso Antonioni doveva passare dall'hopperiano distributore di benzina del *Grido* agli interni ed esterni bloccati e stravolti di *Deserto rosso*, passando per il finale più coraggioso degli anni sessanta, quello dell'*Eclisse* in cui, all'appuntamento che i due amanti si danno, nessuno si recherà, e il regista mostrerà, vicino a certo Hitchcock e con la stessa apparente freddezza, l'assenza dell'uomo, la presenza delle cose ferme o in movimento, o di una natura pienamente addomesticata. Come Hitchcock, Hopper sceglie ancora l'uomo, lo mette ancora al centro della sua scena, ma la sua condanna è certamente più cauta e più moderata, perché egli non detesta l'uomo, ma si arresta a contemplarne la condanna. E la condanna è la solitudine. Ma è anche vero che Hitchcock prende da Hopper l'immagine della casa maledetta di *Psycho*, una casa gotica dei cui abitanti Hopper nulla ci dice mentre Hitchcock ne fa il luogo del mistero e del male, il luogo dove il mistero verrà svelato. Il puritanesimo cinematografico di Hitchcock va ben oltre il ritegno puritano di Hopper!

Il giorno e la notte delle opere di Hopper, la luce della città e quella del paesaggio più ampio e tuttavia rinchiuso nel quadro, gli esterni e gli interni o quella straordinaria via di mezzo tipicamente hopperiana in cui esterno e interno si compenetrano e si conseguono, la sospesa tipicità vagamente angosciata delle figure umane hanno segnato in profondità l'immaginario americano e l'immaginario mondiale sugli Usa, in modo tale da rendere quasi impossibile scoprire e indicare tutte le influenze che



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 ha esercitato su altri artisti, non solo in pittura e in cinema. Via dagli effetti speciali, dai facili romanticissimi e dalle facili consolazioni, dalla denuncia esplicita e da ogni "melassa psichica"...

Ma ci sono alcuni registi che hanno indicato in Hopper un loro esplicito punto di riferimento o modello, e di questi varrà la pena di dire brevemente.

Il più noto tra loro, quello che più spesso ha citato Hopper che ha scritto di Hopper, è certamente Wim Wenders, e l'influenza di Hopper è specialmente evidente nei suoi film americani, ma già in *L'amico americano* e anche prima. Uno dei suoi film più celebrati, *Il cielo sopra Berlino*, venne scritto in collaborazione con Peter Handke, anche lui un rappresentante di quella nuova soggettività che, nel paese di Adorno, segnò le nuove generazioni intellettuali degli anni settanta e seguenti. Ebbene, se non di "melassa psichica" certamente di romanticismo "caldo" si deve parlare, al limite spesso del kitsch, e non stupirà il lettore la mia dichiarazione di distanza da questo modo di vedere e di usare Hopper. Coerentemente, alla fine della sua *Breve lettera di un lungo addio*, affascinante viaggio del giovane Handke negli Usa, l'autore si recava a trovare il vecchio John Ford, non un regista delle ultime generazioni o un erede del noir: il mito dell'America che lo muoveva era più antico, sentimentale, forse anche infantile.

Non è Wenders il regista hopperiano per eccellenza, tra quelli venuti dopo Hopper, ma probabilmente Jim Jarmusch, americano a tutti gli effetti, che negli stralunati, e tuttavia molto realistici interni ed esterni dei suoi percorsi on the road, sa catturare di Hopper la distanza e in sostanza il pathos della solitudine, e a queste aggiunge, come di dovere in una lettura di anni nuovi e diversamente difficili, un po' di ironia.

L'operazione di Todd Haynes (*Lontano dal paradiso*) o dei fratelli Coen (*L'uomo che non c'era*), del cinese Hou Hsiao Hsien e di tanti altri registi nostro contemporanei, è pur sempre un'operazione citazionistica, un omaggio a colui che ci ha donato tramite i suoi dipinti una chiave decisiva per leggere l'America, influenzando il nostro immaginario su quel paese più, probabilmente, che ogni altro artista del Novecento. Ma quel che oggi ci colpisce maggiormente nell'opera di Hopper è che, ormai, l'America siamo anche noi, e possiamo sentire Hopper più vicino che mai: non l'appoggio alla costruzione di un immaginario su una civiltà altra da noi, ma sulla civiltà di cui facciamo ormai parte indissolubilmente. Tra folle pazze e solitarie, Hopper è entrato a far parte del nostro inconscio e appartiene anche a noi.