



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

# EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA  
MUSEO

## HOPPER E IL CONTESTO STORICO AMERICANO

Luigi Sampietro

**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

L'America che sta dietro i quadri di Edward Hopper, e che non si vede, comincia a esistere qualche tempo prima della sua nascita. È l'America che prende forma negli ultimi decenni del secolo diciannovesimo e che diventa protagonista di un'accelerazione tecnologica ed estetica, nonché di un cambiamento nel modo di vivere, che ha pochi precedenti nella storia.

Unificati dall'Atlantico al Pacifico e dalle nuove vie di comunicazione, gli Stati Uniti sono un Paese che scopre, percorrendola e sfruttandola, la propria immensità e che vede sanzionata nella teoria della "Frontiera" di Frederick J. Turner (1893) la necessità della propria espansione e soprattutto la peculiarità dei suoi abitanti che vengono descritti come appartenenti a una nuova specie, quella del pioniere. Risultato dalla evoluzione del colono europeo a contatto – appunto – con una frontiera mobile, costui è un tipo di uomo *sui generis*, capace di adattarsi alla vita primitiva che gli si ripresenta di continuo mentre procede nella sua marcia.

Proverbiamente geloso della libertà e della propria individualità, l'*homo americanus* non è un solitario che vive staccato dal branco, se non temporaneamente e per necessità. È autonomo nell'arte della sopravvivenza ma il suo modello non è Robinson Crusoe. Il suo scopo è di crescere una famiglia e costruire paesi e città, aggregandosi ai propri simili – sempre alla pari – all'interno di comunità composte di uomini e donne usciti vincitori dalle medesime sfide. Il pioniere di Turner è insomma democratico per costituzione assai prima che per convinzione ideologica. Realtà o frutto della fantasia, questa è la mitologia – il sottinteso, per così dire – cui fanno riferimento, ottemperandovi o trasgredendola, gli artisti e il pubblico del ventesimo secolo.

L'America uscita da una Guerra civile costata quello che oggi sarebbero 75 miliardi di dollari e 600mila morti è una nazione moralmente sfinita. Ma nei decenni che vanno dal 1865 alla Guerra ispano-americana del 1898, e poi al 1917, quando gli Stati Uniti sbarcano in Europa, si assiste a una sua trasformazione radicale, e da Paese rurale e agrario, isolato e isolazionista, la Confederazione americana diventa una potenza industriale e militare che si affaccia sul mondo, e che al suo interno promuove una vertiginosa crescita economica. È l'America dei primi grattacieli e dei primi ascensori (la cui diffusione è resa possibile dall'impiego della corrente elettrica); ed è l'America delle ferrovie sotterranee metropolitane (la prima è a Boston nel 1897) e dei treni transcontinentali che portano ferro e carbone dalle miniere alle fabbriche di Pittsburgh, Cleveland, Detroit e Chicago; nonché di quell'altra rivoluzionaria invenzione che è il carro frigorifero con il quale diventa possibile il trasporto e la distribuzione della carne macellata in tutto il Paese.

Gli anni della "Ricostruzione", presi di mira da Mark Twain in *The Gilded Age*, aggiungono all'immaginario americano, e non solo, l'immortale *cliché* del magnate astronomicamente ricco, di cui il personaggio di Scrooge McDuck (Paperon de' Paperoni) – probabilmente esemplato sulla figura di Andrew Carnegie (1835-1919), il più grande miliardario di tutti i tempi – è una recente creazione (1947). *The Gilded Age* è un periodo di sfrenato accumulo di capitali da parte dei cosiddetti "robber barons" o "baroni ladroni" – finanziari, industriali e banchieri –, che portano gli Stati Uniti a essere rapidamente secondi dietro la Gran Bretagna nel campo della produzione industriale e del reddito pro capite.

Il miraggio della ricchezza – dell'avventura "from rags to riches", "dall'ago al milione" –, o anche la semplice prospettiva di una vita migliore, attira in America una miriade di immigrati dall'Europa. L'eccesso di offerta di manodopera permette però ai datori di lavoro di mantenere bassi i salari e i livelli di sicurezza nei cantieri, nelle fabbriche e nelle aziende agricole. Fino agli anni Ottanta le organizzazioni in difesa di operai e braccianti non hanno peso politico e la legislazione è sostanzialmente al servizio degli interessi degli imprenditori. La reazione a questo stato di cose è spesso brutale. Disordini e atti di terrorismo come quelli attribuiti in Pennsylvania alla organizzazione di minatori d'origine irlandese "Molly Maguires" confermano la pubblica opinione e i giudici dei tribunali nella convinzione che simili organizzazioni siano un pubblico pericolo e di fatto il diritto di sciopero non sarà pienamente riconosciuto in America fino agli anni Trenta del Novecento.

Respinto dai potenti l'uso della violenza (altrui) con tutti i mezzi a disposizione – legali e illegali –, la prodigiosa crescita e distribuzione della ricchezza viene definita dal petroliere John D. Rockefeller (1839-1937) come il risultato di una legge di natura manifestamente ratificata dalla volontà di Dio.



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

L'evoluzionismo di Darwin si sposa per una volta con la predestinazione calvinista. Testimone ideale il filosofo inglese Herbert Spencer che fornisce la formula – *"the survival of the fittest"* – per la celebrazione del rito.

L'esibizione delle proprie fortune è sfrontata in quegli anni, e ne sono un esempio le strepitose residenze estive – veri e propri palazzi – che le famiglie miliardarie si fanno costruire nella cittadina costiera di Newport, nello stato del Rhode Island. Ma c'è anche chi, non potendo evidentemente portare con sé i propri tesori nell'aldilà, provvede per tempo a restituire alla società ciò che ha avuto dal destino. È lo stesso Andrew Carnegie, autore di un libro, *The Gospel of Wealth* (1889), che pensa a un fondo pensioni per i propri dipendenti; e una volta vendute, nel 1901, tutte le proprie attività al banchiere J.P.Morgan per una cifra che oggi sarebbe di circa 10 miliardi di dollari, dedica il resto della sua vita alle opere filantropiche.

Carnegie diventa il santo patrono delle biblioteche pubbliche, facendone costruire circa 2500 a proprie spese, in America e in tutto il mondo; e come altri miliardari – come Jane Addams, Ellen Gates Starr, Henry Flagler o il citato John D. Rockefeller –, profonde fiumi di soldi nella costruzione di ospedali, ricoveri, mense, scuole, accademie, musei, teatri e sale da concerto. Bisogna ricordare – e senza ironia – che in quest'epoca, a parte le pensioni che in America saranno assicurate su base nazionale solo dopo il 1935, le iniziative di carattere sociale non sono a carico degli enti pubblici; e che, nel campo dell'educazione superiore, non esisterebbero grandi università come quelle fondate, per fare solo qualche esempio, da Ezra Cornell (1865), da Cornelius Vanderbilt (1873), da Johns Hopkins (1876), da Leland Stanford (1876) e – ancora – da John D. Rockefeller, che finanziò, nel 1891, la University of Chicago.

Un periodo di panico, dovuto a una prima "Depressione economica", tra il 1893 e il 1896, e poi, dopo una epocale competizione per la Presidenza tra William Jennings Bryan e William McKinley, vinta da quest'ultimo grazie a una campagna elettorale con volantini, manifesti e comizi all'aperto, si entra nella cosiddetta *"Progressive Era"* di cui sono protagonisti prima il repubblicano Theodore Roosevelt, il più giovane presidente della storia, che succede allo stesso McKinley quando costui viene ucciso, nel 1901, da un anarchico; e poi il democratico Woodrow Wilson, che guida gli Stati Uniti in una guerra che, secondo gli auspici degli interventisti, avrebbe dovuto essere l'ultima della storia.

Edward Hopper, che è nato nel 1882 a Nyack, sulla costa atlantica, frequenta le scuole d'arte a New York; e, nel 1906, prima di partire per Parigi, lavora come illustratore e cartellonista per una azienda pubblicitaria: attività che svolge, sia pure contro voglia, fino al 1924, quando arriveranno i primi riconoscimenti importanti e potrà permettersi, a 41 anni, di dedicarsi alla pittura a tempo pieno. Dopo una decina di mesi, il soggiorno di Hopper a Parigi si conclude con un viaggio in giro per l'Europa – Londra, Amsterdam, Berlino e Bruxelles –, cui segue il ritorno in America, nell'agosto 1907. Si imbarcherà di nuovo per la Francia nel 1910 e di lì andrà a Madrid e poi a Toledo. Ma sarà l'ultima volta nel Vecchio Mondo.

Nel 1913 Hopper vende il primo quadro e si trasferisce al numero 3 di Washington Square North nel Greenwich Village, dove abita con la moglie

Josephine Nivison fino al giorno della propria morte, avvenuta il 15 maggio 1967. Per più di mezzo secolo gli Hopper dividono il loro tempo tra l'appartamento di Manhattan e il piccolo villaggio di South Truro a Cape Cod, dove, nel 1930 comprano una casa. Non va taciuto il fatto che in questa abitazione, dove i due trascorrono diversi mesi ogni anno, le moderne "comodità", come la luce elettrica e l'acqua corrente, non trovano posto prima del 1954, quando "Eddie" ha ormai 72 anni. La vita frugale e ritirata che conducono, e di cui "Jo" si lamenta di continuo nel suo diario, è però interrotta da alcuni viaggi nel West degli Stati Uniti e in Messico; e, quando sono a New York, dalla regolare frequentazione di cinema e teatri.

L'America che occupa i quadri di Hopper, e che si intravede come attraverso una porta socchiusa, è sempre stata intesa come la rappresentazione – "il correlativo oggettivo" – dei miti infranti e della incomunicabilità, solitudine e amarezza degli abitanti di una grande società industriale e commerciale; e sintomaticamente associata, più che ad altri temi, alla "Grande Depressione" seguita al "Crollo di Wall Street" nel 1929. Ma, più che corrispondere a un periodo o a una serie di avvenimenti, la pittura di Hopper è la documentazione di un percorso intimo e un modo di porsi davanti alla realtà e alla natura che dura tutta una vita e che è sempre lo stesso, mentre il mondo cambia.



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

Hopper, come ebbe lui stesso a dichiarare, “ci aveva messo dieci anni a liberarsi dell’Europa”, intendendo con questo nome la pittura e l’atmosfera della Francia. Dieci anni interi per cominciare a diventare sé stesso e riuscire a realizzare sulla tela quel che riteneva il grande obiettivo per un pittore: “*the outward expression of an inner life*”. Ed è infatti attorno agli anni Venti che per lui, come per tutti gli artisti americani matura la decisione di uscire dalla tutela degli antichi maestri. Ma Hopper, a differenza di altri suoi contemporanei, e a parte la comune avversione per l’astrattismo, non era tipo da riconoscersi in un movimento come “*The American Scene Painting*” a cui veniva e viene spesso associato; né tantomeno di aderire, come gli sarà chiesto qualche anno dopo, al “*Federal Arts Project*” promosso da Franklin D. Roosevelt nell’ambito del “*New Deal*”: innanzitutto perché Hopper aveva dell’arte una concezione austera e del tutto aliena sia dalle facili esaltazioni per il trionfo della “modernità”, sia dalle accalorate “denunce” di carattere politico contro i mali del giorno; e poi perché, da convinto repubblicano qual era, pensava che qualsiasi intervento federale o statale nel campo delle arti poteva fare solo dei danni, cioè “favorire la mediocrità”.

Taciturno e introverso, Hopper si riconosceva nella cultura e nella mentalità della gente del New England. La moglie “Jo” sosteneva che “parlare con lui qualche volta era come buttare un sasso in un pozzo, con la differenza che non lo *sentivi* quando *picchiava* sul fondo”. Hopper era un vecchio *yankee*, cresciuto nella convinzione che il dovere venga prima del piacere, e tuttavia dominato da una “vocazione sensuale” per le arti figurative. E come ebbe a scrivere un suo antico sodale, Guy du Bois, che lo conosceva bene, aveva convertito la propria mentalità puritana nel purismo di una pittura “scarna ed essenziale”. Per molti versi questa pittura apparteneva alla tradizione delle “autobiografie spirituali” dei protestanti inglesi e americani del diciassettesimo secolo ed era il risultato di un diuturno colloquio – onesto e concreto – con la propria coscienza. Un giorno Hopper scrisse infatti che se fosse stato capace di servirsi delle parole per esprimere quel che vedeva non avrebbe avuto bisogno di dipingere. Come se questo suo “vedere” andasse oltre l’aspetto percepibile – fotografico – di ciò che attirava la sua attenzione e toccasse profondità che sentiva di voler esplorare. Decennio dopo decennio, a partire dagli anni Venti, Hopper cercò di rappresentare nei suoi quadri ciò che stava tra sé – per così dire – e l’oggetto osservato. Non quello che era apparente e che avrebbe potuto ritrarre come illustratore, bensì ciò che si presentava al suo “occhio interiore”.

C’è una affermazione “minimalista” di Hopper che può sembrare ironica se non involontariamente infantile: “Forse non sono troppo umano, ma il mio scopo è stato semplicemente quello di dipingere la luce del sole sulla parete di una casa”. Se ricordiamo che Ralph Waldo Emerson fu sempre tra le sue letture preferite, e che in Emerson trovò una definizione della divinità – “un cerchio il cui centro è ovunque, e la circonferenza in nessun luogo” – che implicitamente ascrive a ogni punto del creato una eguale trasparenza spirituale, possiamo renderci conto del modo in cui questo pittore individualista e solitario abbia potuto concentrare la propria attenzione su aspetti quotidiani e periferici dell’esperienza americana, scontornandoli e illuminandoli in modo da farli diventare il punto focale di una rivelazione che lo mettesse – per riprendere le parole di Eugenio Montale – “nel mezzo di una verità”.

L’intimo stupore e, allo stesso tempo, l’estraneità estatica di Hopper nei confronti degli oggetti e delle figure (ma sarebbe meglio dire: nei confronti di quello che sta capitando a questi oggetti e queste figure) diedero luogo a una pittura emblematica del suo complesso “rapporto col mondo”. Paesaggi la cui prospettiva simbolica esclude una qualsiasi apertura sull’orizzonte; interni ed esterni che sono messi in relazione tra di loro in maniera problematica e che sono allusive della impossibilità di una vera corrispondenza tra il dentro e il fuori, il finito e l’infinito, il cuore dell’uomo e il senso dell’universo. La pittura di Hopper è talora venata di umorismo (chiamò, per esempio, *Self-Portrait* un quadro che rappresenta la cima di un palazzo, alludendo alla propria altissima statura) ma non ha la veemenza satirica che è propria di chi vuole imporre un messaggio morale o politico. E non è nemmeno, la sua, una visione “soggettiva” – espressionisticamente distorta – della realtà. È, invece, la rappresentazione paradigmatica e condivisibile di una condizione spirituale.

I quadri di Hopper contengono molto di più di quel che si vede, ma sono allo stesso tempo “realistici”, se con questo termine – “realismo” – intendiamo una rappresentazione in cui i rapporti di causa ed effetto sono quelli della nostra esperienza quotidiana (luci, ombre, prospettiva, legge di gravità, e così via). Per questo motivo sono quadri carichi di “significato”. Le due nozioni – “realismo” e “significato” – non coincidono, ma l’uno dipende dall’altro perché non può esservi realismo senza significato.



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

Bisogna precisare che il significato di un'opera d'arte non è necessariamente legato al suo "valore", e che mentre quest'ultimo – il valore – è dato dalla intensità e complessità delle corrispondenze interne al testo, cioè dal fatto che le parti "parlano" tra loro; il "significato" di un'opera dipende invece dal suo rapporto, più o meno forte e più o meno diretto, con la realtà che si trova fuori dal testo. Possiamo dunque pensare a opere di grande valore artistico con un tasso di significato basso o addirittura – se vogliamo esagerare nel paradosso – del tutto inesistente. Di un'opera che sia una mera composizione di forme si può giungere ad affermare che "non ha alcun significato" (nel senso che non risponde alla domanda "Che cosa vuol dire?", ma corrisponde invece alla ricetta di Archibald McLeish espressa nelle parole: "A poem should not mean / But be"); mentre di un'opera, magari "brutta" – cioè formalmente inerte, come capita che sia il ritratto di un dittatore o un messaggio promozionale –, il significato salta immediatamente all'occhio. È subito chiaro quello che "vuol dire".

Il realismo di Hopper – quasi una forma di surrealismo – è frutto di una selezione e ricomposizione dei dati dell'esperienza. I suoi quadri hanno "significato" in due sensi: in quanto si riferiscono a una realtà esterna riconoscibile – oggettuale –; e in quanto alludono, con la grammatica e la sintassi della loro composizione, a un'altra realtà esterna, diversa ma altrettanto riconoscibile, che – per usare un'espressione di Paul Valéry che gli era familiare – è quella che ha luogo nel "teatro della mente", sia dell'artista sia di chi osserva.

Hopper era cresciuto in una famiglia, non ricca ma discretamente agiata, negli anni del grande cambiamento, alla fine del secolo diciannovesimo. Aveva ricevuto una educazione vittoriana che gli aveva inculcato l'amore per la lettura e una invincibile e compiaciuta inclinazione ad attenersi ai fatti. La sua scelta – appena poté – di fare il pittore e non il grafico è indicativa della volontà di vivere una vita diversa da quella indicatagli dalla religione battista nella sua prima giovinezza e tuttavia seriamente indirizzata, attraverso l'arte, alla ricerca della "verità interiore".

Il mondo che gli sta attorno e in cui Hopper trascorre la propria esistenza è, nell'insieme, un memorabile momento nella storia dell'Occidente. Segna il passaggio da un "prima" (il *ferryboat* col quale andava con il padre e la madre a New York in occasione di certi eventi culturali) a un "dopo" (i turbogetti di linea degli anni Cinquanta) che colloca al centro dell'attenzione del mondo gli Stati Uniti d'America. Un Paese la cui immensità favorisce la vendita e la diffusione di innovazioni tecnologiche come il telefono e la lampadina elettrica, la corrente alternata e l'aeroplano, il grammofono e la radio, le previsioni del tempo e gli abiti fatti, il cinema e l'automobile.

Bisogna ricordare che, nonostante l'impressionante fenomeno dell'immigrazione e dell'inurbamento e la trasformazione di molte città in metropoli – Chicago e New York che all'inizio del secolo, per fare un esempio, avevano rispettivamente 2 e 3,5 milioni di abitanti, nel 1950 arrivano a 3,5 e 7,8 milioni – la maggioranza della popolazione vive lontano dai grandi centri e oltre alla possibilità di vendere per corrispondenza sono soprattutto le nuove invenzioni a confermare i discendenti dei pionieri nella convinzione di vivere in un Paese in cui tutto è a disposizione di tutti. Dove non c'è un teatro arriva il cinema e dove non c'è un'orchestra basta mettere un disco sul grammofono.

I costumi cambiano completamente tra le due Guerre, e al volante dell'automobile dove una volta c'era l'autista ora siede lo stesso proprietario, che sempre più spesso è una donna. A partire dagli anni Venti, le vetture costano abbastanza poco da diventare una "necessità". Le autostrade, le stazioni di benzina e i motel ridefiniscono il paesaggio. La parola "dinamico" passa dal gergo della meccanica alla vita di tutti i giorni. Una enorme classe media vive nei *suburbs* e inonda ogni mattina in treno le grandi città. La pubblicità arriva via etere negli intervalli – sempre più frequenti – dei programmi radiofonici e, negli anni Quaranta, con l'avvento della televisione, gli sponsor prendono il sopravvento nella scelta dei programmi.

La grande mobilità interna della popolazione comporta mutamenti notevoli anche nell'ambito domestico. Le famiglie non sono ancora diventate "nucleari" – cioè composte solamente da genitori e bambini – come saranno nell'ultimo quarto di secolo, ma sempre più di frequente succede che i figli trovino lavoro in luoghi diversi da dove sono cresciuti, e che fratelli e sorelle vadano a vivere a migliaia di chilometri di distanza gli uni dalle altre. La nozione stessa di "vicinato" assume un valore nuovo. La nozione di "società" si sostituisce a quella di "comunità" e gli Stati Uniti sono sempre più una nazione di estranei: di gente che vive porta a porta, o fianco a fianco nei posti di lavoro ma solamente perché così ha voluto il destino.



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

Le successive conquiste nel campo della medicina e della chirurgia influiscono nella scelta – magari inconscia – nelle priorità dell'individuo, e spostano l'attenzione, che da sempre si diceva rivolta alla salvezza dell'anima, a un ambito più facilmente accertabile: la salute del corpo. Decisiva in entrambi i casi è la convinzione che sia possibile vincere la battaglia contro "il male"; per cui, venute meno le speranze nel campo dello spirito, l'obbiettivo diventa un altro.

Nel 1918, quando ancora non si conoscono i farmaci antivirali, scoppia un'epidemia detta "spagnola" che uccide 100 milioni di persone in tutto il mondo. All'euforia che aveva accompagnato l'ingresso in guerra nel 1917 subentra in America lo sconcerto e l'orrore per le notizie provenienti dai campi di battaglia, cui si aggiunge il panico causato dal flagello. Tra gli americani sono più i soldati morti a causa di questa infezione che quelli caduti in battaglia. L'America che esce vittoriosa dal conflitto, se non è un Paese stranito e sconvolto come il resto dell'Occidente, è tuttavia pervaso, come di riflesso, dalla sensazione che sia finita un'epoca. E sono soprattutto gli artisti e gli intellettuali a registrare i segni di quella che si chiama la "sensibilità moderna". Sono scomparse – si dice – le antiche certezze e questo sta a indicare da un lato lo smarrimento dell'individuo davanti ai rapidi cambiamenti della società; e da un altro lato la foga travolgente dei movimenti di liberazione o, più semplicemente, della voglia di vivere delle nuove generazioni che, con il diffondersi della settimana corta, hanno più tempo libero.

I "folli anni Venti" – gli anni di presidenza di Calvin Coolidge, che un suo biografo chiamò "a Puritan in Babylon" – sono contrassegnati da una piccola e allo stesso tempo grande rivoluzione nel campo delle abitudini sessuali. A prendere l'iniziativa sono le donne. Tanto per cominciare accorciano le gonne e i capelli, e poi fanno sapere ad alta voce di non vergognarsi di avere un corpo. Il matrimonio e la famiglia restano la priorità ma aumenta il numero delle ragazze che frequentano il *college* e che poi diventano insegnanti o segretarie; e sono sempre più numerose quelle che si mettono in viaggio e vanno a vivere da sole nella grande città. Per non parlare, anche se ancora sono poche, delle giovani che intraprendono una carriera professionale per diventare medico, e non più solo infermiera, o anche avvocato o giornalista.

La modernità e il progresso presentano però anche lati sgradevoli. Nel 1919 "la distillazione, il trasporto e la vendita" dell'alcol sono dichiarati illegali. Ad astenersi dal farne uso restano probabilmente solo gli appartenenti alle leghe per la temperanza. La richiesta del prodotto sale alle stelle e il crimine organizzato se ne occupa facendo soldi a palate fino alla fine del Proibizionismo (1933). Il governo di Washington persegue una linea "isolazionista" che dura per tutti gli anni Trenta e – alimentata anche da notizie come quella dell'occupazione della Maciuria da parte dei giapponesi (1931) e del consolidarsi delle dittature in Europa – nel Paese si diffonde una aperta diffidenza verso gli stranieri e una latente ma isterica paura di una qualche invasione, magari – perché no? – da parte degli extraterrestri; e perdura la discriminazione secolare nei confronti della popolazione nera che abita in quelle città dentro la città che sono i ghetti delle grandi città industriali del Nord, dove, a partire dal 1915, si è spostata in massa dagli Stati del Sud. Il grande evento che "segna" l'America e la vita di tutti gli americani prima della Seconda guerra mondiale è però la crisi economica seguita al "Crollo di Wall Street", che raggiunge il punto più alto nel 1933, quando un capofamiglia su quattro è senza lavoro.

La pittura di Hopper non riproduce molto di tutto questo, e nemmeno di quel che verrà dopo, negli anni dell'intervento militare in Europa e della "Guerra fredda", anche se non è possibile escludere che inconsciamente non vi alluda. Confrontando la data di composizione con quella di certi eventi, viene spontaneo avanzare l'ipotesi che – per fare un paio di esempi – il suo quadro più famoso, *Nighthawks*, possa essere associato all'annuncio dell'attacco giapponese alla base navale di Pearl Harbour il 7 dicembre 1941; o che il clima di intrigo che c'è in *Night Conference* (1949) riproduca quello di una riunione segreta di comunisti ai tempi della "Caccia alle streghe".

Non è però il caso di dare importanza alle date. Hopper non è mai stato un cronista né un propagandista. I suoi quadri vanno oltre le circostanze e, per quanto inconfondibilmente e paradigmaticamente "americani", additano a qualcosa che va oltre. Sono "arte pura" nel senso che non sono asserviti ad alcuna funzione, e sono costruiti come atti unici di un teatro da camera (anche quando raffigurano un paesaggio un episodio all'aria aperta) in cui gli oggetti hanno la funzione simbolica di un arredo scenico.

E sono icone del nostro tempo in cui affiora da una profondità abissale – il significato metafisico, e non solamente esistenziale, di quanto ci è dato di vedere.



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](http://WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT)  
[WWW.EDWARDHOPPER.IT](http://WWW.EDWARDHOPPER.IT)

**LOSANNA**  
FONDAZIONE HERMITAGE  
25 GIUGNO >  
17 OTTOBRE 2010