



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

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

CITY LIFE – STILL LIFE. LA SCENA URBANA

Marco Di Capua

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

“Giunsi addirittura a formulare la preghiera che la città venisse liberata dai suoi abitanti, in modo da potermene star solo... s-o-l-o: è l'unica preghiera newyorchese che non corra il rischio di perdersi per strada o di venir esaudita con ritardo, e infatti entro brevissimo tempo tutto quel che toccavo prese a mutarsi in solitudine a diciotto carati” (J.D. Salinger, Nove racconti). A Charles Burchfield gli faceva venire in mente una roccia, “impermeabile alle correnti dei cambiamenti”, mentre Brian O’Doherty era colpito dalla sua “testa ampiamente e superbamente calva, quasi geologicamente sopravvissuta... quando l’ho conosciuto, la prima volta, avevo l’impressione di lanciargli delle parole da una remota lontananza, come un telefonista con le pile scariche che non sapeva se il messaggio era stato ricevuto”¹. Da parte sua, John Dos Passos aveva spesso la sensazione che lui fosse sul punto di voler dire qualcosa, ma che poi non lo facesse mai. Lo spilungone Edward Hopper (era alto un metro e novanta) non spreca niente, né un gesto né una pennellata: ostile alle parole, colpito da saltuarie, paralizzanti depressioni, abitava in un appartamento “pulito come un osso di prima scelta” e caratterialmente emanava l’impassibilità di un sasso, l’imperscrutabile staticità – introduciamolo con quest’utile metafora – di una pietra piazzata al centro della città. Per questa sua singolare identificazione con ciò che è immobile e solido amava osservare la facciata delle case e tutto ciò che ne consegue: porte, finestre, cornicioni, tetti. Non ha desiderato altro che dipingere luce sopra i muri, gente ferma ma forse priva di pensieri, stanze senza nessuno. Anzi, a voler essere esatti: stanze (e intere città) così come sono quando nessuno le guarda. Era taciturno per natura, “non molto umano” come diceva di sé, e ha volutamente dipinto soggetti di poca importanza, forse convinto, come André Malraux, che un soggetto moderno è per principio senza valore. Comunque, e questo è certo, il “sasso” selezionò con cura soggetti stabili e silenziosi almeno quanto lo era lui stesso.

Ci si chiede se sia possibile non amare Hopper: benché mai pittore sia stato così mansuetamente sdegnoso nei confronti delle nostre psicologie e smorfie espressive, nessuno come lui risulta tanto presente nel nostro modo di guardare, e in ciò che guardiamo. Un colpo, un bersaglio, la mira perfetta di uno che non si distrae: se lungo una strada desertica, sul volto di una donna che legge o semplicemente sta in una camera d’albergo, sulla parete di un bar notturno o nel pieno di una giornata di sole estivo vi sembrerà di vedere il pallino rosso di un raggio laser, è perché tutte quelle immagini hanno trovato in Hopper il loro cechino occulto (il suo è lo sguardo di chi non è visto, che si apposta e si nasconde) e sulla nostra retina di testimoni la superficie sensibilissima dove stamparsi per sempre. Capiterà che molte scene che attraversiamo nella realtà “imitino” Hopper, e con ogni probabilità la sensazione di vederlo ovunque (cinema, letteratura, fotografia, arte, vita vissuta) è dovuta proprio a quella sua capacità di aver catturato il modello-base dei nostri habitat fisici e mentali di animali metropolitani. Hopper o il trionfo del neutro: la *city life* si distende nella calma poco frequentata di una grandiosa *still life*, con il paradosso di far cadere la fatalità di un’ora speciale, il senza tempo che il pittore cercava, proprio su ciò che scorre e si muove per antonomasia: la città, appunto. L’opera hopperiana mostra il calco vuoto del nostro set esistenziale, un *frame* del film potenziale che abbiamo in mente di girare, la cava immobilità di una nostra qualsiasi storia sospesa, oscillante sul nulla. Il suo enorme talento nell’essenzializzare il paesaggio urbano fa di Hopper un tipico “caso a sé” che, tuttavia, quanto più lo si costringe a confronti con altri artisti del suo tempo, o anche successivi (a misura della sua incidenza postuma), tanto più rivela la sua inclassificabile grandezza. Quindi propongo questo esercizio, che comunque è di ammirazione: osserviamolo mentre si muove nella città (dove e come cadono i suoi occhi?) e confrontiamolo con chi prima, durante e anche dopo di lui fece lo stesso, pur non facendolo affatto nello stesso modo. “Il mio passatempo preferito è passeggiare per le strade di Manhattan nei giorni di vento, o dopo il tramonto, quando si alzano i gas di scarico”: parole di Jonathan Franzen, scritte oggi in *La prima città* a nome di moltitudini di *flâneurs* nonché di intellettualistici perdigiorno, ma che certamente Hopper avrebbe sottoscritto in pieno. Di Edward, sua moglie Jo diceva che “la straordinaria bellezza di questa città lo faceva impazzire”. Nel breve tragitto che separa Nyack (dov’era nato) da New York (dove vive, e muore) lui aveva convertito il proprio puritanesimo di origine familiare battista in un purismo formale che si nutrivà soprattutto dello spettacolo architettonico della Grande Mela: trattenendone alcune luminose geometrie, ma anche quell’animazione da “primo mondo” che l’avvolgeva. Hopper adorava cinema, teatri, viaggi in metropolitana e lunghe passeggiate intensamente estetiche. Se amasse o meno i grattacieli non lo sappiamo, ma pensiamo di no visto che nei suoi quadri quasi non ce ne sono. Diciamo che gli piaceva la città ad altezza d’uomo, ad altezza



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

d'angolo (come nello stupendo *New York Office, Ufficio a New York*, 1962, fig. 61), di marciapiede, di portone, d'incrocio, di semaforo, di binario di treno, ad altezza di riva del fiume, di lenta risacca. Da quei punti di vista poteva cogliere estese sequenze di finestre chiuse o semichiusse come palpebre, ombre lunghe sull'asfalto tagliate da una luce che a New York è timbrica e fa a fette gli spazi, pulsanti richiami ottici di artificiali luci notturne attorno alle quali cercare protezione, riparo. Altrimenti prediligeva la città vista dall'alto, a volo d'uccello: finestre aperte da cui guardare panorami essenziali e luminosi di caseggiati senza lustro, porti lontani, piazze semivuote intraviste tra tetto e tetto, vecchi edifici in via di estinzione. Solo le case (possibilmente fuori moda) per lui mostravano di possedere una personalità, ma questa andava scrutata con distacco, valutata con esattezza. Scrivendo a proposito delle opere di Burchfield in mostra al Whitney Museum di New York, indirettamente glorificò la segreta bellezza delle case americane, "i loro tetti fantastici, pseudogotici", il loro colore abbagliante. Le vedeva strette l'una all'altra, lungo strade interminabili². Lo avvinceva uno strano culto della desolazione, la maratona di uno sguardo che inesorabilmente lima il mondo da tutto ciò che non è fondamentale, cubico, disabitato. Dai marciapiedi di Manhattan, che nei dipinti di Hopper appaiono così significativamente puliti, incontaminati, questo pittore deponeva *in immagine* la prova che lì è più facile essere adulti, è più facile essere se stessi (o, per chi lo preferisca: allontanarsi da se stessi) e naturalmente è più facile essere soli.

Il bello è che ciò, come mette in risalto questa mostra, era cominciato già durante il giovanile soggiorno a Parigi. Altra città? Stesso meccanismo: lungosenna visti rasenti l'acqua, da sotto i muraglioni e i ponti, come seguendo l'andatura di un fuggitivo, di uno che sta scappando da qualcosa. Colui che nel 1906 aveva scritto a sua madre di non credere che esistesse al mondo una città più bella di Parigi, era lo stesso che di quella meraviglia selezionava a colpo sicuro un'euforia laterale, una felicità introversa, perché sostanzialmente lontana da tutti, coltivata in disparte. Guardare i paesaggi parigini di Hopper è guardare la città impressionista dalla quale una certa animatissima innocenza si era come ritirata. Per lasciare posto a cosa? A tutto ciò che resta quando l'energia, il senso della pienezza fisica e atmosferica defluiscono via, e su ogni cosa finisce con il legiferare una luce densa e totale che calcina l'aria, l'acqua ondata del fiume, i parapetti, le facciate delle case, una luce comunque più decisa a rimanere lì, a non mostrarsi come la prova della transitorietà, della fuggevolezza. Un'escalation di quadri ventosi e assai belli:

Le Pont des Arts del 1907 (cat. 3.20) e, di quel medesimo anno, la gran curva, dove lo sguardo sbanda, del *Quai des Grands Augustins* (cat. 3.14), ripresa due anni dopo (cat. 3.15) quasi senza variazioni (piacere della monotonia, felicità di ogni ripetizione: Hopper ha già capito cosa vuole, e lì batte la sua ispirazione), associandosi ad altri paesaggi del 1909 come un Louvre sotto un temporale (cat. 3.16), o *Écluse de la Monnaie* (*Chiusa de la Monnaie*, cat. 3.12), *Le Pont Royal* (cat. 3.19) e *River Boat* (*Bateau Mouche*, cat. 3.18), con la Senna che scorre al rallentatore come lava... Ebbene, questa sequenza dice di un giovane uomo che trova se stesso là dove la città, in silenzio, si presenta alla stregua di un fenomeno naturale colto al suo abbagliante stato nascente, non di un consumato artificio. Di un giovane pittore che finalmente può approfondire ciò che aveva scoperto fin da bambino: che la luce della parte alta di una casa è diversa da quella della parte bassa, è più gioiosa. Anche se quella è la casa di una qualsiasi cittadina mineraria (cat. 5.47). Hopper diceva proprio così: c'è una sorta di gioia, lassù. Stilisticamente, quelle superfici intrise di sole e di accordi tonali centrati su una nota di colore chiaro, caldo, qua e là pizzicate come corde da elegantissimi grigi (sulla linea H che va da Occidente a Oriente Hopper amava Hokusai e Hiroshige) si posizionavano sull'asse Sisley-Marquet, accentuandone semmai la forza semplificatrice, con svelte abbreviature, abili concisioni, fino all'ostentata cancellazione di ogni dettaglio. Ma l'atmosfera di contemplazione solitaria, la ricerca di porzioni di spazio anomale, di prospettive accolte come muse isolatrici e di posti dove essere lasciati in pace, la liberazione delle zone e masse architettoniche dall'ingorgo descrittivo e narrativo, quello stesso patto stabilito tra banalità e incanto, infine la misura semplice e assoluta di una visione che diventava calco e memoria dei luoghi sintonizzavano consapevolmente Hopper con le fotografie di Eugène Atget e, inconsapevolmente, con i dipinti del "periodo bianco" di Maurice Utrillo. Il grande pittore di muri sgraffiati, il Santo Bevitore alla Joseph Roth che nelle strade e nelle piazze di Parigi era vissuto e caduto, a chi sappia ancora osservare un quadro ha dato di quella stagione una versione indimenticabile, insinuandosi adesso per noi, nell'opera di Hopper (in questa sua doppia evocazione di "ventri" di città), tra lo stop rosso del *Bridge in Paris* (*Ponte a Parigi*, 1906, cat. 3.10) e quell'*Approaching a City* (*Entrando in una città*, 1946, fig. 62) che getta in diagonale la severità di un semplice muro grigio, a inquieta protezione di un universo chiuso, fortificato, là dove forse si avrebbe



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

perfino paura... È così, il mondo di Hopper ha confini precisi, però con dei buchi, dei varchi scuri, dove è sconsigliato entrare. Comunque sembra evidente: fin da allora, fin da Parigi voglio dire, nello sguardo di Hopper prevaleva l'essenziale del paesaggio urbano, e quell'essenzialità veniva celebrata alzandone enormi, magre spoglie in aria, simboli metropolitani ma soprattutto intimi luoghi ai piedi dei quali era possibile non incontrare nessuno. Perché non sono molti coloro che se ne vanno e se ne stanno lì, sotto i ponti. A parte i clochard. Hopper ci andava e, nel suo modo di vedere, quel tipo di scheletrica bellezza, la bellezza dei ponti – che con il tempo diventa solo più severa, ma che è lì, come in *Macomb's Dam Bridge (Il Ponte della diga di Macomb, 1935, cat. 5.14)* – era ancora certamente meno crudele di quanto sarebbe apparsa a Don De Lillo nel suo *Great Jones Street*. In una società assillata dal "farsi vedere", questo controcanto esistenziale suona limpidissimo, e ci purifica. Con il tempo è diventato sempre più consapevole, in un crescendo che non prevede flessioni di sorta, il nostro apprezzamento per sparizioni, omissioni, evacuazioni. Ciò vale soprattutto per la fine del XX secolo e l'inizio di questo. Artisti come Gerhard Richter (con la sua astratta, luminosa articolazione in bianco e nero di *Städte* scannerizzate pittoricamente e come tramortite da un flash satellitare), o come il sommo Antonio López García con le sue spettacolari, concretissime *Madrid* (fig. 63) così potentemente "cacciate" all'antica, come da un falcone addestrato, abilmente "fatte e rifatte ad occhio e a mano liberi", o, ancora, fotografi come Bernd & Hilla Becher, Thomas Struth, Gabriele Basilico, Mimmo Jodice, così meticolosi nello svuotare metropoli e snudare pure architetture, confermano, nel convincerci, il nostro imprinting hopperiano, il carattere intensamente contemporaneo del lavoro del pittore americano, non meno che il nostro bisogno di spazi bonificati. Questo, ora. Ma naturalmente non è stato sempre così.

Perché non possiamo dimenticare quanto il primo Novecento, al contrario del primo Duemila, sia nato e cresciuto sopra una nota di mobilitazione di massa permanente, di violenta saturazione. Stiamo ad esempi stranoti: la strada che porta dallo sconquasso della simultaneità di Umberto Boccioni (*La strada entra nella casa* o *Visioni simultanee*, capolavori del 1911) agli scoppi e ai botti sulle città catastrofiche di Ludwig Meidner di uno o due anni dopo, fino all'*Apocalypse Now – Metropolis* (1916-1917, fig. 64) – secondo George Grosz (furibonda sintesi al color rosso di espressionismo-futurismo-cubismo per la mutazione intellettuale e anche antropologica del tipo-Baudelaire nel tipo-Benjamin e nel tipo-Brecht, nonché nella rissa e nella ressa di moltitudini che annunciano l'Età dei Tiranni) è affollatissima, piena zeppa di gente, di corse battute sulle pietre e sotto luci di una storia ammalata, come già i marciapiedi berlinesi infilzati come materassi, proprio allora, da stormi di enormi uccelli notturni, dalle prostitute di Ludwig Kirchner. Per il sociologo Georg Simmel, Berlino incarnava il prototipo della "bellezza nervosa della città", e sia il poeta Georg Trakl che il pittore Max Beckmann (fig. 65) parlarono apertamente della loro fatale attrazione per quell'*inferno*. Beckmann. Guardi i suoi paesaggi tedeschi, appunto, e sempre una cosa ti salterà all'occhio: il senso di costipazione, di collisione, di un cozzare come di armi, tra segni scuri, di un conflitto permanente, epocale, quasi che la bellezza del mondo urbano si fosse rintanata, per disperazione e per un suo primo e ultimo lampo di metallo pianeta in eclisse, in un'interlinea strettissima, e tutta la sua aria fosse ormai preda della tosta tela di un ragno. Ad altre latitudini, nella sua personale Neue Sachlichkeit, nella sua città delle assenze e delle attese, Hopper intonacava calme pareti di luce. Non so se mi spiego.

Così, qualsiasi cosa voglia dire la generica espressione "Hopper, artista al di fuori dell'avanguardia", questa acquista un preciso nitore di cristallo se si pensa che, proprio in quegli anni appena citati, l'artista dipingeva un quadro come *American Village (Paesino americano, 1912, cat. 2.13)*, benché proprio il "coraggio" di essere americano che Forbes Watson gli avrebbe riconosciuto come la prima delle virtù³ indichi a noi la pista giusta per ribaltare l'assedio della scena europea e mettere in giusto valore, per contrasto, quella "maggiore asciuttezza possibile" che perseguiva Hopper, nonché la sua assoluta indipendenza rispetto ai movimenti del primo Novecento: indipendenza priva di polemiche e di manifesti, "distanza" senza risentimenti reazionari, ma che proprio dal punto di vista dell'attualità della sua opera, insisto, gli avrebbe ampiamente giovato in seguito. La quantità di dettagli architettonici che, come in una corsa a ostacoli per lo sguardo, di paralizzanti sbarramenti e palizzate di difficoltà sono eretti in quell'capolavoro che è *The Circle Theatre (Il Circle Theatre, 1936)*, svuotano, anziché riempire, il quadro. La meticolosità con la quale una miriade di punti di vista, minimi particolari e muri e scritte ovunque sono evocati – e incombono serrando le fila, minacciosamente, con quella sensazione da castello chiuso e inaccessibile che in Hopper è così frequente –, rubricano, catalogano tutte le varie declinazioni del nulla, di un territorio disabitato. Torna in mente ancora lo spagnolo López García, ma soprattutto quella desertica, implacabile oggettività cui un accumulo di lucenti esattezze ha potuto



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

condurre pittori americani del calibro di Richard Estes (fig. 66) – citiamolo a nome degli altri iperrealisti – o di Davis Cone. Comunque, soltanto con Hopper ritrovi la città come scrigno delle ore trascorse, magazzino chiuso per ferie delle nostre occasioni perdute e delle attese inutili, persistente geografia di quelle sparizioni che nelle nostre esistenze abbiamo ogni volta contato.

Flashback: esseri umani gettati a frotte nelle strade delle città americane avevano avuto in George Lucks, John Sloan, George Bellows e William Glackens i loro entusiasti pedinatori.

Socialismo, masse all'aperto, allegri e intasatissimi orari d'uscita dagli uffici, caffè con appeso il tutto esaurito rappresentavano allora il cocktail più bevuto. E, d'altra parte, pittori più in sintonia con le avanguardie europee, come John Marin, Max Weber e Abraham Walkowitz, cominciarono parallelamente a percepire la vitalità degli edifici di una città: le case, agendo l'una sull'altra, erano anch'esse viventi, e al pari delle persone andavano così rappresentate. Malgrado i suoi debiti contratti con questo sfondo generale, non è qui che troviamo disegnata la topografia di Hopper. Forse in certe dichiarazioni "puriste" di Ozenfant, Jeanneret e Le Corbusier ampiamente circolanti, all'alba degli anni venti, nella cultura americana: "Il pittore deve proporsi costruzioni chiare come la geometria. Un'opera veramente purista deve vincere il caso, canalizzare l'emozione...". Affermazioni che hanno effetti collaterali nelle foto di Alfred Stieglitz e che poi passano, si imprimono nei quadri di Charles Sheeler (fig. 67): nella mente di questo adoratore di Piero della Francesca il mondo moderno industriale si staglia con l'assertività limpida, folgorante di una disinfettatissima utopia, dove non c'è posto per il caos, né per un essere umano, o un solo granello di polvere. Quindi ancora non ci siamo, vedete, perché per capire Hopper – anche guardando, nel confronto con Sheeler, un suo pezzo di mondo industriale come nel bellissimo, radiante *Blackwell's Island (L'isola Blackwell, 1928, cat. 5.5)* – occorre accettare vuoto e silenzio e purezza scolpita di volumi, ma anche una vibrazione che diresti "biologica" della città, l'imprevisto di una macchia di sole, la freddezza dell'ombra, acqua che scorre rilucendo, la potenza termica di un nuovo mattino gettato nella consueta oscillazione tra ottimismo e malinconia, insomma quel tempo sospeso del "non ancora" che ci comunica un piacere indefinibile e fugace e la vanità di ogni azione, o almeno: di ogni "grande" azione. Hopper non canalizza l'emozione, ma la dilata fino a renderla ineffabile, ampiamente condivisibile, e dunque universale.

Milton Brown una volta ha scritto: "La città per Hopper non è il luogo dove i bambini giocano nelle strade o le donne chiacchierano, ma quello in cui si può affittare una stanza per una notte e mangiare un pasto solitario in una caffetteria fortemente illuminata"⁴. C'è un romanticismo da sopravvissuti che circola nei dipinti di Hopper, da gente che non lo declamerà a piena voce perché sembra quasi che non ne abbia il diritto, o la forza, ma che è comunque lì. Quindi ammettiamolo, le città di Hopper sono romantiche. Intensamente. Andatevi a rivedere un quadro meraviglioso sulla disgregazione dei sentimenti com'è *Summer in the City (Estate in città, 1950, fig. 10 e cat. 6.3)*, con i due amanti che qui diresti davvero infelici, distanti l'uno dall'altra, stropicciati da ombre e luci nell'appartamento disadorno, e messi, nel rallenty sui loro processi emotivi, al centro tra due finestre: da lì, lontana, si intravede una città severa, alti palazzi anch'essi disadorni, una concrezione più geologica che architettonica, la città-canyon sotto un cielo stupendamente e inutilmente blu. L'uomo e la donna che si conoscono una notte in un locale del Greenwich Village nel romanzo di George Simenon *Tre camere a Manhattan* restituiscono letterariamente, e in modo perfetto a dirla tutta, quell'atmosfera. *Quella* tristezza. D'altra parte la data del libro è pertinente: 1946. "Al centro dell'incrocio, una stazione della metropolitana, tutta nera, metallica... Sull'angolo, delle vetrate oblunghe dalla luce violenta, aggressiva, dalla volgarità chiassosa, o meglio una specie di gabbia di vetro all'interno della quale alcune sagome umane formavano delle macchie scure, e dove lui entrò per non essere più solo... Sgabelli fissati al pavimento davanti a un bancone interminabile... Si sedette vicino a una donna, ma non lo fece di proposito..."⁵. È una scena che abbiamo già visto molte volte nei dipinti di Hopper (l'abbiamo vista migliaia di volte anche *non* nei dipinti di Hopper, se è per questo) e, "finestra sul cortile" o meno, questa (attualizziamone l'ascolto) di sicuro è "la vita degli altri". Ma ci voleva un grande scrittore belga per mettercela giù per iscritto. Tra l'altro sarebbe interessante verificare, così, per esercizio di critica culturale, se e quanto la scrittura scarna e "senza aggettivi" di Simenon stabilisca il pari della nonchalance, della sofisticata sobrietà con cui Hopper stendeva i suoi colori, aboliva dettagli superflui, semplificava i suoi mezzi espressivi. In ogni caso bisognava proprio citarlo almeno uno scrittore, perché Hopper, com'è noto, ha dipinto come uno che negli occhi trattenga sì delle immagini, ma in mente abbia anche delle storie da raccontare: non amava le parole, eppure da adolescente, sotto la guida di suo padre, Garret, aveva letto Tolstoj, Turgenev, Montaigne e "tutto" Henry James, e, da



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

grande, da pittore sarebbe diventato un narratore di razza. Se ci pensi, con lui la città è: il *romanzesco*, per eccellenza, meno il romanzo.

E questo è esattamente il punto in cui per noi entra in gioco quell'incredibile cristallizzazione di letteratura in pittura che è Giorgio de Chirico. Naturalmente il Pictor Optimus lo trovi accanto a Hopper (il "de Chirico americano" secondo Stuart Preston) anche alla voce *città vuota*, ma non è male pensare che quella voce che i due artisti condividono alluda a un luogo al tempo stesso romanzesco e silenzioso⁶. Generalmente, seguendo una direzione di marcia dove prevalga l'ordine cronologico degli avvenimenti, si tende a sovrapporre a Hopper lo schema-de Chirico (una torre, un faro) come l'archetipo italiano di un prototipo americano, salvo ogni volta accorgersi di quanto la densità concettuale e filosofica che fa delle piazze dell'italiano la scena madre delle apparizioni e degli enigmi, là dove soffia il vento del non senso, poco abbia a che vedere con la spaesata, umanissima fisicità delle esistenze dell'americano. Certo, su quella via la posizione di Hopper può essere ancora calibrata al millimetro: un suo quadro dall'aria ancora parigina come *The City (La città, 1927, fig. 68)* è, tra gli scatti geometrici delle piazze, al perfetto incrocio di strade che a ritroso conducono sotto i fatali portici della *Mattinata angosciosa (1912, fig. 69)* di de Chirico, e in avanti trovano i paesaggi di Richard Diebenkorn. Però ribaltiamo il discorso, e ora immaginiamo de Chirico puntare verso Hopper, in qualche modo trovandolo. Anche perché andò proprio così.

Fin da ragazzo de Chirico sognò New York, così come si sogna Tebe, Babilonia, Roma imperiale, spazi remoti, antichissimi, o una qualsiasi "città invisibile" (Calvino), ma effettivamente la sognò, desiderandola fino al punto di fargliene apparire lo skyline in un diario di viaggio del 1938, *J'ai été à New York*, con la fascinazione di una visione altera e funesta, quella di un *altro mondo*⁷. "Una leggera noia pesa su ogni cosa...", scrive da par suo de Chirico, dove ogni frase sembra l'iperbole di un pensiero di Hopper, il calco letterario di una foto di Stieglitz, che lo ammirava, e una preveggenza delle sculture di George Segal. "In questa foresta di vetro, di acciaio e di cemento... tu ritroverai, o viaggiatore, la tristezza eterna degli Antinoo di gesso e l'immensa solitudine del Partenone nelle notti d'estate." E poi in *Metafisica dell'America* del 1939 ricorda come "le bianche e regolari e geometriche costruzioni di Nuova York apparvero come le avevo viste tante volte al cinematografo, prima lontane poi più vicine sull'Oceano tranquillo e liscio, simile ad un immenso stagno". Se, mentre leggi questo, metti in sequenza i disegni preparatori e poi il dipinto finale di *Apartment House, East River (Casa ad appartamenti, East River, 1930 circa, catt. 5.6-5.8)* ricavi del lavoro di Hopper un'imprevedibile descrizione *in progress* che lascia di stucco e, soprattutto, svela il tratto talvolta sinistro, spettrale dei suoi dipinti. E se poi de Chirico annota: "... in America vi è un'avversione per le persiane, le tende, le cortine, i vetri colorati, insomma per tutto ciò che può conferire dell'intimità ad un ambiente e far sì che chi vi si trova abbia la sensazione di sentirsi riparato da ogni sguardo indiscreto... Così spesso di notte gli appartamenti, le camere rischiarate sembrano, viste dalla strada, grandi vetrine", se leggiamo questo, dunque, non ricordiamo all'istante lo sguardo dell'"indiscreto" Hopper puntarsi sui propri *interiors*? Tuttavia, andare per la città con lo spirito non di un oracolo ma del viandante, di chi passa ed è già lontano, di chi in fondo non le appartiene fa venire in mente soprattutto un altro pittore italiano, che qui può dire la sua. È Mario Sironi. "La città sironiana, quella dei celebri, memorabili Paesaggi Urbani, è il trionfo finale del deserto sull'uomo, dello spazio inabitato e inabitabile sull'abitare umano"⁸. Su Sironi è facile esagerare, con Hopper è meglio evitarlo, però la massiccia tetraggine delle periferie dell'italiano svolge su tonalità più basse e profonde e drammatiche una partitura sull'ostilità della desolazione urbana che Hopper (il quale della monumentalità non sa comunque che farsene) conosce altrettanto bene. Un quadro come *Paesaggio urbano (periferia con camion)* (fig. 71) dipinto da Sironi nel 1920 anticipa in una veggente versione eroica ed epica le ciminiere e i moli di Manhattan Bridge Loop (Raccordo sul Ponte di Manhattan, 1928, fig. 70), eseguito da Hopper otto anni dopo, o questo celeberrimo *Dawn in Pennsylvania (Alba in Pennsylvania, 1942, cat. 5.37)* che ombrosamente getta allo sbaraglio il nostro sguardo verso i suoi campi ciechi. L'"aristocratico" Sironi e il "piccolo borghese" Hopper sembrano sintonizzarsi là dove la città è soltanto un'eco scura, una zona di nessuno, un solido, ascetico non-luogo (prima che questo termine al contrario designasse il definitivo trionfo della merce e della mobilità di massa).

Dopo la Milano di Sironi, hopperianamente parlando, è la volta di Roma. Nel suo ritorno all'ordine che la schiariva, la città fu vista come architettura disadorna e serena da Francesco Trombadori, Antonio Donghi, Riccardo Francalancia, e, poco dopo, teatro di povertà e di sconfitte e umori goyeschi, bellissima tra le polveri e i mercatucci, da Alberto Ziveri, non a torto guardato come l'Hopper italiano (benché a porne troppo vicini i risultati si rischi di trasformare quelli del pittore romano in una parodia di



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

quelli dell'altro), infine violenta e turbolenta per la mano che scrive e per quella che dipinge nel tandem Pier Paolo Pasolini-Renzo Vespi gnani, quando "si esce dagli spazi storici, dalle piazze cariche di Barocco... per entrare nel retroscena della separazione, nel mistero della distanza"⁹. Così, perché scomodare una *Demolizione* di Mario Mafai, magari per questo sorprendente *Skyline near Washington Square* (1925) o per *Rooftops* (*Tetti*, 1926, cat. 7.5), quando Berenice Abbott nel 1936 fotografa, in modo tanto *iconograficamente e poeticamente connesso a Hopper, Fifth Avenue, n. 4, 6, 8, Manhattan?* L'indirizzo è quello lì, è lo stesso, non c'è niente da fare. E la facciata è una *faccia*. Naturalmente, in arte così come nella vita, c'è chi ha occhio per le forme e per la luce che le riveste, e chi per il sangue che vi scorre al di sotto. La New York di Hopper non sarà mai quella che patì Federico García Lorca¹⁰, ma senza nemmeno dar vita a un conflitto del genere, pur sulla stessa onda di frequenza del pittore americano, il mondo newyorchese di André Kertész appare più doloroso: un qualsiasi rorido mattino tra i fumi in riva all'Hudson, là, è comunque una fitta al cuore. Infine, affinché i link che hanno legato la città di Hopper all'arte europea e americana e specificamente italiana diano un ultimo risultato di ricerca, di ricerca aggiornata e più completa, c'è un fotografo cinese, Weng Fen, che attualmente pare raccogliere il testimone di molte delle cose dette in questo saggio. Pensose ragazzine ci danno le spalle, e dalla sommità di un muro di cinta che sembra ancora, per poco, proteggere la loro esistenza e recingere spazi di natura sopravvissuta, osservano la crescita inarrestabile di un mondo catastrofico, di mostruose megalopoli inquinate (fig. 72). Dunque, ricapitolando: la giovane donna assorta che guarda la città lontana e paurosa, un essere umano in disparte, in attesa laterale, quieto e puro come un animale, solitario perché la solitudine è semplicemente un fatto della vita, un muro che ci fronteggia e divide in due la scena, la sensazione di un'intimità sotto minaccia... Non vi pare che almeno una volta Edward Hopper sia passato anche di lì?