



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

EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA
MUSEO

LA TERZA DIMENSIONE: LE INFLUENZE EUROPEE DI HOPPER

Sasha Nicholas

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 viene considerato la quintessenza dell'artista americano. I suoi paesaggi rurali e urbani popolati da personaggi isolati danno una visione della vita americana moderna fondamentalmente frammentaria e sfuggente, dove senso di nostalgia, distanza emotiva e quieta solitudine prendono il posto dei moderni paradigmi di slancio e progresso. I suoi dipinti più rappresentativi descrivono scene di vita comune che evocano nello spettatore ricordi e spunti per immaginare molteplici storie, senza però offrire una lettura definitiva o leggibile. La capacità di riuscire a mantenere sempre quella tensione nelle sue opere dipende in parte dal magnifico uso della luce. Come ha osservato il fotografo contemporaneo Robert Adams: "Tra i pittori americani, chi altro riesce a rendere la caduta della luce così importante e centrale per il senso di isolamento americano e per quello che un tempo era il senso della tranquilla vita americana?"¹ Nell'arte di Hopper la luce funge da scintilla sensoriale che fa ricordare cose viste ma dimenticate, che suggerisce e al tempo stesso nega il racconto, ritagliando uno spazio fisico e psicologico fra gli individui.

Se la visione della modernità di Hopper viene spesso considerata tipicamente americana, le sue influenze europee continuano a essere trascurate. Il primo corpo di lavoro indipendente dell'artista, dopo gli studi accademici, venne realizzato in Europa fra il 1906 e il 1910. Gli studi avevano consolidato la sua abilità di pittore figurativo e lo avevano introdotto a una serie di capolavori ai quali ispirarsi ma le esperienze a Parigi e in altre città europee diedero inizio alla transizione verso la maturità artistica. Nel corso della sua carriera, Hopper avrebbe confuso i giornalisti con osservazioni contraddittorie circa i suoi viaggi giovanili, sminuendone l'importanza e contemporaneamente dichiarando che ci erano voluti dieci anni per rimettersi dall'Europa². Quest'ultima affermazione si sarebbe rivelata più vicina alla verità. Hopper trascorse una gran parte dei primi anni del XX secolo a Parigi, con tre lunghi soggiorni nel 1906-1907, nel 1909 e nel 1910. Negli intervalli fra questi viaggi e soprattutto negli anni successivi al suo ritorno definitivo a New York, continuò a elaborare i ricordi di tutto quello che aveva visto in Europa, filtrandoli attraverso l'immaginazione per creare quadri che combinano con delicatezza realtà e invenzione, inusuale e familiare, rigore geometrico essenziale e luce sensuale. Questo processo, che Hopper chiamava "la gestazione della mente", era lungo e difficoltoso, segnato sulle prime da un sentimento di frustrazione e delusione, ma generatore di quei temi e di quelle tecniche che avrebbero definito la sua arte.³

Quando Hopper partì per Parigi all'età di ventiquattro anni, nell'autunno del 1906, portava con sé il bagaglio di sei anni di studi alla New York School of Art di Manhattan. I suoi maestri erano William Merritt Chase, vivace pioniere dell'Impressionismo americano, e Robert Henri, capofila della radicale scuola Ashcan che si prefiggeva di dipingere la vita moderna invece dei noiosi soggetti classici che dominavano buona parte delle accademie americane del tempo. Il primo contatto importante con l'arte europea avvenne presumibilmente quando era studente. Sia Chase che Henri spingevano i loro allievi a dipingere la vita di tutti i giorni, a prendere a modello soggetti del realismo, ad adottare una tavolozza dai toni scuri, e i drammatici effetti di luce di Velasquez, Hals, Rembrandt e Manet. In pratica le lezioni di Hopper consistevano essenzialmente nel ritrarre dei modelli in studio. Prima della partenza per Parigi i suoi lavori erano perlopiù piccoli oli figurativi dai toni scuri che gli era stato insegnato di emulare.

Da studente Hopper affinò le sue doti figurative ispirandosi a diversi modelli europei. Le classiche posture degli studi di figure di quel periodo ricordano gli esempi della scultura rinascimentale, forse disegnati dalle copie esposte al Metropolitan Museum, mentre l'insolita posa di un uomo che beve da un bicchiere in uno studio a olio ricorda il *Ragazzo che beve* di Annibale Carracci (1581-1584 circa).⁴ Non sorprende che in quel periodo Hopper si sia ispirato spesso all'opera di Manet. Nei suoi schizzi a inchiostro de *Il pifferaio* (1866) e *Olympia* (1863) dedica un'attenzione meticolosa alla costruzione delle forme e degli spazi in negativo attraverso masse di linee intersecate con audacia, lasciando presagire il suo talento di incisore. La decisione del giovane artista di ricorrere alla tecnica a olio per copiare la *Donna con pappagallo* di Manet (1866) che vide al Metropolitan, denota il suo impegno nello studio dell'immagine, ma il risultato, evidentemente incompiuto, sembra incerto e inespresso; allo stesso modo, il suo schizzo della *Salomé* di Regnault (1870) è ben eseguito ma trasmette poco del vigore



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

sicuro e libidinoso dell'originale.⁵ Fin dagli esordi, la forza di Hopper ritrattista non risiede certo nell'abilità di cogliere i tratti individuali e lo spirito della personalità; al contrario, i suoi schizzi di sculture rivelano una sensibilità nell'uso della forma e della linea per dare vita allo stato d'animo. Nel raffigurare la Venere neoclassica di Thorvaldsen, (1813-1816), perfettamente conservata, le rigide linee della matita di Hopper sottolineano i contorni sinuosi della figura e la posa delicata, mentre ne *La Vieille Femme* di Rodin (1887) il tratto pesante dell'inchiostro appesantisce il corpo infelice e decadente della vecchia cortigiana.

Hopper approdò a Parigi in un momento decisivo. La morte di Cézanne nell'autunno del 1906 aveva segnato la fine del postimpressionismo, mentre al Salon d'Automne dello stesso anno veniva annunciata la nascita del Fauvismo e Picasso nel suo studio cominciava a lavorare all'opera che lui stesso definì "un esorcismo", il seminale *Demaiselles d'Avignon* (1907).⁶ Hopper dichiarò in seguito di aver avuto pochi contatti con gli sviluppi delle avanguardie parigine a causa della sua stessa reticenza. Come raccontò lui stesso: "Chi incontrai? Nessuno. Avevo sentito parlare di Gertrude Stein, ma non ricordo di aver mai sentito nominare Picasso. Frequentavo i caffè, di notte, mi sedevo e stavo a guardare."⁷ Difatti, appena arrivato a Parigi, Hopper andò subito al Salon d'Automne dove erano esposti non solo i quadri *fauves* di Matisse, Marquet e Derain, ma anche retrospettive di Courbet e Gauguin. Gli esperimenti cromatici radicalmente dissociativi del Fauvismo devono essere sembrati incomprensibili al giovane artista che scrisse a proposito del Salone: "perlopiù pessimo, anche se le finalità sono molto più progressiste di quelle delle mostre americane".⁸ Fu più influenzato dalle opere degli Impressionisti alle quali era stato introdotto da Patrick Henry Bruce, uno dei pochi artisti americani che vivevano a Parigi con il quale Hopper strinse amicizia. Secondo Hopper Bruce gli avrebbe anche fatto conoscere il lavoro di Sisley, Renoir e Pissarro che potrebbero aver visto nella collezione Caillebotte del Musée Luxembourg, la prima permanente di Impressionismo di un museo francese.⁹ Hopper fece brevi escursioni fuori Parigi, nel 1907 a Londra, Amsterdam, Haarlem, Berlino e Bruxelles, e nel 1910 a Madrid e Toledo, selezionando le collezioni preferite alla British National Gallery, alla Wallace Collection e al Rijksmuseum dove rimase particolarmente colpito da *La ronda di notte* di Rembrandt (1642).¹⁰

Gli oli realizzati nei nove mesi trascorsi a Parigi fra il 1906 e il 1907 assimilarono presto la sua scoperta della città e degli esempi della pittura impressionista. L'architettura che aveva svolto un ruolo trascurabile nelle sue opere di studente, divenne un soggetto da esplorare con trasporto. A differenza di molti americani, Hopper non intraprese studi formali a Parigi. Viveva con una famiglia francese alla missione battista, in rue de Lille, sulla Rive Gauche ed era concentrato a scoprire la città con il suo pennello. I primi lavori sono piccole e intime esplorazioni degli spazi interni della missione e delle strade circostanti, con geometrie molto squadrate, rese in tonalità scure probabilmente dovute all'inclemente tempo autunnale. L'arrivo della primavera spinse Hopper ad avventurarsi fuori. Cominciò a perlustrare le rive della Senna in cerca di soggetti e fece diverse escursioni in barca fino ai parchi di St. Cloud e di Charenton, abbandonò i colori del periodo della scuola per privilegiare colori saturi, nelle tonalità pastello, e pennellate libere, lasciandosi ispirare dall'Impressionismo. Se all'inizio criticava Parigi perché "troppo formale e dolce dopo il crudo disordine di New York," cominciò a diventare dipendente da quello che descriveva come "il tutto armonioso" e "assolutamente pulito".¹¹ Era la Parigi degli sforzi di modernizzazione ancora recenti del barone Haussmann, un contrasto notevole rispetto all'eterogeneità architettonica delle città americane. Ma Hopper non raffigurò i grandi boulevard di Haussmann affollati e trafficati, come fecero molti impressionisti. Ciononostante nella loro ricchezza e nel loro insistente interesse verso il paesaggio del lungosenna, i suoi oli di ponti, condomini, *bateaux-mouche* e monumenti celebri come il Louvre e Notre Dame, sembravano esaltare le mutate possibilità percettive della rinnovata città, con la sua libertà di circolazione e le sue luminose vedute. Queste opere realizzate *en plein air* lungo le rive, costituiscono, per l'artista, la prima sostanziale esplorazione pittorica della luce come strumento per articolare la forma architettonica.¹² Una ricerca metodica e al tempo stesso sensuale sul potenziale espressivo della luce (forti contrasti fra chiaro e scuro, ombre cupe e sole accecante, o un irraggiamento disperso e diafano) spesso compiuta lavorando insistentemente nello stesso luogo. I nove dipinti del Louvre del 1906-1907 e del 1909 per esempio, raffigurano il Pavillon de Flore e le strutture circostanti in diverse condizioni di luce, immersi nella luce di mezzogiorno in *Le Louvre et la Seine*, o scuriti dalla luce grigioverde di una tempesta imminente in *The Louvre in a Thunderstorm*. "La luce [a Parigi] era diversa da tutto quello che avevo visto prima," ricordò tempo dopo egli stesso, "Le ombre erano luminose, la luce più riflessa. Persino sotto i ponti



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

c'era una certa luminosità".¹³ Negli oli realizzati durante i quattro mesi a Parigi e dintorni, nel 1909, Hopper abbandonò i colori vivaci per tonalità più morbide e cominciò a comporre scene dai piani geometrici uniformi. Mentre passava dalle tecniche impressioniste ai colori e alla pennellata che avrebbero contraddistinto le opere successive, il suo uso della luce per scolpire forme solide si faceva più sicuro e raffinato. L'Impressionismo aveva senz'altro avuto su di lui un effetto catalizzatore, tuttavia Hopper sviluppò effetti di semplicità e di luce straordinariamente originali. Se si raffronta il suo *Le Pont Royal* con il *Pont Royal and the Pavillon de Flore* di Pissarro, del 1903 (che Hopper potrebbe aver visto al Musée de Petit Palais di Parigi) è evidente la portata innovativa del giovane artista. Come ha osservato Richard Bretell, i suoi oli parigini sembrano tanto anticipare le geometrie pittoriche dei quadri del dopoguerra di Milton Avery, Richard Diebenkorn e Fairfield Porter quanto attingere a vecchi modelli.¹⁴

Nei quadri a olio del periodo parigino mancano le scene di vita quotidiana che costituivano i temi principali degli Impressionisti e dei pittori della Aschan school.¹⁵ Negli oli, i personaggi compaiono di rado come figure indistinte, viste da lontano. Gli abitanti di Parigi svolgono un ruolo più centrale in un gruppo di acquerelli del 1907, giocosa caricatura di diversi tipi sociali, dall'operaio attaccabrighe con le mani in tasca, al corpulento gentleman borghese, alla formosa prostituta truccata in modo vistoso.¹⁶ Questi acquerelli ricordano le vivaci scene dei caffè di Toulouse Lautrec o anche il *Moulin de la Galette* di Renoir (poi nella collezione del Lussemburgo), ma nel presentare i suoi personaggi come dei "tipi" individuali, Hopper rende astratto il processo visivo. Una lettera del novembre 1906 alla madre rivela l'atteggiamento ambivalente dell'artista nei confronti della vita sociale cittadina: "I parigini... sono sempre per strada o nei caffè. Sembra che la gente viva per strada, le vie sono sempre animate dal mattino alla sera, non come a New York con quella continua fissazione per il 'denaro', ma piene di gente amante del piacere alla quale non importa cosa fare o dove andare, pur di divertirsi."¹⁷ Anche se lo stile di vita dissoluto non si addiceva molto a quella che Hopper definiva la propria "coriacea natura anglosassone", lo humour e l'attenta osservazione degli acquerelli fa pensare a un conflitto fra il suo sentirsi straniero e il desiderio di entrare in contatto con i disinibiti costumi sociali parigini (come la decisione di farsi crescere i baffi per poi tagliarseli perché gli davano un'aria "stupida").¹⁸

La percezione atomizzata della vita dei caffè e lo sforzo di catalogare il *demi-monde* preannuncia anche la sua tendenza a raffigurare scene sessualmente allusive e contemplative più che esplicite.¹⁹ Dipingendo Parigi a memoria Hopper riuscì a inserire dei personaggi nei suoi dipinti a olio di paesaggi urbani e interni architettonici, definendo così il tratto distintivo dello stile della sua maturità: in due dipinti fondamentali realizzati a New York fra il secondo e il terzo viaggio a Parigi, l'artista mescolò ai ricordi parigini spazi e scene di sua invenzione. Entrambe queste opere denotano l'influenza di Edgar Degas che in seguito Hopper avrebbe definito l'artista che più ammirava. *Le Bistro* (o *The Wine Shop*, *La bottega del vino*), del 1900, raffigura una coppia nel *dehors* di un caffè, tranquillamente seduta a un tavolo. La composizione è dominata da un cielo immenso e da un marciapiede deserto che relegano il misterioso *tête-à-tête* nell'angolo sinistro del quadro, riecheggiando la radicale tecnica compositiva di Degas di spingere l'azione ai margini. *Le Bistro* è ovunque e da nessuna parte, genericamente parigino eppure prodotto della fantasia, un'impressione confermata dai quattro cipressi, alberi piuttosto atipici a Parigi, che svettano improbabili dietro il ponte. L'influenza di Degas si avverte anche nel secondo dipinto *Summer Interior* (*Interno d'estate*): in particolare i suoi pastelli di bagnanti che Hopper potrebbe aver visto al Luxembourg.²⁰ Nel dipinto di Hopper, una donna seminuda è rannicchiata a terra in una camera da letto, il letto disfatto dietro a lei fa pensare a un *rendez-vous* appena concluso. Le libere pennellate e i piani inclinati dell'interno di Hopper ricordano i pastelli di Degas, come pure la posizione casuale, spontanea della protagonista e le sue azioni alle quali lo spettatore assiste senza essere visto.

Nella loro insistente esplorazione di geometrie spaziali, nei segni di enigmatica solitudine e interazione sessuale, e nel tono voyeuristico, *Le Bistro* e *Summer Interior* fungono da spartiacque per Hopper, introducendo i temi fondamentali delle sue opere successive. Solo con il dipinto più grande e ambizioso degli esordi, *Soir Bleu* del 1914, indimenticabile scena di un caffè francese dai personaggi che ricordano le caricature del 1907, questi temi verranno completamente cristallizzati, rivelando la portata dell'influenza europea sull'artista. Dopo aver lasciato Parigi nel 1910, Hopper non attraversò più l'Atlantico, ma continuò ad attingere alle esperienze europee negli anni seguenti, un periodo difficile durante il quale la mancanza di riconoscimento costrinse l'artista a guadagnarsi da vivere, suo malgrado, con l'illustrazione commerciale. Fra la frustrazione e la nostalgia per i piacevoli giorni



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

trascorsi a Parigi, Hopper rimase legato per un decennio ai temi di quel periodo, in *Soir Bleu* come pure nelle acqueforti dei caffè, nelle scene di strada e dei soldati francesi.²¹

In *Soir Bleu* si assiste a un dramma sessuale dagli accenti simbolisti: una prostituta che sfila nella terrazza di un caffè cercando di adescare gli uomini seduti ai tavoli. È una tipica serata parigina eppure la distesa di misteriose colline blu sullo sfondo sembra improbabile. Il *maquereau* della donna o protettore, l'unico personaggio del quale esiste un bozzetto preparatorio, siede indifferente, le mani conserte, separato dagli altri avventori da una colonna verticale. Al centro del dipinto vediamo un uomo barbuto con un basco, l'archetipo dell'artista *bohémien*, mentre al tavolo di fronte un pagliaccio meditabondo vestito di bianco evoca la figura del Pierrot, associata dalla tradizione artistica e letteraria a un complesso insieme di invenzione comica, desiderio represso e sventurata vulnerabilità. Il soldato seduto al tavolo al centro è stato interpretato come il surrogato di Hopper, di schiena rispetto allo spettatore, lo invita a guardare oltre le sue spalle e lo sguardo (noi immaginiamo) è allineato a quello della prostituta.²² Forse queste tre figure maschili centrali, e persino quella della prostituta, con il trucco pesante e l'espressione enigmatica in volto, possono essere lette come rappresentazioni delle diverse concezioni di identità creativa presenti in Hopper, in un periodo in cui l'artista era alla ricerca della propria.

I personaggi di *Soir Bleu* e l'elaborata composizione rivelano la vasta gamma di fonti assimilate da Hopper durante e dopo i viaggi in Europa: *La ronda di notte* di Rembrandt come modello per raffigurare un gruppo di personaggi riuniti nella luce della sera; le tonalità del blu, i dettagli orientali, la struttura orizzontale dei notturni di Whistler e i ritratti di quest'ultimo che l'artista vide probabilmente al Luxembourg e forse in una retrospettiva del 1910 al Metropolitan Museum; i Pierrot di Couture, Watteau e Fragonard della Wallace Collection; e infine le geometrie e le innovazioni spaziali delle opere degli impressionisti che ammirò a Parigi come *Il balcone* di Manet (1868-1869) o le scene dei caffè di Degas, *Femmes à la terrasse d'un café le soir* (1877), con le colonne verticali che dividono il quadro esattamente come nel dipinto di Hopper. *Soir bleu* deve essere stato per Hopper un quadro rivelatore e liberatorio, il suo "esorcismo". Attraverso anni di contemplazione e concentrazione era giunto a un'interessante via di mezzo fra meticolosa osservazione e fantasia; implicito racconto e momento frammentario ed ermetico; umana solitudine ed "ebbrezza della luce del sole" come la chiamava l'artista.²³ *Soir bleu* era l'ultimo olio ispirato alle esperienze francesi. Con sua grande delusione il dipinto non incontrò il favore della critica quando venne esposto nel 1915, in un momento in cui i critici prediligevano l'arte che adottava temi americani. Hopper rimase in seguito sempre legato ai suoi oli parigini; la sua selezione per la prima personale nel 1920 raccoglieva buona parte di quei quadri dipinti ben dieci anni prima.²⁴ Paradossalmente i ricordi delle avventure europee gli permisero di definire i temi della maturità artistica, persino quando la nostalgia e il rimpianto per quel periodo di gioiosa scoperta sembravano essergli d'ostacolo nel lavoro e nella carriera. Solo dopo il successo della mostra alla Rehn Gallery nel 1924, all'età di quarantadue anni, mise da parte i dipinti di Parigi, mostrandoli occasionalmente a chi veniva a trovarlo in studio. La tela di *Soir Blu* finì così arrotolata e dimenticata fino alla morte dell'artista, quando la sua opera venne donata al Whitney Museum.

Tuttavia le lezioni europee restarono sempre presenti: contrariamente agli artisti della sua generazione che assorbirono gli stili dell'avanguardia europea così integralmente da non essere poi capaci di superarli, le esperienze e le influenze di Hopper gli insegnarono a sfruttare la propria visione interna, a fonderla con la vita vera per creare "una sintesi di diverse impressioni".²⁵ "Non lavoro più dal vero" dichiarò tempo dopo, "ho scoperto di dare il meglio di me quando dipingo in studio".²⁶ Nel 1962 un intervistatore gli chiese di parlare dell'influenza dei suoi viaggi in Europa. "Credo di essere ancora impressionista" rispose. "Forse nella semplificazione. Per me l'Impressionismo era l'impressione immediata. Ma mi interessa di più la terza dimensione, ovvio. Anche ad alcuni impressionisti, sa..."²⁷ Attraverso le influenze europee, Hopper riuscì a raggiungere quella terza dimensione, a usare la sua visione interiore per distillare il mondo in suggestivi simboli della natura ambivalente e transitoria della vita moderna.

¹ Robert Adams citato in Jori Finkel, *Images Separated at Birth?* "New York Times", 27 febbraio 2009.



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

- ² Hopper citato in Brian O'Doherty, *Portrait: Edward Hopper*, "Art in America", dicembre 1964, 73. Nella stessa intervista, Hopper dichiarò "Parigi non ebbe un effetto dirompente o immediato su di me."
- ³ Intervista a Edward Hopper tratta dal programma televisivo "Invitation to Art" con Brian O'Doherty, 10 aprile 1961. Prodotto dal Museum of Fine Arts, Boston, e da WGBH-TV.
- ⁴ Osservazione di Carter Foster.
- ⁵ Hopper disegnò anche *Ragazzo con spada* di Manet conservato al Metropolitan Museum (rif. tavola). Il disegno della *Salomé* di Regnault è stato probabilmente copiato da una riproduzione. All'inizio del XX secolo, *Salomé* apparteneva a una collezione privata francese; l'acquisizione da parte del Metropolitan nel 1916 suscitò molte polemiche essendo il quadro considerato un'icona della pittura francese del XIX secolo. La notorietà di cui godeva all'epoca il dipinto lascia presumere che Hopper avesse avuto a disposizione una copia.
- ⁶ Picasso, citato in "The Museum of Modern Art", *MoMA Highlights*, The Museum of Modern Art, New York prima edizione 1999, edizione rivista 2004, 64.
- ⁷ Hopper, citato in O'Doherty, *Portrait: Edward Hopper*, "Art in America", dicembre 1964, 73.
- ⁸ Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography*, edizione rivista e ampliata Rizzoli, New York 2007, p. 50.
- ⁹ Alfred H. Barr, Jr., *Edward Hopper*, Museum of Modern Art, New York 1933, p. 10.
- ¹⁰ Con accenti insolitamente entusiastici, Hopper scrisse alla madre: *La Ronda di notte* è "una delle cose più meravigliose che io abbia mai visto, è indescrivibile nel suo realismo, rasenta l'inganno." Lettera di Hopper alla madre, 27 luglio 1907, citata in Levin, *An Intimate Biography*, p. 59.
- ¹¹ Hopper, in una lettera alla madre, 30 ottobre 1906, citata in Levin, *An Intimate Biography*, pp. 49-50.
- ¹² Hopper, citato in Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*, catalogo della mostra Harry N. Abrams, New York 1950, p. 13.
- ¹³ Hopper, in un'intervista inedita del 1956 con William Johnson, citata in Levin, *An Intimate Biography*, p. 66.
- ¹⁴ Brettell, "Hopper in Paris," s.l.
- ¹⁵ C'è un piccolo olio, uno dei primi del periodo 1906-1907, dove si vede una donna che cammina lungo una strada buia; è l'unico olio figurativo compiuto dei periodi parigini. Un piccolo gruppo di schizzi a matita e inchiostro del 1907 sono le uniche immagini di quei tre viaggi dove si vedono interagire dei gruppi di persone. Non sono vivaci ritratti di individui ma piuttosto scene di gruppi anonimi fra le forme geometriche di edifici, gallerie e stazioni ferroviarie appena abbozzate, come nel disegno senza titolo *Cab, Horse, and Crowd*, (*Taxi, Cavallo e Folla*, tavola X).
- ¹⁶ Hopper realizzò in tutto trentatré caricature come queste. Per la trattazione delle figure di prostitute e dei tipi sessuali ritratti negli acquerelli, si veda Levin, *An Intimate Biography*, pp. 61-62.
- ¹⁷ Hopper, in una lettera alla madre del 23 novembre 1906, citata in Levin, *An Intimate Biography*, p. 52.
- ¹⁸ Hopper, in una lettera alla madre del 9 novembre 1906, citata in Levin, *An Intimate Biography*, p. 51. Hopper, in un'intervista inedita con William Johnson, 30 ottobre 1956, citata in Levin, *An Intimate Biography*, p. 55.
- ¹⁹ La sua decisione di esporre una di queste caricature in una collettiva di allievi di Robert Henri a New York, nel 1908, dimostra come Hopper le considerasse arte seria.
- ²⁰ Quando Brian O'Doherty visitò le case di Hopper a New York e a Truro nel 1964, l'unica riproduzione che notò fu un nudo di Degas. O'Doherty, "Portrait: Edward Hopper", p. 78.
- Summer Interior* è stato associato da Gail Levin ed Eliot Bostwick David a *Le Viol* (1868-1869) di Degas, un quadro che rappresenta il conflitto sessuale fra uomo e donna. Si veda Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné*, W. W. Norton and the Whitney Museum of American Art, New York 1995, p. 51 e Davis "Hopper's Foundation" in *Edward Hopper*, Museum of Fine Arts, Boston, 2007, pp.40-42.
- ²¹ Le incisioni dei soldati francesi fanno pensare che lo scoppio della Prima guerra mondiale possa aver riportato alla mente di Hopper i temi parigini.
- ²² Si veda Davis, "Hopper's Foundation," p. 40.
- ²³ Hopper, citato in Katharine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Harper and Row, New York 1962, p. 140.
- ²⁴ Continuò a realizzare acqueforti con i temi parigini fino all'inizio degli anni Venti.
- ²⁵ Hopper, citato in Levin, *An Intimate Biography*, p. 241.
- ²⁶ Hopper, citato in Kuh, *The Artist's Voice*, pp. 131-132.
- ²⁷ Hopper, citato in Kuh, *The Artist's Voice*, p. 135.