



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

# EDWARD HOPPER



FONDAZIONE ROMA  
MUSEO

## EDWARD HOPPER

Vittorio Sgarbi

### 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

E' un singolare destino che la mostra di Edward Hopper arrivi a Roma contemporaneamente a quella di Caravaggio. Non è immediato, ma è evidente che la visione dei due pittori è ispirata allo stesso principio di una totale adesione alla realtà che si vede, e come si vede. Al punto che Caravaggio potrebbe essere detto l'Hopper del suo tempo, e Hopper, il Caravaggio del nostro. Un Caravaggio americano, poi, stabilendo un'altra vertiginosa similitudine, a dispetto del silenzio e della solitudine che domina i dipinti di Hopper: quella con il poeta americano Walt Whitman.

È forse per l'evidenza della sua universalità, relativa alla condizione dell'uomo nel XX secolo, che Hopper stimola tanta curiosità, senza concedere nulla, senza effetti speciali. Pittore abile, di buon mestiere, ma di sconcertante semplicità, Hopper è certamente il più amato e universale degli artisti americani, anche più bravi di lui, e più fantasiosi, come Norman Rockwell, Grant Wood, e anche Andrew Wyeth. Di Hopper piace la rappresentazione del grado zero della realtà, e anche il suo opposto: il mistero dietro le cose. Lo confessa Mark Strand, scrittore americano che legge alcuni quadri del pittore. Strand arriva a dire: "Io credo che i dipinti di Hopper trascendano l'apparenza dell'*hic et nunc* e collochino chi li osserva in uno spazio virtuale in cui predomina l'influsso e la sovrabbondanza del sentimento". Non sembra vero, ma è anche vero che è questa apertura di spazi interiori, questa estensione, questa presenza di quello che non c'è, a rendere Hopper così evocativo. Per intenderlo, dunque, non bastano le categorie della pittura tradizionale, neppure il facile richiamo al realismo. Esso infatti si accompagna piuttosto alla solitudine che a un'analisi sociale. Ma oltre il realismo non c'è il surrealismo alla Magritte e neppure la fascinosa ricerca delle avanguardie con il loro linguaggio sperimentale e trasversale. Per intendere Hopper è necessario riferirsi alla fotografia e al cinema. Insiste Strand: "I quadri di Hopper sono brevi attimi isolati di descrizione che suggeriscono il tono di ciò che li seguirà mentre portano in primo piano il tono che li ha preceduti... più sono teatrali, simili a messe in scena, più ci spingono a immaginare cosa succederà poi; più sono fedeli alla vita, più ci spingono a costruire la narrazione di ciò che ha avuto luogo in precedenza". Ogni dipinto è come un fotogramma o un trailer di un film che non vedremo, di cui abbiamo situazioni, elementi, protagonisti, senza apparente significato ma a cui dovremmo attribuire significato, immaginando le storie dei personaggi che non le raccontano, ma le lasciano intuire. La vita, le vite. Questo è il tema esclusivo di Hopper. I paralleli europei di Hopper sono pittori tormentati come Munch, Ensor, Bonnard, e, in Italia, tra i sommi, Morandi e Sironi. Tutti questi mostrano l'uomo in conflitto, in contrapposizione con l'ordine del mondo. L'unico europeo che può competere con Hopper, esibendo certezze e una visione pacificata, senza contrasti, è Henri Matisse. Ma Matisse è la "joie de vivre", lusso, calma e voluttà, ultima interpretazione del poeta che aveva aperto la stagione della crisi, Charles Baudelaire, subito precipitata nella "stagione dell'inferno" con Arthur Rimbaud. Da lì Monet, Cézanne, Van Gogh e il seguito. Per Hopper l'inferno è il quotidiano, la banalità dei gesti, l'ordinario svolgimento della vita. Fin dagli esordi, negli anni dieci, Hopper dipinge ciò che passa davanti al suo sguardo senza selezione: un angolo di New York (*Corner Saloon, Angolo di New York*, 1913), il passaggio di un treno in campagna (*Railroad Train*, 1908), una veduta senza importanza (*American Village, Paesino americano*, 1912, cat. 2.13). D'altra parte in quei primi anni Hopper era reduce da Parigi, e potente era stata l'impressione di Manet, soprattutto, e di Degas; ma anche, evidentemente, di Courbet, Daumier e Caillebotte. Sembra subito interessargli non altro che quello che accade, nella più ordinaria vita quotidiana, negli appartamenti, negli spazi delle case: *Girl at Sewing Machine (Ragazza davanti alla macchina da cucire*, 1921-1922, fig. 60), *Apartment Houses (Case ad appartamenti*, 1923, fig. 15), con una cameriera che rifà una stanza al piano alto di un condominio osservata come attraverso lo zoom di un teleobiettivo. Comincia così Hopper, quello ammirato, arrivando al memorabile scorcio di *Night Windows (Finestre di notte*, del 1928, fig. 13): un interno spiato da tre finestroni in controluce oltre i quali, in una stanza ampia, illuminata e disadorna, si vede una donna chinata di spalle. Un'idea che avrebbe convinto Caravaggio, per la sua assoluta necessità. Nessuna curiosità particolare e nessun voyeurismo: semplicemente la constatazione di un momento di vita quotidiana in una casa qualunque di New York. Caravaggio, a New York nel 1928, avrebbe fatto lo stesso. Così in quadri perfetti, silenziosi e qualunque come *Room in New York (Camera a New York*, del 1932), *The Barber Shop (La bottega del barbiere*, 1931) o *Nighthawks (Nottambuli*, 1942, fig. 5). Vite d'altri, osservate senza giudizio, senza curiosità psicologiche. Come in Matisse (e diversamente da Bonnard e da Grant Wood) in Hopper non c'è psicologia, neppure dove potrebbe essere consentito come in *Chop Suey* (1929, fig.



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

17), se si rimedita ad analoghi soggetti da bar in Toulouse-Lautrec o in Picasso. I suoi personaggi non comunicano, ognuno sta nella sua solitudine. Grande il silenzio, vasto lo spazio. Hopper è atarassico, esprime l'equivalente della "divina indifferenza" montaliana, senza mai sconfinare nella letteratura, cui è pure così caro. La sua lezione fu certamente importante, in Italia, per Alberto Ziveri, cui, nella rappresentazione della vita quotidiana, non riesce un così sovrano distacco, ed è sempre sul punto di un cedimento sentimentale, di un coinvolgimento, di una umana condivisione. Ziveri è dentro la vita, dove gli uomini e le donne attendono e soffrono, in una città che è luogo di pena. Hopper è sempre altrove. Osserva senza essere travolto, non giudica e non soffre. In un certo senso, pur tanto diverso, nella irriducibile contrapposizione tra realtà e sogno, il pittore che gli è più affine è Magritte. Entrambi osservano con distacco, imperturbabili, senza lasciarsi influenzare o alterare da ciò che vedono. Ma Hopper appare più seducente di Magritte, perché non inventa nulla, non sorprende e non si sorprende, vede il mistero nelle situazioni, nei comportamenti più semplici, tranquilli, banali: una ragazza che legge in una stanza d'albergo, una casa di legno su una strada, una donna dietro una vetrina. Lo stesso sguardo tranquillo (e inquietantissimo) per cinquant'anni, senza nessuna notevole variazione. Anzi mai nulla di notevole. Neppure Morandi arrivò a tanto, e non nascondendo la ricerca di un archetipo, di un'essenza segreta delle cose negli oggetti rappresentati. Soltanto verso la fine Hopper sembra indicare una nuova dimensione, un'ipotesi metafisica, nella estensione della luce in uno spazio, prima essenza che esistenza (diversamente da sempre); è in *Rooms by the Sea (Stanze in riva al mare, 1951)* e in *Sun in an Empty Room (Sole in una stanza vuota, 1963, fig. 11)*. Un Hopper diverso, contemplativo, non descrittivo; noumenico, non fenomenico. Davanti a opere come queste si applica perfettamente la lettura di Mark Strand che sottrae al silenzio i luoghi isolati, e il teatro di fantasmi, continuamente evocati da Hopper. Di *Sun in an Empty Room* scrive: "L'ultimo grande dipinto di Hopper, una visione del mondo senza di noi; non solo un luogo che ci esclude, ma un luogo svuotato di noi stessi". In una stanza come quella, tre secoli e mezzo prima, Caravaggio aveva immaginato la sua *Vocazione di Matteo*. Nel mondo di Hopper non c'è più spazio per i santi e neanche per gli uomini.