

edwardhopper



[la realtà e l'oltre]

a cura di
Elena Pontiggia

con la collaborazione di
Paola Bacuzzi,
Silvia Banzatti,
Andrea Bonalume,
Gabriele Cantoni,
Camillo Fornasieri,
Miriam Melzi,
Marco Vianello

montaggio video
Romina Ronchi

progetto grafico
Sabrina Toni

progetto dell'allestimento
Maria Edwige Angelini,
Elisa Bolognesi,
Elena Desco,
Angelo Matteoni,
Marco Migani

**coordinamento del lavoro
di progettazione**
Maurizio Bellucci

allestimento
Gemma Faberi,
Stefania Colini,
Marta Stacchini

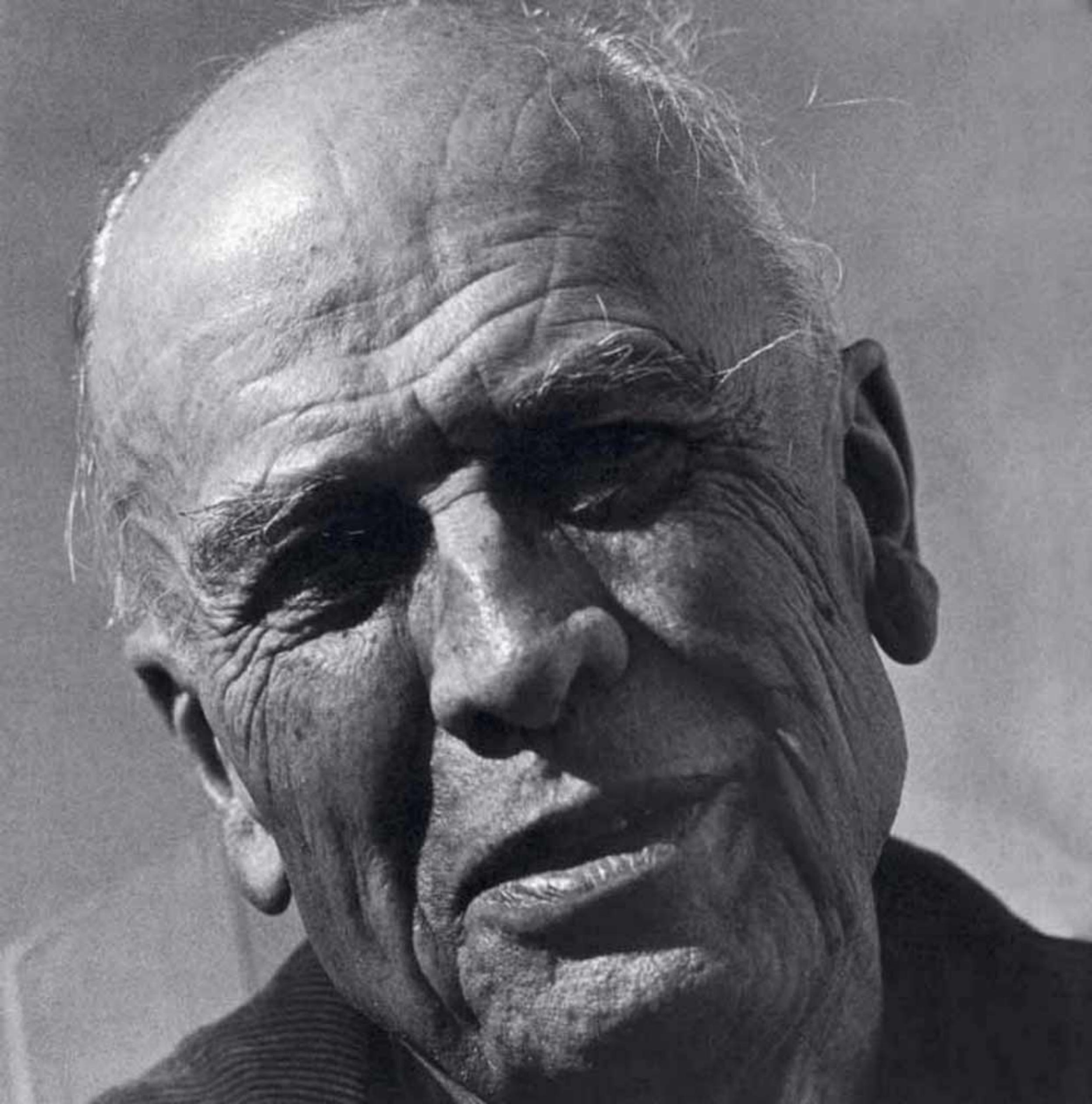
stampa
Millennium

Noleggjo della mostra
I.E.S. (International
Exhibition Service)
www.meetingmostre.com

Si ringrazia
Roberto Buggio
Art Center
Bernareggio (MI)

 **rimini**
meeting 2006

Mostra realizzata e organizzata
dal Meeting per l'amicizia
fra i popoli in occasione
della XXVII edizione



[La realtà e l'oltre]

A lungo dimenticato nei decenni passati, quando i nostri maggiori manuali di storia dell'arte gli dedicavano a stento due righe, **Edward Hopper** (Nyack 1882 - New York 1967) è oggi considerato il maggior pittore americano del ventesimo secolo. La sua opera, come è stato detto, è un'icona del mondo contemporaneo.

Hopper è un pittore realista. Prende forma nei suoi quadri un'America moderna, anche se vagamente fuori moda: niente grattacieli o automobili, ma binari della ferrovia, case coloniche di legno bianco con i loro tetti a triangolo, mansarde vittoriane coi loro comignoli, fari sulla costa atlantica.

È un'America formata da ambienti e luoghi consueti: distributori di benzina, caffè, drug-store, negozi, uffici, stanze d'appartamento e camere d'albergo abitate da figure sole.

Tuttavia in questa realtà di tutti i giorni si insinua il presentimento di una dimensione ulteriore: un "oltre" più grande e misterioso di quello che le cose manifestano a prima vista. Mentre il tempo si ferma (Hopper, sotto questo aspetto, è un seguace della pittura metafisica di De Chirico) la vita quotidiana rivela tutta la sua complessità.



Hopper è stato un appassionato lettore di Emerson, il grande filosofo americano ottocentesco.

"I fondamenti dell'uomo non sono nella materia, ma nello spirito.

L'elemento dello spirito è l'eternità" scrive Emerson.

E anche nei quadri di Hopper, dove il tempo è sospeso e tutto è immerso in una luce immobile, sembra affiorare una ricerca di eternità.

Certo, le sue opere (che attingono all'arte moderna europea, ma rivendicano anche la necessità di ritrovare le proprie radici americane, riallacciando il dialogo con la tradizione) esprimono drammaticamente il senso di solitudine dell'uomo e del mondo contemporaneo. Ma, come nella poesia *L'ora squisita* di Verlaine, che Hopper amava particolarmente, rivelano anche una sorta di "minuto eterno" in cui, dietro le apparenze mobili e mutevoli, traspare un presagio di infinito.

La luce, protagonista di tutti i quadri dell'artista (nelle ultime opere dipinge figure che cercano spasmodicamente il sole, dovunque si trovino), non è un dato atmosferico, ma un elemento insieme realistico e trascendente, fisico e metafisico.

biografia

1882. Edward Hopper nasce il 22 luglio a Nyack, a pochi chilometri da New York, da Garret Henry Hopper e Elisabeth Griffiths Smith, nipote del fondatore della chiesa battista locale.

1899-1900. Dopo essersi diplomato, si iscrive alla Correspondence School of Illustrating di New York, indirizzato dai genitori al lavoro di illustratore che non lo interesserà mai veramente.

1900-1905. Alla New York School of Art studia illustrazione prima, poi pittura con William Chase, Kenneth Miller e, soprattutto, con Robert Henry.

1906-1907. Diplomato, inizia a lavorare come illustratore. Si reca a Parigi, dove si ferma a studiare gli impressionisti. Viaggia per l'Europa, visitando Londra, Amsterdam e Berlino.

1908. Rientrato a New York, partecipa a una collettiva, con gli allievi di Henry. Hopper è l'unico a presentare opere non ispirate alla vita newyorkese, ma a quella parigina.

1909. Compie un altro viaggio a Parigi.

1910. A New York partecipa alla sua seconda collettiva. Compie il terzo viaggio in Europa, a Parigi e in Spagna.

Il ritorno in America segna per lui l'inizio di una crisi.

1912. Dipinge a Gloucester, Massachusetts, e poi a Ogunquit, nel Maine.

1913. Si apre l'Armory Show, prima mostra in America dove compaiono le Avanguardie europee. Hopper è presente con un'opera, *Sailing*, la prima ad essere venduta.

1915. Si dedica all'acquaforte, con cui eseguirà una sessantina di tavole.

1920. Prima mostra personale al Whitney Studio Club.

1923. Inizia a realizzare acquerelli.

1924. La prima personale di acquerelli, con soggetti americani, segna l'affermazione definitiva dell'artista, che abbandona il mestiere dell'illustratore. Sposa Josephine Verstelle Nivison.

1927. Mostra di quadri ad olio, acquerelli e stampe alla Rehn Gallery.

1930. Si reca per la prima volta a Cape Cod, nel South Truro, che diverrà la sua dimora estiva per il resto della vita.

1933. Prima retrospettiva al Museum of Modern Art di New York. Costruisce la sua casa a Cape Cod. Viaggia in Canada e nel Maine.

1934. Viaggia in Colorado, Utah, Nevada, California, Oregon e Wyoming.

1935-1946. Riceve numerosi premi e riconoscimenti e compie quattro viaggi in Messico.

1950. Retrospettiva al Whitney Museum of American Art, al Museum of Fine Arts di Boston e al Detroit Institute of Art.

1952. È nominato tra i quattro rappresentanti degli USA per la Biennale di Venezia.

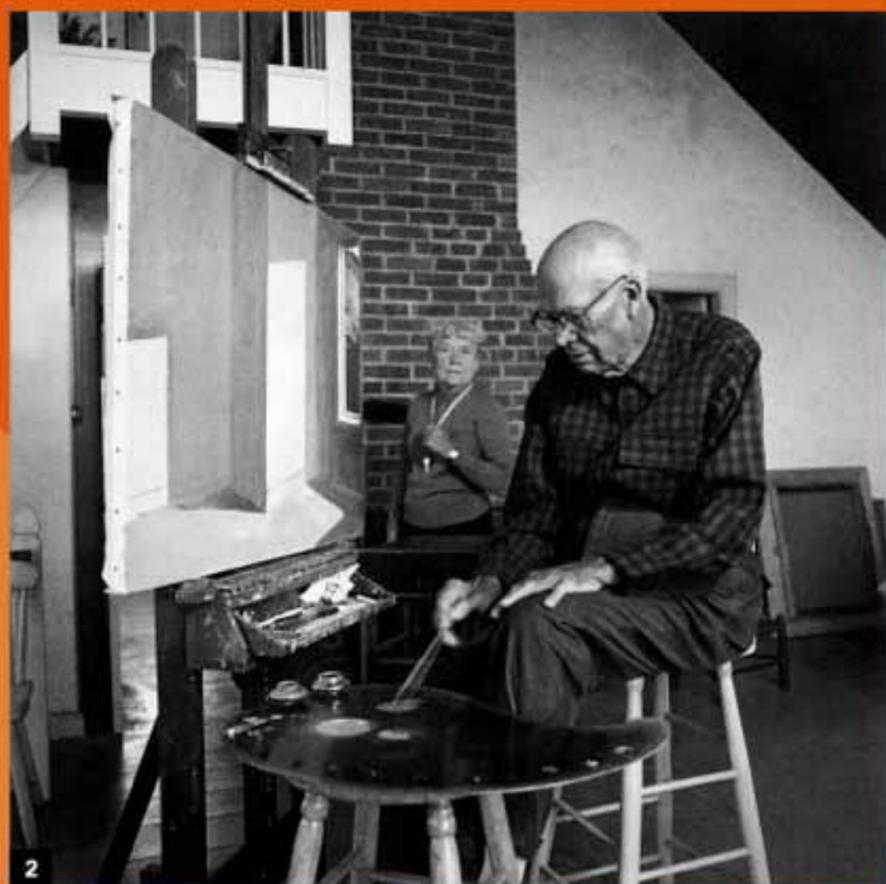
1953-1966. Continua a raccogliere successo in grandi retrospettive ed importanti esposizioni.

1967. Rappresenta gli USA alla Biennale di San Paolo. Muore il 15 maggio nel suo studio a New York. Neanche un anno dopo muore anche la moglie Jo.



1. *Autoritratto*, 1925-30
olio su tela, cm 64.1x52.4
New York, The Whitney Museum
of American Art

2. *Hopper nello studio*



2

«Nelle prime opere di un artista c'è già il germe della ricerca futura. Un artista costruisce il suo lavoro intorno a sé, alla sua personalità, al suo io che cambia poco dalla nascita alla morte.

L'artista continua ad essere ciò che è stato»
(Hopper, 1935)

la formazione

Nel 1900 Hopper, a diciotto anni, si iscrive alla Chase School di New York, una scuola d'arte in cui insegnano Merritt Chase e Robert Henri. Le sue prime opere sono caratterizzate dal colore denso e scuro che Henri prediligeva. Nei ritratti e negli autoritratti la figura in primo piano emerge luminosa in contrasto col fondo nero, ispirandosi a Rembrandt, ma anche a Manet.

Tradizione e modernità non si contrappongono perché, come afferma Hopper «*L'arte che racchiude una verità fondamentale è sempre moderna. Per questo Molière è nuovo come Ibsen, e Giotto è moderno come Cézanne*» (Hopper, 1933).



1

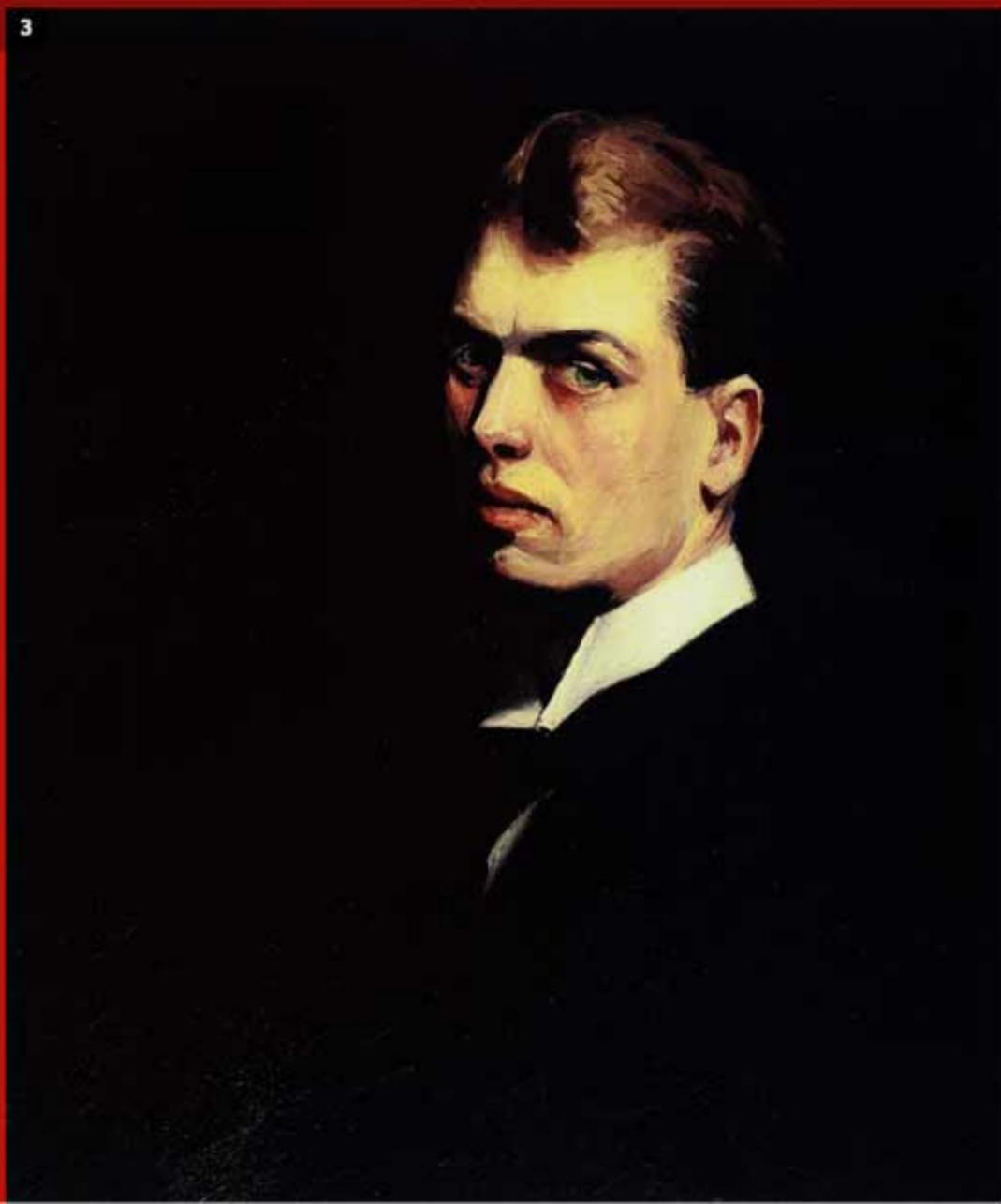
1. Robert Henri,
Ritratto di William Glackens, 1904
olio su tela, cm 198x96.5
Lincoln, The Nebraska Art Association

2. *Pittore e modella*, 1902-04
olio su cartoncino, cm 26x20.5
New York, Whitney Museum of American Art

3. *Autoritratto*, 1903-06
olio su tela, cm 65.9x55.9
New York, Whitney Museum of American Art



2



3

Secondo Henri, «l'arte mediocre si limita a dire che è notte. La vera arte, invece, dà la sensazione della notte. È più vicina alla realtà, mentre la prima è solo una copia». Hopper impara da lui a coniugare osservazione ed espressione.

il gruppo degli otto



1



2



3

Nell'ambiente artistico americano spiccano e danno scandalo gli "Otto", un gruppo di pittori di ispirazione realista come Henri, Sloan, Lucks e altri, che dipingono la vita della città americana, riallacciandosi a Manet e al realismo francese.

Anche se la loro pittura non ha niente di particolarmente crudo, sconvolge per il suo verismo, tanto che il gruppo viene sarcasticamente chiamato "Ashcan School" (Scuola della spazzatura).

Da Henri e da questi artisti Hopper apprende a porre l'arte in rapporto con la vita, eliminando i soggetti letterari, storici, mitologici, religiosi e concentrandosi sulla realtà quotidiana.

1. **John Sloan,**
Vetrina di un negozio di parrucchiera, 1907
olio su tela, cm 81x66
Hartford, Wadsworth Athenaeum

2. **Robert Henri,**
Neve a New York, 1902
olio su tela, cm 81.5x65.3
Washington, National Gallery of Art

3. **George Bellows,**
Incontro di boxe da Sharkey, 1909
olio su tela, cm 99x122.6
Cleveland, The Cleveland Museum of Art



il viaggio a Parigi

Spinto dall'ammirazione per Rembrandt, Goya, Manet, Degas e Renoir, Hopper nel 1906 si reca a Parigi.

La scoperta della capitale francese è entusiasmante: *«Mi piaceva la fisionomia della città. Dipingevo da solo nelle strade, lungo il fiume, influenzato dagli impressionisti. Ma non è stato un influsso duraturo. Più che altro ho imparato a schiarire i toni».*

A Parigi infatti Hopper scopre la luce e i colori chiari, ma rimane originale nella scelta dei soggetti. Non gli interessano le acque, i cieli, i fiori, i prati dipinti dagli impressionisti. Preferisce temi che suggeriscano un senso di durata e di solidità anziché l'emozione dell'attimo fuggente.

«La luce di Hopper è il contrario di quella di Monet che smaterializza tutto. Monet trasforma la massiccia pietra del ponte di Waterloo in una macchia azzurroviola. Hopper invece dipinge il suo ricordo degli oggetti, che è più solido dei ricordi di luce e aria»
(M. Strand).

1. **Claude Monet,**
Il ponte di Waterloo. Effetti di nebbia, 1903
olio su tela, cm 50x65
San Pietroburgo, Ermitage

2. **Le Bistrot,** 1909
olio su tela, cm 59.4x72.4
New York, Whitney Museum of American Art

3. **Giardini a Parigi,** 1906
olio su tavola, cm 33x23.3
New York, Whitney Museum of American Art



1. *Le Pont des arts*, 1907
olio su tela, cm 58,6x71,3
New York, Whitney Museum of American Art

A Parigi «la luce era diversa da qualsiasi cosa avessi visto prima. Tutto mandava luce. Anche sotto i ponti c'era la luce» (Hopper, 1956).

La luce di Hopper, però, è opposta a quella degli impressionisti: non disgrega gli elementi, ma ne conserva il disegno e l'architettura.



Ogni figura sembra interpretare una pièce teatrale: il ruffiano, la donna pesantemente truccata, il Pierrot, la coppia elegantemente vestita. Un'apparente calma pervade il locale, che ha il tipico aspetto del caffè parigino. La raffigurazione di uomini simili a maschere, sottolineata anche dall'accensione del colore come avevano insegnato i fauves, è una metafora della vita: sotto le apparenze e i ruoli a cui costringe la società moderna, nell'uomo rimane un fondo di malinconia, perché non può cancellare la domanda di senso che lo caratterizza.



1. *Soir Bleu*, 1914
olio su tela, cm 91.4x182.9
New York, Whitney Museum of American Art



il ritorno in America



«Quando tornai in America, mi sembrava tutto rozzo. Ci misi dieci anni a superare l'Europa».

1. *Strada nel Maine*, 1914
olio su tela, cm 61x73,7
New York, Whitney Museum of American Art

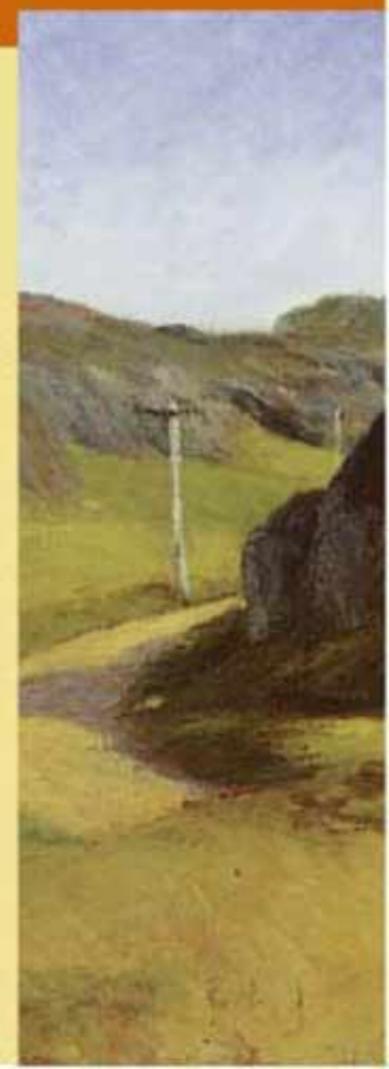
2. *Blackhead, Monhegan*, 1916-1919
olio su tela, cm 24,1x33
New York, Whitney Museum of American Art

Al suo rientro, nel 1911, l'impatto con la realtà americana porta Hopper a una crisi. In questi anni dipinge opere che rivelano l'influsso della cultura francese.

Tuttavia riflette sulla necessità di riallacciarsi alla propria tradizione, staccandosi dall'imitazione dell'arte europea: *«La dominazione della Francia nell'arte è stata quasi assoluta negli ultimi trent'anni. Avere un maestro era necessario, ma ora abbiamo imparato. Rimanere sempre degli allievi è umiliante»* (Hopper, 1933).

Nel 1913 si apre a New York la grande mostra dell'Armory Show in cui gli americani vedono per la prima volta da vicino l'arte europea.

Hopper ne coglie il significato, ma ribadisce la necessità di cercare le peculiarità dell'arte americana. *«Le caratteristiche autoctone sono le uniche che ci interessano perché nascono dalla reazione dell'artista davanti alla sua terra e sono ispirate e formate dal patrimonio della nazionalità»* (Hopper, 1933).



Gli anni fra il 1911 e il 1924 sono difficili per Hopper: non è conosciuto, non può mantenersi dipingendo e per vivere deve dedicarsi all'illustrazione. Anche in quest'ambito, comunque, realizza opere significative e sviluppa motivi che riprenderà in seguito.



l'illustrazione

In *Ragazzo e luna* costruisce uno spazio che è contemporaneamente interno ed esterno: il paesaggio collinare sembra entrare nella camera del ragazzo, con un artificio che si ritrova anche nei suoi dipinti maturi.

In *Al Ristorante* rende interessante una circostanza banale e quotidiana (la conversazione di due uomini al ristorante), abbassando il punto d'osservazione, come un regista cinematografico.

La realtà non è solo vista, ma rielaborata mentalmente.

1. *Ragazzo e luna*
acquerello e china su carta, cm 55.6x37
New York, Whitney Museum of American Art

2. *Al ristorante*, 1916-25
gessetto conté su cartone, cm 67.6x55.1
New York, Whitney Museum of American Art



1

2



Nei primi anni venti Hopper si misura anche con la tecnica dell'acquaforte, rivelando lo stesso modo di guardare la realtà.

l'acquaforte



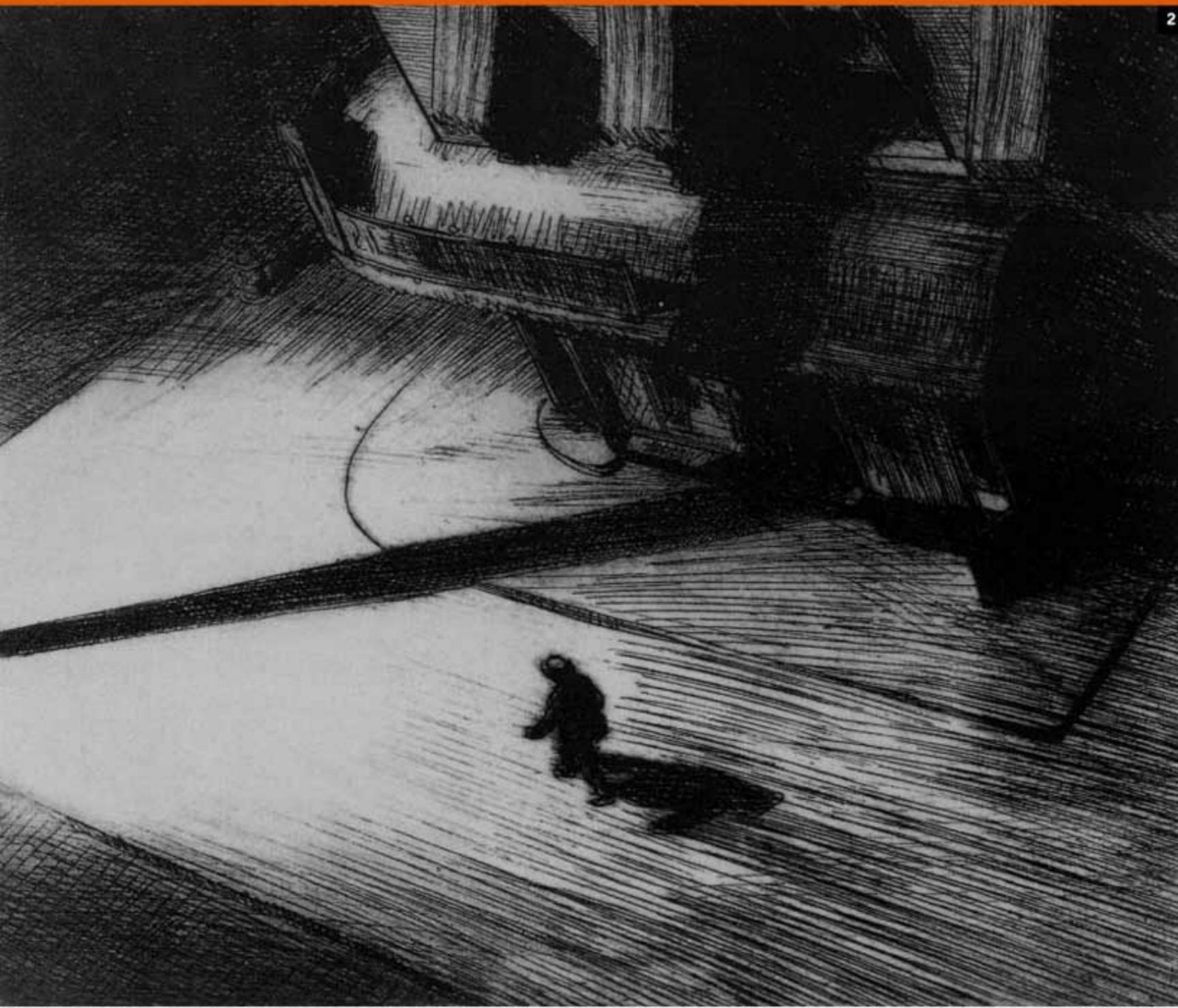
1. *Vento di sera*, 1921
acquaforte, cm 17,5x21
New York, Whitney Museum of American Art

2. *Ombre notturne*, 1921
acquaforte, cm 17,5x21
New York, Whitney Museum of American Art

In *Ombre notturne* la scena è vista dall'alto, con un'angolazione obliqua. La situazione è semplice (un passante cammina solitario per la strada), ma il contrasto fra la luce del lampione e il buio della notte, sottolineato dalle lunghe ombre sul marciapiede, suscita un sottile senso di mistero.

In *Vento di sera* la luce che entra dalla finestra investe il corpo di una donna, e il vento della sera fa agitare le tende. Nell'episodio quotidiano si insinua un senso di sospensione inspiegabile.

Proprio la ricerca del mistero che si nasconde in ciò che apparentemente non ha misteri, è il cuore della pittura di Hopper.



il rapporto con De Chirico

Attraverso l'immobilità della luce, la realtà sembra fermarsi per sempre in un istante eterno: sottratte al fluire del tempo le cose non sono più strumenti ovi, ma segni misteriosi.

L'enigmaticità dei quadri di Hopper ricorda quella di De Chirico, il padre della pittura "metafisica": di una pittura, cioè, che ha indagato non le forme, ma il senso (o la mancanza di senso) delle cose.

Più che in citazioni puntuali è nell'atmosfera sospesa, nella luce nitida e geometrica, nella costruzione dello spazio che si può scorgere in Hopper un'ispirazione dechirichiana.

Il critico Stuart Preston ha definito Hopper il "De Chirico americano", mentre lo scrittore Peter Handke paragona la magia dei suoi dipinti alle "piazze vuote e metafisiche di De Chirico".



1. G. De Chirico,
La nostalgia dell'infinito, 1913
olio su tela, cm 135x64
New York, The Museum of Modern Art

2. G. De Chirico,
La torre rossa, 1913
olio su tela, cm 74x100
Venezia, Peggy Guggenheim Collection



In questi anni Hopper ritrae molte volte i fari delle colline che si affacciano sul mare, come ne Il Faro a Two Lights, in cui il gioco di luce e ombra ricorda La nostalgia dell'infinito di De Chirico. A differenza del pittore ferrarese, però, non mancano in Hopper segni di speranza.

Mentre De Chirico dipinge spesso nelle sue piazze un'Arianna addormentata (nella mitologia classica Arianna aiuta Teseo a uscire dal labirinto, e il suo sonno simboleggia l'impossibilità di uscirne), la funzione del faro è quella di dare luce, di essere punto di orientamento per il navigante.

Spesso in Hopper oggetti ed elementi quotidiani rappresentano qualcosa di più grande, che va al di là di ciò che vediamo immediatamente.



1. *Il faro a Two Lights*, 1929
olio su tela, cm 74.9x109.9
New York, The Metropolitan Museum of Art

«Nessun avvenimento è così poco importante da doverlo abbreviare o addirittura eliminare, solo per far posto ad un altro più avvincente o più importante» (Wenders).

Wenders stesso definisce i quadri di Hopper «inizi di un film americano».

hopper e il cinema

Con la sua straordinaria capacità di suggestione, Hopper ha ispirato molti registi.

Nel 1954 Hitchcock ripropone le angolature hopperiane nelle inquadrature de "La finestra sul cortile"; nel 1960 pensa alla *Casa lungo la ferrovia* nell'ambientare gli omicidi di Norman Bates in "Psycho".

Anche nei film di Wim Wenders, da "Paris, Texas" (1984) a "The end of the violence" (1998), si ritrova la stessa volontà di fermare la narrazione e quindi il tempo.



1. *The end of the violence*, 1998
di W. Wenders

2. *Psycho*, 1960
di A. Hitchcock

3. *La casa lungo la ferrovia*, 1925
olio su tela, cm 60.7x73.7
New York, The Museum of Modern Art





1. **Thomas Hart Benton**
Contrabbandieri, 1927
tempera e olio su tela, cm 168x183.2
Winston-Salem, Reynolda House,
Museum of American Art

2. **Cinema a New York**, 1939
olio su tela, cm 81.9x101.9
New York, The Museum of Modern Art

hopper e la scena americana

Negli anni Trenta e Quaranta Hopper è considerato un protagonista della *Scena americana*, cioè di una corrente realistica che rappresenta la vita e la società degli Stati Uniti.

Si tratta però di un paragone fuorviante, che lo stesso Hopper non condivide. Mentre Thomas Hart Benton, uno dei maggiori esponenti della *Scena americana*, dipinge soprattutto l'aspetto cronachistico, e spesso folcloristico, dell'America, Hopper cerca elementi più universali, meno aneddotici, pur rappresentando luoghi e situazioni della New York contemporanea.

Procede inoltre per sintesi, eliminando il più possibile i particolari.

Lui stesso descrive questo procedimento come il tentativo di conservare la visione originaria, che è offuscata dalle aggiunte superflue quando è trasportata sulla tela. Semplificazione della forma ed essenzialità della visione sono le categorie fondamentali della sua ricerca.



Seduto alla scrivania del suo ufficio, un uomo è assorto nella lettura. Accanto a lui una donna, mentre sta per aprire lo schedario, osserva un foglio per terra. Le due figure sembrano ignorarsi, ma osservandole meglio ci si accorge che non è così. Tutto è talmente evidente da risultare inspiegabile. Anche la prospettiva rialzata carica la scena di mistero.

Hopper, come si vede negli studi preparatori, cambia continuamente il punto d'osservazione, come un regista che gira con la telecamera attorno al soggetto.

«Il dipinto mi è stato ispirato dagli interni delle case che vedevo di sfuggita, passando col treno, e mi lasciavano un'impressione profonda».



2



3



4



1

2. *Studio per Ufficio di notte*, 1940
gessetto e carboncino su carta, cm 38,4x46,6
New York, Whitney Museum of American Art

3. *Studio per Ufficio di notte*, 1940
gessetto e carboncino su carta, cm 38,1x49,2
New York, Whitney Museum of American Art

4. *Studio per Ufficio di notte*, 1940
carboncino su carta, cm 21,6x27,9
New York, Whitney Museum of American Art

1. *Ufficio di notte*, 1940
olio su tela, cm 56,4x64
Minneapolis, Collection Walker Art Center

«Devo aver fede, altrimenti non posso agire. Penso che quello che faccio abbia un valore che definirei "trascendente". È un'espressione impegnativa, ma penso che ci sia davvero qualcosa di trascendente nelle foto che ho fatto» dichiara Walker Evans. Questo "qualcosa di trascendente" richiama quell'"oltre" che aleggia nei quadri di Hopper.

1. Dorothea Lange,
Madre emigrante, 1936

2. Walker Evans,
Stazione di rifornimento, 1935

3. Walker Evans,
*Bottega del barbiere
in una città del sud*, 1936

4. Walker Evans,
Architettura sul corso, Selma, Alabama,
1935

l'america della crisi

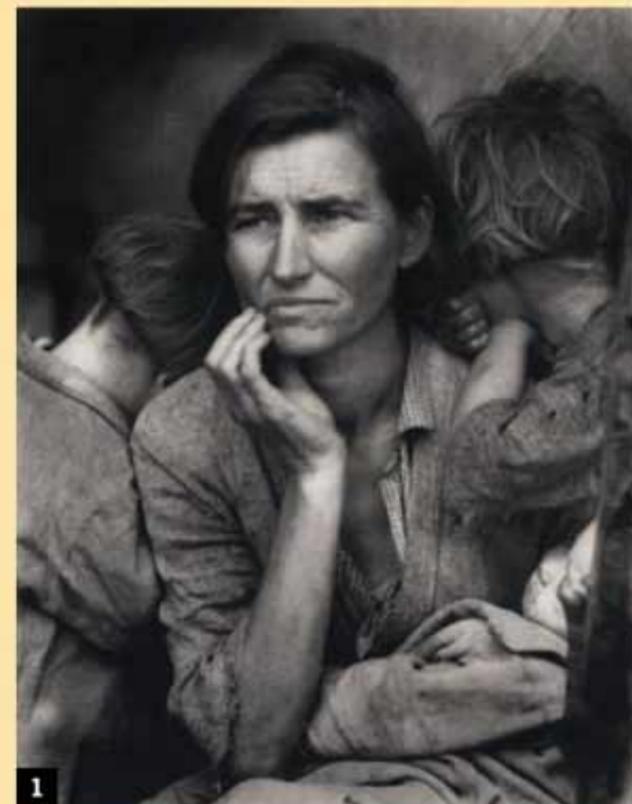
Dopo la prima guerra mondiale, gli Stati Uniti conoscono una crescita economica senza precedenti. Al boom produttivo segue nel 1929 un crollo altrettanto fulmineo della Borsa di Wall Street. È il periodo della "Grande Depressione", che getta nella miseria e nella disperazione (spesso fino al suicidio) migliaia di americani.

Tra le iniziative prese per fronteggiare la drammatica situazione, il presidente Roosevelt crea un'istituzione, la Farm Security Administration, che ha anche l'incarico di realizzare un'approfondita documentazione del periodo.

Nella consapevolezza che un'immagine può valere più di un discorso, vengono chiamati diversi fotografi, fra cui Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Arthur Rothstein, John Vachon, Jack Delano, Russell Lee, Carl Mydans: tutti artisti che utilizzano la macchina fotografica non come mera documentazione, ma come strumento espressivo.

Molte fotografie di Walker Evans richiamano i quadri di Hopper.

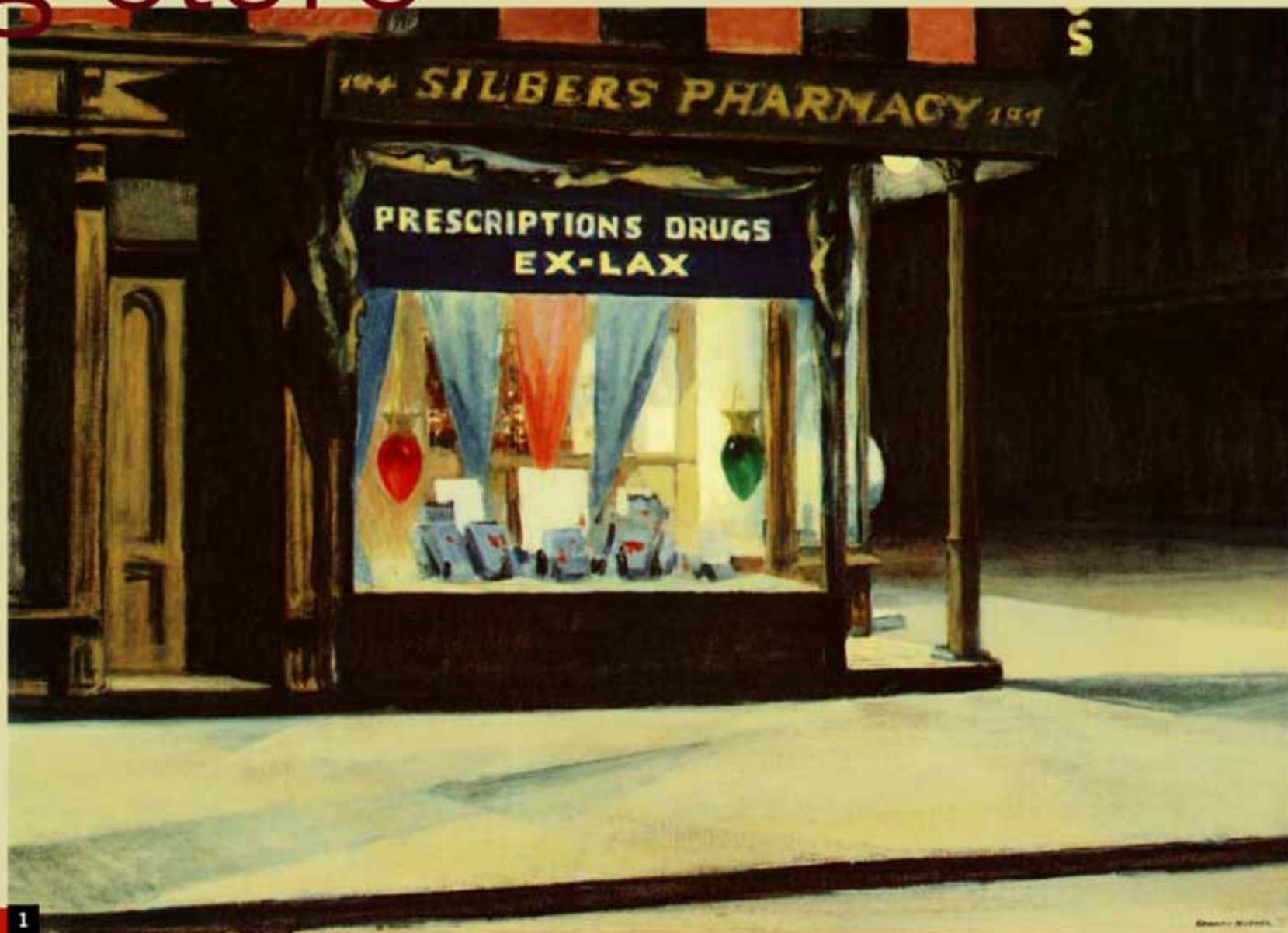
Non si sa se i due si siano conosciuti, ma nelle loro opere si avverte un'identità di sguardo.



La sovrabbondanza di insegne e manifesti diventa il vuoto simulacro dell'attività passata, che aveva confidato in un progresso senza limiti. I due terzi dell'inquadratura sono occupati dalla vetrina di un negozio all'angolo di un incrocio, dove un palo fa da perno verticale tra le due vie. Che si tratti di una farmacia lo si comprende dall'insegna, non certo dalla merce esposta. Sembra che Evans, magari inconsapevolmente, abbia tenuto presente l'opera di Hopper.

Protagonista del dipinto è l'assenza di persone e di beni di consumo in una cittadina americana. È una realtà ben lontana da quello che le scritte e le immagini pubblicitarie promettono.

drug store



1



2

1. *Farmacia*, 1927
Olio su tela, cm 73.7x101.6
Boston, Museum of Fine Arts

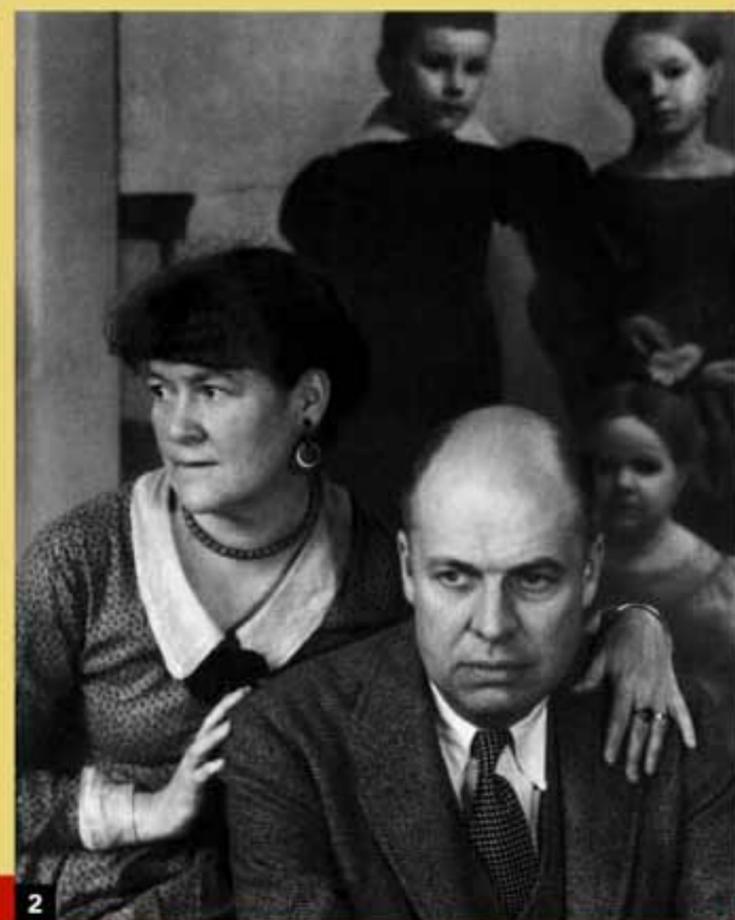
2. W. Evans,
American, New Orleans, Louisiana,
1935



Nel dicembre 1922 Hopper partecipa a una mostra alla Belmison Gallery di New York, in cui espone anche Josephine Nivison (1883-1968), un'allieva di Henri che aveva conosciuto negli anni di scuola. Nel 1923, su segnalazione di Jo, è invitato a una collettiva al Brooklyn Museum, dove ottiene i primi consensi critici. Finalmente può abbandonare il faticoso lavoro di illustratore per dedicarsi completamente alla pittura.

"Se una cosa potessi esprimerla a parole, non avrei bisogno di dipingere"

una donna che diventa ogni donna



Il 9 luglio 1924 Edward e Jo si sposano nella chiesa evangelica della Sedicesima Strada. Jo sarà la sua compagna inseparabile. Abitano tutta la vita in Washington Square: una piazza che conserva ancora un'impronta ottocentesca, segno di quel legame con la tradizione che l'artista amava.

Jo è vivace e spigliata, al contrario di Edward, che è timido, taciturno, concentrato esclusivamente sulla propria ricerca.

"Se una cosa potessi esprimerla a parole, non avrei bisogno di dipingere" diceva.

Non avranno figli e condurranno un'esistenza semplice, tutta dedicata alla pittura, divisa fra il silenzio di Cape Cod, dove trascorrono quasi sei mesi all'anno, e New York. La modella che compare nei quadri di Hopper è quasi sempre Jo: la sua donna che diventa ogni donna.

1. *Jo nel Wyoming*, 1946
acquerello su carta, cm 35.4x50.8
New York, Whitney Museum
of American Art

2. *Edward e Josephine Hopper*, 1933

Nel 1930 Hopper si reca per la prima volta a Cape Cod, una penisola del Massachusetts circondata dall'oceano.

«Comprarono del terreno a South Truro, a Cape Cod, sulla spiaggia di Massachusetts Bay: un paese di colline di sabbia ondulate, verde di pini e di macchie di querce. Qui costruirono una semplice casa ad assi di legno (la prima nella zona) in cima a una collina che domina la baia.

*«Ho scelto di vivere lì perché le estati sono più lunghe. A Cape Cod c'è una luce meravigliosa, intensissima, forse perché è così protesa sul mare: è quasi un'isola»
(Hopper)*

cape cod



1. *Pomeriggio a Cape Cod*, 1936
Olio su tela, cm 34x50
Pittsburgh, Pennsylvania,
Museum of Art

2. *Hopper e Jo davanti alla casa*

Quando si arrivava da loro, percorrendo una strada formata solo da due solchi di sabbia tra i cespugli, si saliva una strada di legno e ci si trovava affacciati su una spiaggia bianca animata dai gabbiani, circondati solo da un'immensa distesa d'acqua. La casa, che aveva progettato lui, era disadorna come i suoi quadri: e in effetti quegli interni austeri hanno ispirato molte sue opere.

Da quel momento Cape Cod, con le sue dune alte sull'oceano, le semplici case coloniche, le chiese di legno, i villaggi bianchi e il sentore di acqua salata dappertutto, divenne il posto ideale per lavorare. Dal 1930 gli Hopper passavano il quasi metà dell'anno, tornando a Washington Square solo alla fine di ottobre o in novembre.» (Lloyd Goodrich, 1971) Ad attirarli è la ricerca di una vita appartata, a contatto con la natura, nonostante le numerose difficoltà pratiche (l'elettricità arriverà solo vent'anni dopo).



Uno dei temi più ricorrenti in Hopper è la città. La sua New York, però, non è la città dei grattacieli e delle prime automobili, del jazz, del Rockfeller Center e dell'Empire State Building, ma un luogo solitario e deserto.

Le strade sono vuote e nei luoghi di lavoro tutto è fermo. Gli spazi abitati sono raramente luoghi familiari: camere di hotel, uffici, bar e teatri dove l'uomo vive in uno spazio che non è suo.

Angoli delle strade, palazzi e uffici sono immersi in una luce geometrica che li blocca in una fissità senza tempo.

Hopper coglie l'aspetto più solitario e drammatico della città.

l'immagine della città



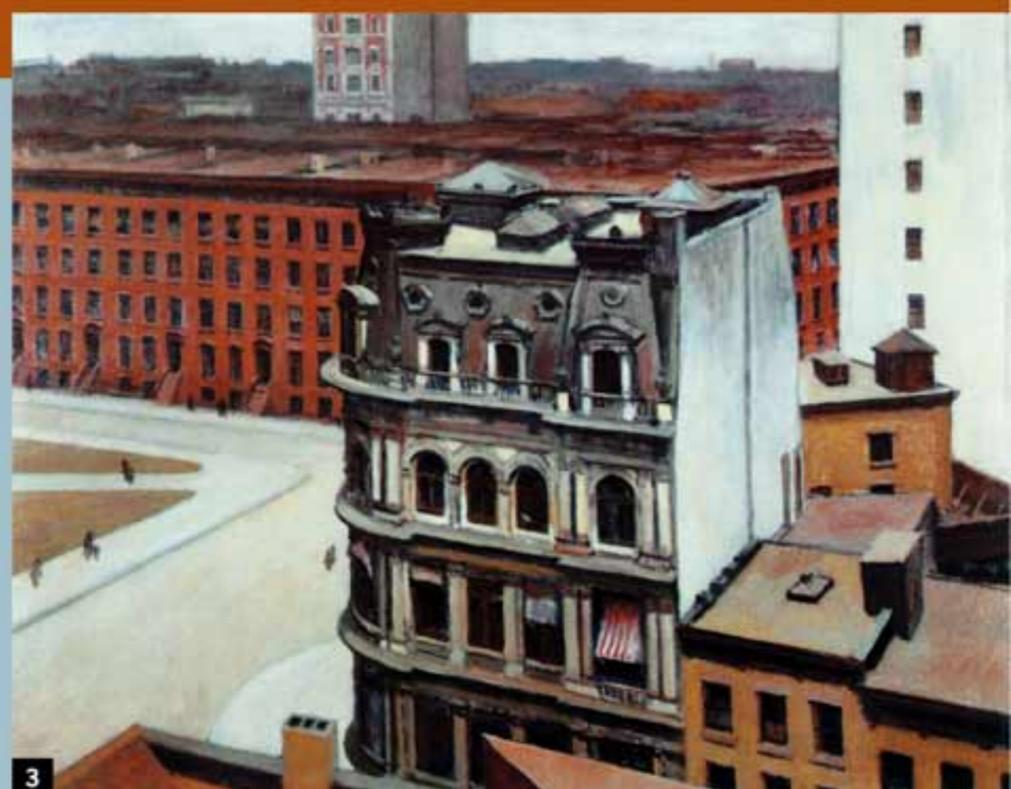
1. **Ufficio di una piccola città**, 1953
Olio su tela, cm 71.7x101.6
New York, The Metropolitan Museum of Art

2. **Entrando in città**, 1946
Olio su tela, cm 68.9x91.4
Washington, The Philips Collection

3. **La città**, 1927
Olio su tela, cm 71.1x91.4
Tucson, The University of Arizona Museum of Art



2



3

La scena è ripresa dall'esterno. Dalla vetrata incorniciata dai pilastri si scorge, come in uno schermo televisivo, una donna, fasciata da un vestito aderente, che legge un documento. Alle sue spalle sono sedute due figure seminascoste. Nonostante l'ora, il luogo sembra deserto. Hopper ci mostra persone che non si parlano: ognuno sembra estraneo all'altro. Anche la strada è vuota.



1. *New York office*, 1962
Olio su tela, cm 101.6x139.7
Montgomery, Museum of Fine Arts



Di queste figure non sappiamo cosa pensano, cosa vedono. Questo rende ancora più palese il loro isolamento.

i luoghi della solitudine



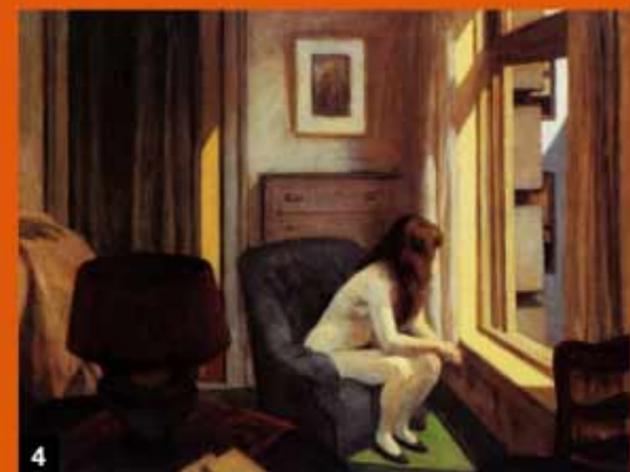
1. *Automat*, 1927
olio su tela, cm 72.4x91.4
Des Moines, Art Center

2. *Camera d'albergo*, 1931
olio su tela, cm 152.4x165.7
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

3. *Camera a New York*, 1932
olio su tela, cm 73.7x91.4
Lincoln, University of Nebraska

4. *Undici di mattina*, 1926
olio su tela, cm 71.3x91.6
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden

La figura sola, per lo più femminile, è uno dei temi centrali di Hopper. Colte in ambienti anonimi, in un momento qualsiasi, queste figure sembrano meditare su se stesse e sul senso della loro esistenza. Molti segni che le accompagnano rivelano una condizione di provvisorietà: il cappotto e il guanto ancora addosso (*Automat*); i bagagli sulla moquette, il cappello e i vestiti sparsi nella stanza (*Camera d'albergo*); il sedersi scomposto sullo sgabello e il dito che indugia sul pianoforte, in attesa che qualcosa rompa la noia che regna tra i due (*Camera a New York*).





Il titolo dell'opera non si distacca dalle indicazioni asettiche delle prenotazioni ferroviarie.

I due punti focali dell'immagine sono il paesaggio all'esterno e la figura femminile immersa nella lettura. Il vuoto è il vero centro visivo del quadro.

La donna, che in un disegno preparatorio guardava fuori dal finestrino, ora invece, più che guardare, riflette.

Hopper trasforma il momento di un normale viaggio in treno in una metafora della condizione esistenziale.

1. *Scartamento C, Carrozza 293*, 1938
olio su tela, cm 50,8x45,7
New York, Collezione IBM Corporation

Il vero soggetto dell'opera è la solitudine, ribadita da tutti gli elementi della rappresentazione: le strade deserte, le vetrine buie, la luce fredda del neon, l'uomo che volge le spalle, il barista che tenta un timido approccio con un cliente, la coppia che si sfiora senza guardarsi, gli sgabelli vuoti, il bicchiere abbandonato, gli accessori del bancone inutilizzati, le macchine del caffè ormai spente. Il vuoto dell'esterno è lo stesso che si avverte nel locale, ma qui è più drammatico, perché è un dato esistenziale: il vuoto di persone che non sanno nemmeno dove andare dopo la chiusura del locale.

*«Nottambuli è il mio modo di pensare una strada di notte. Ho semplificato molto la scena e ingrandito il ristorante. Ho dipinto, forse senza saperlo, la solitudine in una grande città»
(Hopper, 1962)*



1. *Nottambuli*, 1942
olio su tela, cm 76,2x144
Chicago, The Art Institute

Hopper, però, non vuole esprimere solo la solitudine. Sarebbe fuorviante, anzi, ridurre la sua opera a una pura analisi intimista e psicologica. Lui stesso si lamentava del fatto che i critici parlassero troppo della solitudine nei suoi quadri.

Vediamo, ad esempio, un'opera come Domenica mattina presto. Apparentemente rappresenta la tristezza di un mattino domenicale, quando le saracinesche sono abbassate e le strade deserte.

Ma, come spiega Hopper stesso, il titolo del quadro non è suo. È stato aggiunto in seguito.

L'opera infatti non vuole esprimere il silenzio un po' opprimente dei giorni in cui non si lavora, ma l'istante di un giorno qualsiasi in cui la città ci appare improvvisamente diversa, enigmatica, come un'apparizione metafisica.

Tutto si ferma, e in questo fermarsi del tempo si rivela non tanto un senso di solitudine, quanto un senso di mistero.



1. *Domenica mattina presto*, 1939
olio su tela, cm 88,9x152,4
New York, Whitney Museum of American Art



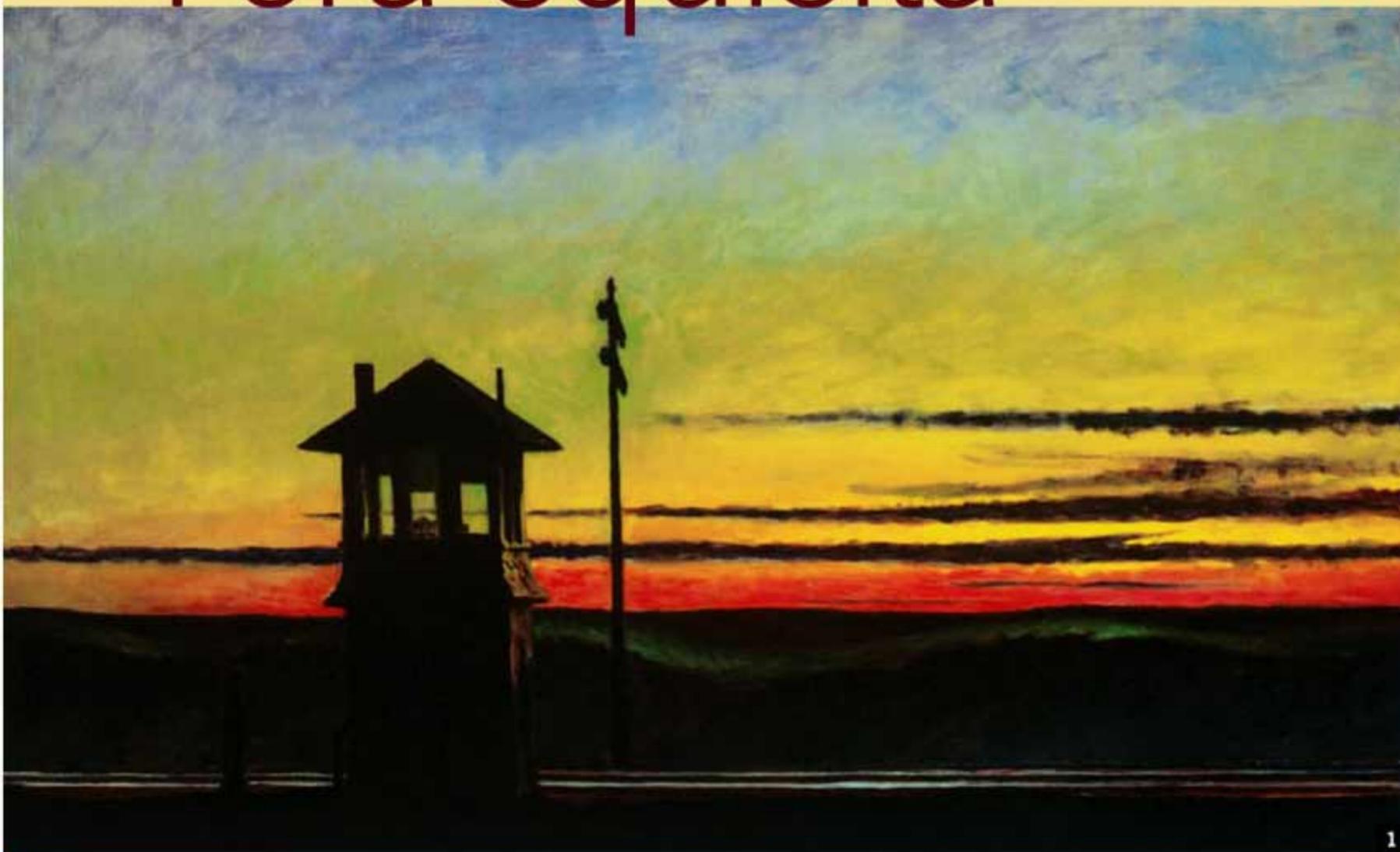
«Hopper ha saputo cogliere un momento particolare, quasi il preciso secondo in cui il tempo si ferma, dando all'attimo un significato universale, eterno» ha detto Charles Burchfield, pittore e amico di Hopper.

1. *Ferrovia al tramonto*, 1929
olio su tela, cm 71.8x121.3
New York, Whitney Museum
of American Art

2. *Domenica*, 1926
olio su tela, cm 73.7x86.3
Washington, The Phillips Collection

3. *Pennsylvania Coal Town*, 1947
olio su tela, cm 71.1x101.6
Youngstown, The Butler Institute
of American Art

«l'ora squisita»



Non a caso Hopper ama particolarmente, e cita spesso a memoria, due poesie. La prima è di Verlaine: «Un vasto e tenero acquietamento sembra discendere dal firmamento che l'astro illumina. È l'ora squisita». La seconda è di Goethe: «Su tutte le cime è quiete. In tutte le valli non un suono. Tacciono gli uccelli del bosco. Aspetta: presto riposerai anche tu».

Entrambe le poesie descrivono un tempo sospeso.

È in questi momenti che la domanda di infinito si fa più evidente, portando ora a una speranza, ora ad uno smarrimento per l'apparente mancanza di senso delle cose.



La pittura di Hopper, che in quegli anni era stata dimenticata e viene riscoperta da Warhol e compagni, è in realtà ben diversa dalla Pop Art. Non si limita a riprodurre un mondo dove l'informazione sostituisce la verità e consumare ha più valore che essere, ma esprime una costante ricerca di senso.

hopper e la pop art

1. Roy Lichtenstein, *I Know how You Must Feel, Brad*, 1963. Olio su tela cm 168x96. Aquisgrana, Neue Galerie, Sammlung Ludwig

2. Andy Warhol, 1985, serigrafia, copia di 30 edizioni, Museo Lenox Board

3. Edward Ruscha, *Stazione della Standard Oil, Amarillo, Texas*, 1963. Olio su tela, cm 165,1x308,9. Hanover, Hood Museum of Art

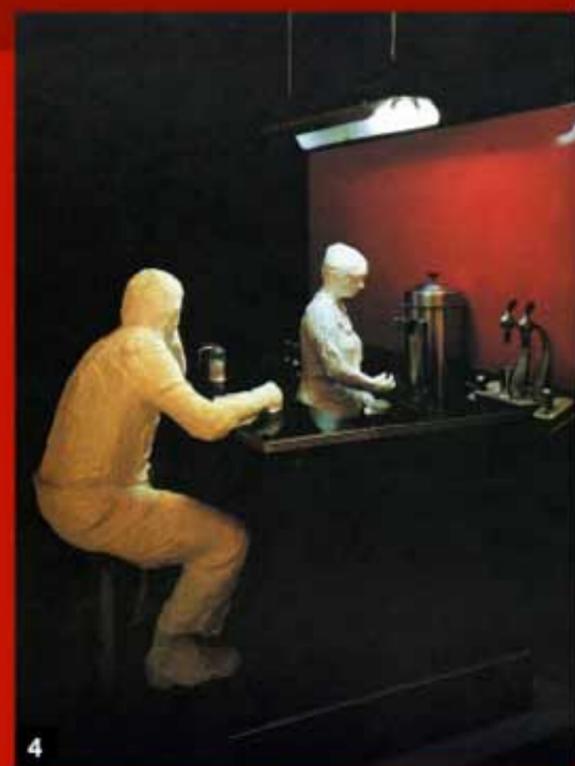
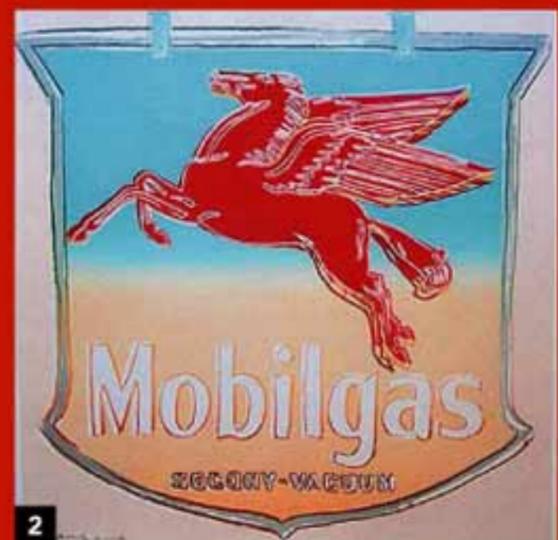
4. George Segal, *The Diner*, 1964-1966. Gesso, Legno, Acrilico, Formica, Masonite, Neon. m 8,6x7,3. Minneapolis, Walker Art Center

«Quello che di veramente grande ha l'America è che il più ricco compra le stesse cose del più povero. Quando guardi alla televisione la pubblicità della Coca-Cola, sai che il Presidente beve Coca-Cola, Liz Taylor beve Coca-Cola, e anche tu puoi berla.

Una Coca è una Coca e nessuna somma di denaro ti darà una Coca migliore di quella che beve il barbone all'angolo della strada.

Liz Taylor lo sa, lo sa il Presidente, lo sa il barbone e lo sai anche tu» (Andy Warhol, 1975).

Attorno agli anni Cinquanta nasce la Pop Art, la corrente artistica che riunisce Warhol, Lichtenstein, Segal, Rosenquist e altri, e si ispira ai mezzi di comunicazione di massa (fumetti, segnali stradale, pubblicità, fotoromanzi). La realtà nella Pop Art è mostrata com'è, senza suscitare domande sul suo significato. Non si tratta di una critica alla società, ma di un'ironica accettazione dell'esistente.



Di quest'opera esistono numerosi disegni preparatori, segno di un incontentabile studio. Jo racconta che Hopper ha cercato a lungo una stazione di benzina come la voleva lui e, non avendola trovata, l'ha dipinta accorpando alcuni disegni eseguiti dal vero. Come hanno notato i critici, in quest'opera compare per la prima volta una pompa di benzina col marchio "Mobil", che anticipa le opere della Pop Art. L'importanza del quadro, però, non dipende dalla presenza della sigla pubblicitaria. Anzi, è una sorta di anti-pubblicità. La stazione della Mobilgas è un'icona dolorosa del "progresso" contemporaneo. L'uomo del ventesimo secolo ha inventato la macchina. Ma, come i suoi predecessori, non sa da dove viene e dove porta la via che percorre, e che si perde nelle ombre del bosco. Il problema non è comprare la benzina, ma chiedersi dove va la strada.



1. *Gas*, 1940
Olio su tela, cm 66,7x102,2
New York, The Museum Of Modern Art

In molte opere di Hopper traspare una dimensione di attesa, in cui le figure sembrano rivolgersi a qualcosa di indefinito che sta oltre lo spazio del quadro. Gli inquieti personaggi hopperiani stazionano sulla soglia di casa o di fronte a una finestra, indecisi tra uscire o rimanere, con le mani strette al corrimano o ad una solida colonna, ma con lo sguardo proiettato in avanti.

1. *Estate*, 1943
olio su tela cm 74x111,8
Wilmington, Delaware Art Museum

2. *Finestra d'albergo*, 1955
olio su tela cm 101,6x139,7
New York, The Forbes Magazine
Collection

3. *Sole a Brownstones*, 1956
olio su tela, cm 77,2x102,2
Kansas, Wichita Art Museum

un atteggiamento di attesa



1

Mentre l'aspettare implica un atteggiamento passivo (dal latino "ad-spectare", *stare a vedere*), attendere (dal latino "ad-tendere", *tendere a qualcosa*) indica una condizione che coinvolge tutto l'io. E' in questa tensione che le figure esprimono la loro domanda di senso.



2



3



J. M. W. Turner
1. *Mattina a Cape Cod*, 1850
olio su tela, cm 86,7x101,9
Washington, Smithsonian American Art Museum

Hopper mostra spesso delle stanze vuote. In *Stanze sul mare* una parete divide due camere apparentemente vuote: nella prima, la più vicina, una figura irregolare, disegnata dal sole, si disegna sul muro e sul pavimento. L'uscio spalancato lascia intravedere il cielo e il mare. La tela dovrebbe mostrare il panorama che si vede da Cape Cod, con la distesa di dune che giungono alla spiaggia. L'angolazione del quadro, invece, annulla la distanza fra l'osservatore e l'oceano, e apre direttamente sull'infinito.

«Da bambino sentivo che la luce della parte alta di una casa era diversa da quella della parte bassa. Quella in alto ha più gioia».



1. *Stanze sul mare*, 1951
olio su tela, cm 73x100
New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery



1. *Sole nella città*, 1944
olio su tela, cm 71.6x101.9
Washington, Hirshhorn Museum and
Sculpture Garden

2. *Persone al sole*, 1960
olio su tela cm 123x153
Washington, National Museum of
American Art

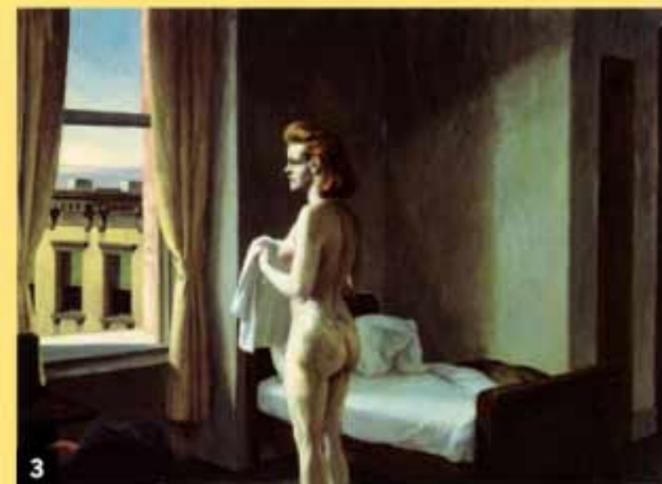
3. *Mattino in una grande città*, 1944
olio su tela, cm 112x153
Williamstown, Williams College

la ricerca del sole, la ricerca dell'infinito



Ma non si può non pensare che quel sole invisibile, verso cui le persone alzano il volto, chiuse nel loro silenzio, sia il segno di una tensione metafisica, di una domanda d'infinito che cerca una risposta.

Molte opere degli ultimi anni sono impostate sulla ricerca della luce. Il sole, che irrompe al mattino dalle finestre aperte, penetra nelle stanze solitarie, illumina il secondo piano di una casa o i tavolini di un caffè, è il loro vero protagonista. La sua presenza ineludibile eppure elusiva (il disco solare non si vede mai), esprime la nostalgia, o la ricerca, di una dimensione trascendente. Riaffiora in Hopper l'ossessione della luce che, dal viaggio a Parigi di mezzo secolo prima, non l'aveva più abbandonato.





1

1. Studio per *Sole di mattina*, 1952
 gessetto su carta, cm 30.5x48.1
 New York, Whitney Museum
 of American Art

2. *Sole di mattina*, 1952
 olio su tela, cm 71.4x101.9
 Columbus (OH),
 Columbus Museum of Art



2

Nel 1965 Hopper dipinge una coppia di attori, lui e sua moglie Jo, che, alla fine dell'ultimo atto, salutano un pubblico invisibile. È il suo ultimo quadro. L'artista muore il 15 maggio 1967 nella sua casa di New York. Meno di un anno dopo anche Jo lo segue.

L'opera è come un testamento spirituale. Non esprime solo la consapevolezza di essere ormai alla fine dello spettacolo, ma suggerisce che la vita sia una grande Commedia Umana, che l'arte ha il compito di rappresentare.

«La pittura deve occuparsi in modo più totale e meno evasivo della vita, per tornare ad essere grande» aveva detto Hopper stesso.



1. *Due commedianti*, 1965
Olio su tela, cm 73.7x100.6
Collezione privata