

ORIZZONTI

CON IL BELLISSIMO volume *Il teatro del silenzio*, entriamo nei taccuini del pittore americano, lo vediamo chiuso nel suo studio e da sua moglie apprendiamo le sue manie voyeuristiche. Ma rimane immutato il fascino misterioso delle sue tele

■ di Giuseppe Montesano

Hopper, la nostra preghiera al Santo Nulla

EX LIBRIS

Continua a fare quello in cui sei bravo, lo devi a tutti noi.

W. H. Auden

La biografia
Un moderno impressionato dagli impressionisti

Nato il 22 luglio del 1882 a Nyack, piccola cittadina sul fiume Hudson, da una colta famiglia borghese americana, Edward Hopper entra nel 1900 alla New York School of Art, un prestigioso istituto che ha sfornato nel tempo alcuni dei nomi più importanti della scena artistica americana. Dopo il conseguimento del diploma e il primo impiego da illustratore pubblicitario, nel

1906, compirà il suo primo viaggio in Europa, visitando Parigi, dove sperimenterà un linguaggio formale vicino a quello degli impressionisti. L'estrema originalità di Hopper è facilmente verificabile se si pensa che il clima culturale europeo dell'epoca vedeva agitarsi sulla scena un ventaglio di opzioni artistiche che abbracciava dal cubismo al futurismo, dal fauvismo all'astrattismo. Hopper invece, predilige rivolgere il proprio sguardo al passato appena trascorso,

recuperando la lezione di importanti maestri quali Manet o Pissarro, Sisley o Courbet, riletta però in chiave metropolitana e facendo emergere, nelle sue tematiche, le contraddizioni della vita urbana. Nel 1933 il Museum of Modern Art di New York gli dedica la prima retrospettiva, e il Whitney Museum la seconda, nel 1950. In quei primi anni Cinquanta, Hopper e gli artisti della rivista *Reality* verranno identificati (nel clima della «guerra fredda» e della

«caccia alle streghe» aperta da Mc Carthy) come simpatizzanti socialisti. Edward Hopper muore il 15 maggio del 1967. Due le biografie dell'artista recentemente uscite in Italia. Oltre a quella di cui parliamo estesamente in questa pagina, va registrata anche *Edward Hopper* (pp. euro, Donzelli) scritta da Mark Strand, uno dei più grandi poeti americani viventi, premio Pulitzer, «poeta laureato», scrittore e critico d'arte.

suoi bar sono notturni anche nello sfiorare di lampade elettriche della contemporaneità, le sue case sono tenebrose anche nella luce accecante del pomeriggio; e quando è notte nei suoi quadri, è notte fin dentro l'ultimo strizzar d'occhi con il quale la retina registra il nero che chiede in cambio l'anima. Cos'è questa oscurità? Da dove viene questo buio? Che vuole illuminare questa luce innaturale come un flash perenne?



Edward Hopper, «Nighthawks», 1942. Sotto, «Morning in a City», 1944

Lo spettro che appare nei quadri di Edward Hopper è una feroce, ossessiva malinconia. È la malinconia di una *Waste Land* più desolata di quella di Eliot, nelle stanze dei suoi motel «Le donne vanno e vengono, parlando di Michelangelo» come in un incupito *Canto d'amore* di J. A. Prouffrock, e quelle donne sono pin-up americane con cosce forti e gonne corte ma forse sono anche pesanti e cieche divinità matriarcali. È una malinconia quieta, quieta e pesante come una pietra, l'arenaria di facciate di case neogotiche negli States sfaldate da troppo sole come l'arenaria sfaldata di statuette di donna del II millennio avanti Cristo ridotte a immensi e tombali sessi femminili, una quiete minacciosa, impenetrabile: anche le tendine di tulle che nei suoi quadri si gonfiano a un vento primitivo e artificiale sembrano pietra, pesantissimi tessuti delle vesti di una Kore. E i campi dorati che esplodono nella luce estiva in certi esterni, e i mari che compa-

Nei suoi scenari si ripete la scena primaria di sesso, solitudine e alienazione. Eppure da questo ci arriva una paradossale felicità

iono visti da unuscio aperto, e i cieli impastati di viola e cobalto tra i cubi e i parallelepipedi tozzi delle *town block*, anche queste parvenze naturali sono dense, scolpite, gravi: come in una natura morta cosmologica. In questo scenario rituale, fisso come le pieghe di un bassorilievo, si ripete la scena primaria di Hopper: sesso, depressione, solitudine, violenza, repressione, perdita, alienazione. Eppure, da tutto questo arriva un fascino inequivocabile, e una paradossale felicità: è quella della bellezza? Rispondere non è facile, e che la risposta all'arte di Hopper sia destinata a essere fatalmente ambi-



gua, lo dice anche Walter Wells nell'accurato studio che accompagna *Il teatro del silenzio: l'arte di Edward Hopper*, una magnifica monografia ora pubblicata in Italia (pp. 264, euro 69,95, 170 illustrazioni a colori e 50 in b/n) dalle edizioni Phaidon: che per rigore fotografico delle riproduzioni, catalogo e curatori si pongono tra le più importanti edizioni d'arte internazionali. Con questo volume si entra nei taccuini di Hopper, lo si vede tetro e chiuso nel suo studio, si apprende dai diari della moglie che non le parlava per ore e giorni interi sprofondato nella lettura, che la moglie di una vita non era d'accordo con

il suo Edward sul sesso, e si finisce col sospettare dalle frasi sospese di lei le più quiete e contorte perversioni: tutte incentrate su un voyeurismo domestico represso e insieme allucinatorio. Ma quel che apprendiamo o sapevamo già su Hopper, non sembra avvicinarci di un millimetro alla superficie enigmatica delle sue tele. Perché mai le visioni di questa America desolata e pulita, puritana e perversa, nitida e misteriosa, ci affascinano? Perché queste squallide periferie ci commuovono? Perché queste vite alienate ci intrappolano in una possibile felicità come la sala di cinema-bordello nabokoviana di *New York*

Movie in cui sogna o si disperava la più bella delle apparizioni femminili di Hopper?

È l'estrema tentazione che coglie lo spettatore di Hopper è dire: felice il solitario di *Sunday* seduto su un marciapiede tre anni prima della Grande Depressione, felice chi di notte tardi passerà davanti al negozio illuminato di *Seven* o fisserà le tendine azzurre di *Drug Store*; felici la donna col cappello giallo che fissa nel vuoto solitario della tavola calda di *Automat* il suo caffè ormai freddo, e quella con la faccia nascosta dai capelli che nel vuoto delle undici del mattino sta seduta completamente nuda ma con le scarpe ai piedi in una poltrona blu notte e pensa o non pensa a niente e guarda dalla finestra le masse di pietra degli *skyscraper* in *Eleven A.M.*; e felici persino i nottambuli che in *Nighthawks* tacciono nell'immensa *morgue* di un bar che sembra quel *posto pulito*, illuminato bene in cui Hemingway recita la sua preghiera al *nada*, il nulla che è il padre no-

È un mondo che ci ipnotizza: quei quadri sono la scena di un rito, il rito della metamorfosi dell'uomo umanistico in «new man»

stro della modernità. La nostra atroce solitudine non è più hopperiana da tempo, e forse in lui leggiamo le rovine di un mondo che è già preistoria. La nostra malinconia è molto al di là di quella che viene dal sesso e dell'alienazione, è una malinconia massificata, spettacolarizzata: la nostra alienazione non si svolge nei silenzi del New England o delle grandi città metafisiche, ma nel chiacchiericcio mediatico che sbava gelatinoso e onnipresente su di noi nel circolo vizioso che va dal risveglio infestato e perseguitato da parole non nostre al non riposo asfissiato dal ronzare basso dei televisori e degli

schermi dei computer nel pieno delle nostre notti ansiose. Le nostre notti sono rotte, frammentarie, consumate, rapide: il collage cinematografico di un qualsiasi zapping è forse la loro massima rappresentazione. E forse il fascino della pittura di Hopper è per noi velato da un estetismo insopprimibile: quello che il tempo dà alle immagini. C'è in questi solitari e solitarie un appartenere a un mondo defunto che è per noi quasi consolante; un mondo dove ancora l'infelicità aveva il tempo di esprimersi: un mondo archeologico.

Ma qui la prospettiva a un tratto si rovescia: quel mondo che ci ipnotizza non è reale, ma non era reale nemmeno nei *Twenties* e *Thirties* di Hopper, era già allora un universo immaginario. Ma era però inequivocabilmente un universo «vero»: la scena di un crimine già avvenuto e per sempre fissato. I quadri di Hopper non sono narrativi, non raccontano sequenze di azioni né alludono davvero ad azioni compiute o da compiere: il rito non è narrativo, il rito è. E i quadri di Hopper sono la scena di un rito. Un rito di evirazione dell'anima? Di metamorfosi dell'uomo umanistico in *new man* che è cosa tra cose e preda delle superfici? Non è importante: la catastrofe ha colto le figure di Hopper, e esse non possono più agire: si mostrano e basta. Ritagliate e scorporate come silhouette che arriveranno fino alla pop art fumettistica di Lichtenstein e di Warhol, esse non hanno niente da dire: sono immagini depurate o deprivate di vita. E ci hanno raggiunto per questo, ci hanno raggiunto alle spalle e ci colgono ancora di sorpresa perché il loro rito arcaico e post-storico è ancora il nostro. Il loro vuoto da *Hollow men* è ancora il nostro. La strana felicità sull'orlo delle lacrime che si scopre nel trovarsi vuoti e assenti, è ancora la nostra. Sull'arenaria di quelle facciate investite dal sole artificiale della pittura come le rovine dei templi remoti o degli universi paralleli di Philip Dick, scorre ancora il nostro sangue sacrificale di moderni che non riescono a evolversi in un nuovo uomo: quel sangue è il niente di cui viviamo, il nostro quotidiano compitare preghiere esaudite, il nostro santo niente.