

# Introduzione

## Verità e sofferenza

Negli ultimi anni della sua vita Jo Hopper si riprometteva di scrivere due libri: uno su Arthur, il gatto randagio che si era allontanato da casa una trentina d'anni prima, e uno su Edward, suo marito. «Prima o poi scriverò la vera storia di Edward Hopper» disse a un giornalista, per poi aggiungere con enfasi: «Nessun altro può farlo. Quelli del *New Yorker* volevano scrivere un profilo di Eddie, ma alla fine hanno rinunciato. Non riuscivano a trovare il materiale. Neppure lei avrà la storia completa. È puro Dostoevskij. Oh, che amarezza estenuante!».<sup>1</sup>

Jo si vantava solo per intimidire il giornalista. Non scrisse mai «la vera storia di Edward Hopper», ma dall'inizio degli anni trenta fino a quando la vista non le si indebolì troppo, non molto tempo prima di morire nel 1968, tenne regolarmente un diario. Spesso, quando Edward evitava persino di chiacchiere, scriveva per sfogarsi. Descriveva la sua frustrazione per il silenzio del marito: «A volte parlare con Eddie è come gettare un sasso in un pozzo, peccato che non si senta neppure il rumore quando tocca il fondo». <sup>2</sup> Col passare del tempo le sue annotazioni divennero più introspettive e mirate. Iniziò a scrivere pensando a un eventuale pubblico. Sulla pagina datata mercoledì 29 marzo 1950 spicca una grossa macchia d'inchiostro simile alle enigmatiche immagini del test di Rorschach. Supponendo che un lettore potesse essere tentato di interpretarla, Jo si preoccupò subito di chiarire: «Non si tratta di una crisi emotiva, ho semplicemente rovesciato la boccetta dell'inchiostro mentre riempivo il serbatoio della penna stilografica».

In una giornata come tante altre, Jo si lamentava per aver trascorso una settimana chiusa in casa per un raffreddore:

Letto Reader Dig. e New Yorker... non è come leggere un buon libro. Neanche la radio prende bene. E. ha fatto alcuni schizzi durante un burlesque e sta valutando tutte le possibilità di ricavarne un quadro, ma vuole vedere le cose con più chiarezza, vuole capire bene se è davvero interessato prima di iniziare. Ed sta leggendo la traduzione di un testo di critica di Paul Valéry e ogni tanto mi legge dei brani su Baudelaire o Stendhal. E. non vuole più andare a dormire - vuole rimanere seduto e poi alzarsi alle 7 - devono essere tutte quelle vitamine che prende, Ciclobenzaprina, Cebeose e Bottalin. [...] E. vuole rimanere sveglio

a leggere, leggere, leggere. Non vuole mai parlare di niente. Cerco di inventare qualcosa per rendere la nostra vita più allegra, “più ricca” come dice D. Non che abbia bisogno di uscire per forza, ma mi piace guardare le persone o discutere delle cose, lui invece è come un cencio senza consapevolezza del passare delle ore, dei giorni, delle settimane, della vita.

L'inviato del *New Yorker* non fu l'unico a tentare di scoprire i segreti della vita di casa Hopper. Man mano che la fama di Edward cresceva, gli aspiranti cronisti si moltiplicavano. I curiosi si scontravano non solo con la leggendaria reticenza del pittore ma anche con Jo, tristemente nota per ostacolare in tutti i modi chi sperava di scrivere qualcosa sul marito. Risoluta, energica e con il pieno appoggio di Edward, Jo contribuì a costruire la leggenda del pittore recluso. Nel frattempo, continuava a riempire le pagine dei diari con quelle annotazioni personali e dettagliate da cui poteva nascere il tipo di biografia che entrambi avrebbero approvato.

Per lo meno sui requisiti di una biografia la coppia era d'accordo. Jo attaccò un estraneo dichiarando che lei era l'unica a poter scrivere la «vera storia». Anche Edward sembrava pensarla allo stesso modo quando affermò che la vita di un artista doveva essere «scritta da chi gli è molto vicino». Aver indotto Hopper a esprimere comunque la sua opinione fu merito di Katharine Kuh. Nel corso di un'intervista realizzata nel 1960, lei provocò il pittore dichiarando che era stato lui stesso a suggerire «che un libro dedicato esclusivamente alla vita di un artista potesse essere molto utile». Evidentemente la Kuh aveva toccato un nervo scoperto. Edward la corresse prontamente e insistette per spiegare con insolita franchezza uno dei principi su cui si basava la sua fede nell'arte: «Non intendevo dire quello. Parlavo di un libro sul carattere - debole o forte, passionale o freddo - scritto da chi gli è molto vicino. L'opera è l'uomo. Le cose non nascono dal nulla».<sup>3</sup>

L'importanza dell'uomo nell'arte era un tema su cui Hopper tornava spesso. Una volta spiegò a Selden Rodman: «L'originalità non è una questione di inventiva o di tecnica, in particolare di una tecnica alla moda. È qualcosa di molto più profondo ed è l'essenza della personalità».<sup>4</sup> Hopper aveva già espresso quest'idea anni prima, in un momento di trionfo personale. Nel 1933, in occasione della prima retrospettiva al Museum of Modern Art, aveva scritto per il catalogo: «Credo che i grandi pittori, seguendo il loro intelletto, abbiano tentato di costringere la tela e un medium riluttante come il colore a registrare le loro emozioni. Qualsiasi deviazione da questo grande obiettivo suscita in me solo noia».<sup>5</sup> Hopper ribadì il concetto quando gli fu chiesto di spiegare perché sceglieva certi soggetti e non altri: «Non lo so con precisione, semplicemente sono convinto che rappresentino il miglior modo per arrivare a una sintesi dell'esperienza interiore».<sup>6</sup>

La fede nell'essenza personale dell'arte collega Hopper allo stile confessionale di alcuni scrittori suoi contemporanei, iscrivendolo nella tradizione dell'autobiografia spirituale.<sup>7</sup> La sua ricerca dell'espressione personale attra-

verso il lavoro presenta analogie con quella di alcuni autori della letteratura moderna, in particolare Marcel Proust, Thomas Mann e André Gide, di cui conosceva i testi. Anche Hopper era un insoddisfatto. Le sue figure solitarie e inquiete, ritratte in situazioni quotidiane e ambienti comuni suggeriscono “la crisi spirituale che attraversa personaggi realistici e luoghi reali” nello stile tipico del modernismo.<sup>8</sup>

Credendo nell’arte come mezzo per esprimere l’esperienza interiore, Hopper per naturalmente evitava di commentare il contenuto delle proprie opere. Parlare significava mettere a nudo le emozioni più segrete. Più di un giornalista fu liquidato in malo modo. Persino Lloyd Goodrich, che lo sostenne sin dagli inizi della sua carriera e organizzò due sue retrospettive, era tenuto a debita distanza.

Le difese di Hopper erano più deboli nel caso della “cronista” di casa. Il pittore sapeva perfettamente che Jo teneva un diario. La donna non ne faceva un segreto. Quei quaderni erano un tale punto fermo nella vita della moglie da indurlo a punzecchiarla sull’argomento. Un attacco ironico ai diaristi si trova proprio in quei brani su “Baudelaire e Stendhal” tratti dai saggi di Valéry che lui le leggeva. Probabilmente Edward provava una certa sardonica soddisfazione quando comunicava alla diarista di casa osservazioni come questa:

Gli autori di confessioni o memorie o diari sono invariabilmente mossi dal desiderio di stupire; e noi siamo i creduloni di quei creduloni. Non è mai il proprio io che si vuole presentare: sappiamo perfettamente che una persona reale ha molto poco da insegnarci a proposito di se stessa. Si scrivono quindi le confessioni di qualcun altro che è più interessante, più puro, più pessimista, più vivace, più sensibile e persino più se stesso di quanto sia possibile, perché anche il sé ha diversi gradi. Chiunque confessa è un bugiardo e fugge da ciò che è vero, che è privo di valore o di forma e, in genere, confuso. Ma ogni confessione è dettata da un’altra ragione: la fama, lo scandalo, un pretesto o la propaganda.<sup>9</sup>

Perfido Edward e povera Jo! Eppure nei diari della donna non si trova traccia degli ulteriori motivi citati da Valéry. Molto di ciò che scriveva non impressionava neppure lei. Non era solita rileggere e riordinare, mettere a fuoco e costruire. Neppure alla fine pensò di organizzare, conservare o pubblicare i suoi scritti. I diari furono ritrovati in una vecchia scatola di metallo. La scrittura le serviva da sfogo per il desiderio di «guardare le persone e discutere delle cose» che non poteva condividere con quel «cencio senza consapevolezza» di marito. Giorno dopo giorno, le sue chiacchiere riempivano il vuoto della sua esistenza e talvolta esprimevano amarezza e dolore.

Così come voleva proteggere la sua vita privata, Hopper era scettico sulla possibilità che gli artisti potessero ottenere la fama in tarda età: «Nel novantanove per cento dei casi vengono dimenticati dieci minuti dopo la morte».<sup>10</sup> Ma la sua considerazione ironica dei diari di Jo va oltre la mera diffidenza.

Edward non riusciva a immaginare che una qualsiasi cosa prodotta dalla moglie potesse avere un impatto significativo. Eppure nella mente di Jo i diari acquisivano un'importanza sempre maggiore. Durante un viaggio, arrivò persino a chiedere al marito di scrivere una prefazione e annotò la sua risposta: «Diario della mente errante di una donna e del suo girovagare attraverso gli Stati Uniti e il Messico. Non ci sono scuse o giustificazioni per una tale effusione, solo a Dio sarà concesso di vedere cosa è stato scritto e non penso che ne rimarrà contento». Irremovibile nel proprio sarcasmo, Edward dava per scontato che i diari non fossero interessanti e non avrebbero avuto un vero pubblico. Non essendo l'unico uomo a sottovalutare Jo, non sentiva nessun bisogno di conoscere, né tantomeno censurare, ciò che la moglie decideva di scrivere. Lasciò la strada aperta e Jo fornì gli strumenti per far capire a qualcuno cosa comportasse raccontare «la vera storia di Edward Hopper» tenendo conto del punto di vista di chi gli era effettivamente «molto vicino».

Sotto forma di materiale per un racconto, i diari offrono brani lunghi e spesso noiosamente ripetitivi sulle attività o sull'inerzia quotidiane, inframmezzati però da fatti unici come la progettazione o l'esecuzione di un dipinto e i momenti che lei definiva «crisi emotive», cioè le esplosioni di un dolore pieno di risentimento. Sovente gli avvenimenti narrati possono essere verificati e confermati, talvolta attraverso le lettere di amici che parlavano della coppia. Le passioni e i conflitti trapelavano fin troppo spesso davanti ai giornalisti e agli amici. Con il passare degli anni, Jo si fermava sempre più di frequente per guardarsi indietro e fare un bilancio. Nel complesso i suoi ricordi sono risultati attendibili, anche se di tanto in tanto confondeva le date o raggruppava gli avvenimenti. Questa affidabilità, confortata dai ripetuti controlli, dà credibilità al resto.

La complessiva affidabilità dei diari risulta particolarmente gradita considerata l'assenza di molte altre fonti, in alcuni casi deliberatamente distrutte. Quando Hopper morì nel 1967, a quasi ottantacinque anni, non c'erano molti suoi coetanei da intervistare. La coppia non aveva avuto figli. Gli unici fratelli da entrambe le parti erano già morti e neanche loro avevano avuto figli. Eppure questi sono problemi minori se si pensa a ciò che accadde in seguito.

Alla morte di Edward, Jo ereditò tutto. Quasi cieca, malata e prossima lei stessa alla fine, non era in condizione di opporsi al testamento del marito che aveva voluto lasciare le proprie opere al Whitney Museum of Modern Art. In mancanza di un'alternativa percorribile, Jo incluse nella donazione anche i suoi dipinti, benché l'istituzione prescelta non le piacesse e non le ispirasse fiducia. A Lloyd Goodrich personalmente lasciò i registri delle opere di Edward, compilati con meticolosità per anni.

Il lascito, che comprendeva più di tremila fra dipinti, disegni, acquerelli e stampe del solo Edward, senza contare i lavori di Jo, prese il museo alla sprovvista. Trascorsero quasi tre anni dalla morte di Jo fino a quando, il 19 marzo 1971, un comunicato stampa del Whitney annunciò la donazione «dell'intero patrimonio artistico del compianto Edward Hopper» senza fare menzione del-

le opere di sua moglie. Il direttore del museo, John H. Baur, definì la collezione «un patrimonio inestimabile». Ben presto si cominciò a parlare di progetti per il futuro della donazione. Goodrich, consulente del Whitney, dichiarò al *New York Times*: «Vogliamo che collezionisti e altri musei possano avervi accesso, per questo potremmo anche metterla sul mercato».<sup>11</sup> Denunciando lo scandalo di questa «meditata vendita del lascito di Hopper» Hilton Kramer, critico del quotidiano newyorkese, descrisse il museo come «un'importante istituzione affetta da [...] un debole senso della propria identità e del proprio scopo». Secondo Kramer il museo stava tentando di distruggere il valore di archivio permanente del lascito.<sup>12</sup> Baur replicò che il Whitney non aveva ancora deciso quale parte della donazione conservare.<sup>13</sup> Alcune opere, tra cui diversi acquerelli e acqueforti, furono effettivamente vendute. Un elenco stilato da Lloyd Goodrich non più tardi del 6 giugno 1974 dimostra come questi avesse raccomandato la vendita di venticinque disegni, anche se Hopper li aveva realizzati negli anni venti proprio al Whitney Studio Club, precursore del museo. Alla fine, sotto la pressione dell'opinione pubblica e della crescente indignazione, il museo mise fine alla cessione delle opere.

La controversia sulle vendite è solo un aspetto del più complessivo disprezzo per la natura e il valore della collezione come archivio permanente. Ancora oggi i documenti pubblici non consentono di valutare appieno l'entità della perdita. Io cominciai a rendermene conto quando, nel 1976, iniziai a preparare un catalogo ragionato di Hopper. Per definizione, un catalogo ragionato è il risultato di una ricerca metodica per raccogliere e riordinare in maniera sistematica tutto ciò che si può conoscere dell'opera e della vita di un artista. Avendo deciso di cominciare dal Whitney, mi aspettavo di trovarvi i documenti di Hopper incluse le lettere, le fotografie, i libri e le registrazioni fonografiche appartenuti al pittore e alla moglie: in breve le testimonianze sulla sua attività culturale e intellettuale. La mia ricerca fu vana. Ben presto venni a sapere che né Goodrich né nessun altro funzionario del museo aveva tentato di ottenere questo materiale, sia direttamente da Jo, dopo la morte di Edward, sia successivamente dal suo esecutore testamentario. In questo modo era andata perduta la possibilità di custodire documenti fondamentali per ricostruire una storia dell'artista e della sua produzione. E ciò malgrado il fatto che nel 1964, nel periodo in cui il museo stava preparando il catalogo dell'ultima retrospettiva allestita quando Hopper era ancora vivo, Jo avesse scritto a Margaret McKellar del Whitney: «Naturalmente conservo tutto del passato, persino le lettere mandate a sua madre dalle persone che ospitarono E. a Parigi nel 1906 per dire che era un gran bravo ragazzo. Me le ha date sua madre. Anche lei era una che non buttava mai nulla».<sup>14</sup>

Alla penuria di materiale si è aggiunta purtroppo un altro tipo di mancanza. Analizzando la collezione Hopper mi aspettavo di vedere anche le opere di Jo. Avevo letto l'articolo di James Mellow pubblicato sul *New York Times* in cui le sue tele incluse nel lascito erano descritte come «lavori generalmente gradevoli e leggeri: fiori, teneri bambini, paesaggi dai colori vivaci».<sup>15</sup> Non

trovai nulla. Quando dovette occuparsi del lascito, Baur ovviamente chiese consiglio a Goodrich, suo immediato predecessore come direttore del museo oltre che amico ed esegeta riconosciuto di Hopper. Insieme i due stabilirono che le opere di Jo non fossero degne dell'istituzione; donarono alcune tele e si limitarono a scartare tutto il resto. Non videro neppure la ragione di investire denaro nella realizzazione di fotografie d'archivio. Paradossalmente gli unici dipinti che sono stati rintracciati sono le quattro tele che andarono alla New York University, le stesse di cui gli Hopper avevano tentato di disfarsi per anni.

Nel complesso solo tre lavori di Jo furono aggiunti alla collezione permanente del Whitney senza peraltro essere mai esposti. Quando iniziai la mia ricerca nel 1976 erano tutti scomparsi. Nessuno è mai stato ritrovato. Alcuni riuscirono a sfuggire alla distruzione perché furono attribuiti a Edward: tra questi pochi disegni, piccoli dipinti a olio realizzati in età giovanile e diversi acquerelli, tutti erroneamente scambiati come suoi. In qualità di curatore della collezione Hopper convinsi il gallerista del pittore, il compianto John Clancy, a donare al museo un ritratto di Edward dipinto da Jo. L'opera, l'unico olio di Jo Hopper risalente alla fase più matura della sua carriera di cui il museo disponga, non è stata mai registrata tra le accessioni della collezione permanente. Oggi conosciamo la maggior parte dei dipinti e dei disegni di Jo solo grazie alle fotografie che lei stessa scattò. Gli unici lavori sopravvissuti sono i pochi che vendette o regalò.

20

Gli uomini del Whitney diedero per scontato che le opere di Jo non avessero valore, ma non tutti furono così miopi nel giudicarle. Le sue doti non erano sfuggite a Brian O'Doherty, l'unico giornalista che divenne suo amico negli ultimi anni della sua vita, il quale scrisse: «Josephine Verstillle Nivison Hopper è stata una delle donne più straordinarie mai sposate da un artista».<sup>16</sup> O'Doherty non esitò a parlare delle tensioni della coppia: «Avevano caratteri così opposti da essere una continua fonte di vitalità e sconforto l'uno per l'altra. I giudizi sul ruolo avuto dalla signora Hopper sono molto discordi. Secondo alcuni perseguitava il marito. Secondo altri lo spronava alla vita».<sup>17</sup> Un'immagine ancora più incisiva di Jo comparve nella recensione della prima mostra allestita con il lascito di Hopper nel 1971, nella quale O'Doherty scrisse:

Nei prossimi studi su Hopper maggiore considerazione dovrà essere riservata alla moglie. La collezione dimostra come i muscolosi corpi femminili dei dipinti appartengano alla donna che dedicò tutta se stessa a fare in modo che l'esposizione del marito all'umanità in generale (della quale lei non aveva una buona opinione) fosse sempre sotto il suo controllo. Poiché Josephine Hopper era arguta ma priva di senso dell'umorismo, fino a oggi è stata trattata con quella sorta di ridicola indulgenza che lei stessa sollecitava. Ma aveva un talento autentico, seppure frustrato, era colta e nei suoi momenti migliori aveva una conversazione brillante ed eccentricamente originale.<sup>18</sup>

La raccomandazione di O'Doherty riguardo agli studi su Hopper si è rivelata profetica. La mia ricerca è proseguita per dimostrare come l'attività artistica di Jo si sia intrecciata con quella di Edward. Non solo la donna insisteva per posare per i nudi, quello era il minimo. Jo, al pari di Edward, aveva studiato pittura con Robert Henri alla New York School of Art. A partire dal periodo del corteggiamento, i due si occuparono di arte insieme. Spesso utilizzavano lo stesso studio o lavoravano nelle stesse località. Quando lui soffriva del blocco del pittore, come accadeva spesso, lei lo incitava all'azione iniziando a dipingere per prima. Condividevano la routine quotidiana e i viaggi faticosi al Nord, all'Ovest o al Sud alla ricerca di nuovi soggetti. Assorbivano e commentavano gli stessi libri, spettacoli e film, scambiandosi *billets doux* in francese. Fu grazie all'aiuto di Jo che la carriera di Edward prese slancio. Quella di lei, invece, languì ignorata, quando non scoraggiata da lui. Come Jo scriveva sul diario, il suo risentimento esplodeva spesso.

È giunto il momento, allora, di riconoscere il ruolo di Jo Hopper non solo come moglie e modella ma anche come partner intellettuale e pittrice che stimolò e nello stesso tempo mise alla prova il più dotato collega. «L'intera storia» vede protagonisti entrambi. Ci sono i racconti di Jo sui dipinti, sulle liti e sui tè pomeridiani accompagnati da un'amara sofferenza. C'è la provocatoria dichiarazione di Jo che la verità era degna di un narratore tragico. Ma c'è anche la convinzione di Edward sull'essenza personale delle sue opere e il suo conseguente atteggiamento evasivo. Considerate entrambe, le loro testimonianze raccontano una vita privata tormentata che si tradusse in opere d'arte di grande fascino. Il dolore e la maestria artistica sono alla base della straordinaria tensione espressa nei dipinti di Hopper. Il suo linguaggio pittorico, familiare ed estraneo a un tempo, dà voce ai nostri ricordi, alle nostre speranze e incertezze, allo struggimento e all'inquietudine della vita moderna.