

## L'affermazione: 1925-1927

Il 1924 fu l'anno in cui nella vita di Hopper si fissarono una serie di costanti: il grande cavalletto, un gallerista fidato, una moglie appassionata e un matrimonio tormentato. Il successo generò altro successo: nel 1925 Hopper presentò le sue acqueforti al Los Angeles Museum, all'Art Institute of Chicago, al Brooklyn Museum, come pure al Whitney Studio e al National Arts Club e in due importanti gallerie d'arte americana contemporanea, la Kennedy and Company e la Weyhe. Sia l'Art Institute of Chicago sia il Cleveland Museum of Art esposero *Portuguese Church*, uno degli acquerelli dipinti a Gloucester nel 1923.

Con la fama crebbe anche il coraggio per lanciarsi in nuove avventure: non più oppresso dal giogo del lavoro commerciale, Edward cominciò a esprimere sentimenti e valori personali attraverso immagini e temi innovativi. Gli anni immediatamente successivi all'abbandono dell'illustrazione furono caratterizzati da una vera e propria esplosione di produttività, che portò all'introduzione di nuovi soggetti e alla sperimentazione di simboli. La fiduciosa riflessione su se stesso lo spinse ad articolare per iscritto la propria filosofia estetica. Tuttavia, la sua scrittura era così introspettiva, soppesata ed elaborata, in una parola impegnativa, che presto rinunciò all'idea.

Hopper iniziò il 1925 con una nota di tristezza, dipingendo un acquerello cupo e tetro, con un soggetto e una tonalità praticamente unici nella sua opera. *Day after the Funeral* mostra due figure femminili vestite di nero che camminano in una desolata strada invernale, con un lampione che si erge solitario davanti a un *bow window*. L'8 gennaio 1925 George Bellows era morto improvvisamente per una peritonite. Vero e proprio esempio di successo rapido e brillante, Bellows era stato l'unico tra gli studenti di Henri a raggiungere il livello del maestro e a diventarne amico. Nel corso degli anni aveva usato la propria influenza nel mondo dell'arte per far partecipare Hopper alle mostre e aveva persino acquistato due suoi acquerelli esposti alla Rehn Gallery. Tuttavia, i suoi risultati straordinari non avevano fatto altro che mettere in risalto l'incapacità di Hopper di affermarsi come pittore.

Il risentimento prolungato scomparve con la perdita improvvisa: «Edward Hopper entrò dalla porta che collegava i nostri studi a Washington Square. Il suo volto era rigato di lacrime. Era venuto a dirmi che Bellows era morto» ricor-

dava Walter Tittle.<sup>1</sup> Edward non era solo nel suo dolore; Jo andò con lui al funerale che si tenne nella Church of the Ascension: «L'intera comunità era affranta, gli uomini seguivano tristemente la bara lungo la navata. C'erano tutti [...] Henri piangeva disperato mentre attraversavamo la navata centrale». Jo ricordò che Edward «si dava un contegno contando in francese le canne dell'organo e le mattonelle del pavimento»: raramente mostrava le sue emozioni.

Qualche tempo dopo, Hopper regalò *Day after the Funeral* a E.P. Ned Jennings, un mercante d'arte al quale aveva affidato alcune sue incisioni. Fu Jennings che a maggio di quell'anno riuscì a collocare quindici acqueforti di Hopper al Metropolitan Museum e che, secondo Jo, «vendette l'incisione di E.H., *Night Shadows*, al British Mus.»<sup>2</sup> Il dono fa pensare che Jennings conoscesse Bellows, forse aveva venduto alcune delle sue litografie. La Nivison lo descrisse come «un rappresentante della Fuller Brush, amico di Robt. Frost, un tipo bizzarro».<sup>3</sup> Gli Hopper si sarebbero interessati a Frost per il resto della loro vita.

La vendita al Metropolitan segnalò il compimento e al tempo stesso la tardività del successo di Hopper. Bellows aveva venduto il primo lavoro al museo nel 1911, la sua brillante carriera era decollata mentre il compagno di corso lottava per trovare una strada, ed era morto proprio quando Edward cominciava finalmente ad affermarsi. Hopper riuscì a vendere un dipinto a olio a un museo solo nel marzo del 1925. Presentò l'innovativo *Apartment Houses* del 1923 alla mostra annuale d'arte contemporanea della Pennsylvania Academy of the Fine Arts, che l'acquistò. Dei quattrocento dollari del prezzo, trecentoquaranta andarono all'artista, mentre la Rehn Gallery prese una commissione del quindici per cento. Emozionato dall'importanza del riconoscimento, Hopper scrisse un biglietto formale a John Andrew Myers, direttore del museo: «Ringrazio molto la Penns Academy per aver acquistato il mio *Apartment Houses* per il fondo Lambert».<sup>4</sup>

A maggio di quell'anno, Hopper inviò due dipinti alla decima collettiva del Whitney Studio, allestita alle Anderson Galleries. Scelse due opere dalla sua riserva di vecchi lavori di soggetto americano - *New York Corner* del 1913 e *Yonkers* del 1916 - perché voleva riservare la nuova produzione a Rehn e di certo desiderava per queste tele il successo che era stato loro negato.

I rifiuti non erano ancora un problema per Jo che continuava a esporre con il nome da nubile. Partecipò alla mostra del Whitney con *The Josie of Boston* e *A Tree*.<sup>5</sup> In questo periodo Jo presentò Edward a Joseph Brummer, antiquario, mercante d'arte ed ex scultore di origini ungheresi, che era entusiasta del suo lavoro e lo incoraggiava (Brummer esponeva scultori moderni come Brancusi, Maillol e Rodin e pittori quali Walter Pach, Jules Pascin e André Derain). Jo ricordava con amarezza quello che considerava un brutto segno, e cioè che Edward aveva «lanciato un'occhiataccia» a Brummer, forse irritato dalle sue attenzioni per la moglie.

Più temerari dell'anno prima, gli Hopper progettaronο un viaggio completamente diverso per l'estate: da giugno fino alla fine di settembre si spinsero in località lontane come James Mountain, in Colorado, e Santa Fe, nel New Mexico. Viaggiarono in treno, passando per le cascate del Niagara e Chicago, e poiché avevano in programma la «spesa folle» delle lezioni di equitazione, fecero eco-

nomia condividendo la stessa angusta cuccetta. Una notte, mentre attraversavano il Kansas, Edward svegliò Jo per farle vedere «milioni di lucciole che nuotavano nella notte nera e vellutata» e assicurarsi che non perdesse uno spettacolo simile.<sup>6</sup>

In un primo tempo avevano pensato di partire per le vacanze di Pasqua in modo da assistere alle famose *fiestas*, ma il progetto era stato rinviato per l'improvvisa scomparsa dell'amato gatto Arthur. Restia a lasciare la città, Jo fu infine costretta ad abbandonare le ricerche.<sup>7</sup> Da quel momento in poi si preoccupò del benessere di qualsiasi micio affamato o comunque «in pericolo» le capitasse di incontrare.<sup>8</sup> Nei diari ci sono continui riferimenti ai gatti, che compaiono spesso anche nei suoi lavori.

La sparizione di Arthur rimosse una delle scuse che Jo adduceva per continuare a mantenere lo studio di 9<sup>th</sup> Street. Prima di partire per Santa Fe prese la drastica decisione di lasciarlo e di conservare tutta la sua roba (libri, vecchi lavori, abiti e altri oggetti a lei cari) nello scantinato di Washington Square. Non solo rinunciò ad avere uno spazio tutto suo, ma mise via gran parte dei suoi lavori precedenti rendendoli praticamente inaccessibili. Il gesto fu forse motivato dalla volontà di risparmiare, ma probabilmente la donna pensò che l'avrebbe resa meno indipendente finendo per cementare l'unione con Edward. Di certo la sua carriera di pittrice non ne trasse giovamento.

Santa Fe, come la vicina Taos, era molto popolare tra gli artisti newyorchesi in quel periodo. Nel 1917 Henri e Bellows vi avevano trascorso una delle loro tante estati insieme; il pittore più anziano l'aveva visitata molte volte tra il 1916 e il 1922. Jo aveva spesso seguito l'esempio del maestro, ma sicuramente fu il più recente entusiasmo di John Sloan a convincere Edward ad andare in New Mexico. Sconvolti dai costi sempre più alti dei soggiorni a Gloucester e nelle altre colonie d'artisti della costa orientale, Sloan e la moglie Dolly avevano raggiunto per la prima volta in auto Santa Fe in compagnia di Randall e Florence Davey nell'estate del 1919 e l'anno successivo vi comprarono una casa (Taos e il gruppo d'avanguardia che gravitava intorno alla scrittrice Mabel Dodge e comprendeva Andrew Dasburg e Mardsen Hartley non attiravano Sloan e i suoi amici). Hopper decise di stabilirsi a Santa Fe anche perché voleva provare i bagni di vapore degli indiani d'America per il suo ginocchio malandato.

Benché fosse circondato dalla bellezza pittoresca del paesaggio sudoccidentale con la sua luce intensa, i colori saturi e le «montagne appariscenti», Hopper ebbe difficoltà a trovare un soggetto adatto alla sua sensibilità, come in seguito confessò ad Alfred Barr.<sup>9</sup> Le *mesas*, i monti e le colline «geometriche» ispirarono Sloan a «elaborare i principi del disegno plastico»,<sup>10</sup> ma Hopper rimase deluso al punto da affermare che le montagne erano «come alture di sabbia», benché ammettesse che quelle vicino ad Albuquerque fossero «migliori».<sup>11</sup> Visitando i *pueblos* vicini, inoltre, Sloan era stato colpito dalla cultura indiana, mentre i variopinti abitanti di Santo Domingo e di San Ildefonso lasciarono indifferente Edward. Lui e Jo presero parte ad alcune feste tradizionali, «i colpi di pistola sparati dal tetto a San Domingo, N.M., nel corso della cerimonia che precedeva

la Danza del grano, 1925». Tuttavia questi rituali straordinari, espressione del modo in cui la cultura degli indiani d'America coniugava arte e religione, non suscitarono alcuna emozione in Hopper.<sup>12</sup> Jo, invece, ne fu così impressionata che a distanza di dieci anni descrisse la cerimonia a cui aveva assistito al pittore John Marin e sua moglie.

Nel 1925 a Santa Fe le strade non erano asfaltate né illuminate, ma questa immagine di luogo quasi primitivo non affascinò Edward. La città gli parve angusta. Scoraggiato, riuscì finalmente a individuare qualcosa di familiare: un vagone ferroviario della Denver and Rio Grande Railroad che divenne il soggetto di un acquerello intitolato *D. & R.C. Locomotive*.<sup>13</sup> Fu attirato inoltre da alcuni edifici caratteristici come il St. Michael's College e la cattedrale di St. Francis, con il loro complicato intreccio di angolature e torri. Hopper dipinse anche alcune tipiche case di adobe, capanne, fattorie, paesaggi desertici e le sagome imponenti dei pioppi della zona.

Suscitò il suo interesse anche l'ordine dei penitenti, un'organizzazione religiosa segreta di ispano-americani, nota per l'autoflagellazione e per la rievocazione della Passione di Cristo durante la settimana santa. I penitenti probabilmente gli fecero tornare in mente i mistici spagnoli dei dipinti di El Greco che aveva ammirato a Madrid e a Toledo nel 1910. Benché in genere tentasse di evitare la teatralità delle ambientazioni del New Mexico, in *La penitente* raffigurò un'immagine singolare e cupa di una donna solitaria circondata da un paesaggio ventoso.

Durante il soggiorno a Santa Fe, Jo posò per un acquerello intitolato *Interior*, che rimanda ai soggetti delle incisioni e dei dipinti del periodo immediatamente precedente al corteggiamento e al matrimonio. Nel registro dei lavori, Jo descrisse la nuova composizione come «Donna in camicia, capelli sciolti, estremità inferiore di un letto di quercia in primo piano, ripiano di comò con scatola di cipria rossa, alta». Hopper espose poi l'opera con il titolo di *Model Reading*: evidentemente l'artista aveva iniziato a vedere la moglie nel ruolo che avrebbe svolto per il resto della sua vita.

L'estate a Santa Fe fu insolitamente divertente per la coppia, che partecipò a feste all'aperto e si dedicò all'equitazione. Quest'ultima attività spinse Edward a scrivere a casa: «Ieri io Jo e altri abbiamo fatto una cavalcata di circa quaranta chilometri in mezzo alle montagne. Era solo la quinta volta che montavo a cavallo e ho pensato più alla sella che non al paesaggio, che mi è sembrato bello quando ho potuto guardarlo»; evidentemente sua moglie riuscì a cavalcare con più facilità visto che aggiunse: «Jo si è irrobustita e adesso preferisce una sella a un bel cavallo a dondolo». Segue l'immancabile vignetta in cui entrambi sono raffigurati con i vestiti nuovi, lui che svetta sopra la minuta compagna, accanto a due cavalli di diverse dimensioni: «I cavalli non sono in scala, ma quasi».<sup>14</sup>

Nella vignetta di Hopper si nota un altro elemento particolarmente rivelatore: sfiorando le cime sullo sfondo, il sole forma un grande cerchio dietro il cappello da cowboy indossato da Jo ed emana dei raggi: fu l'immagine più simile a un'aureola che Edward giunse mai ad attribuirle. Probabilmente il riferimento

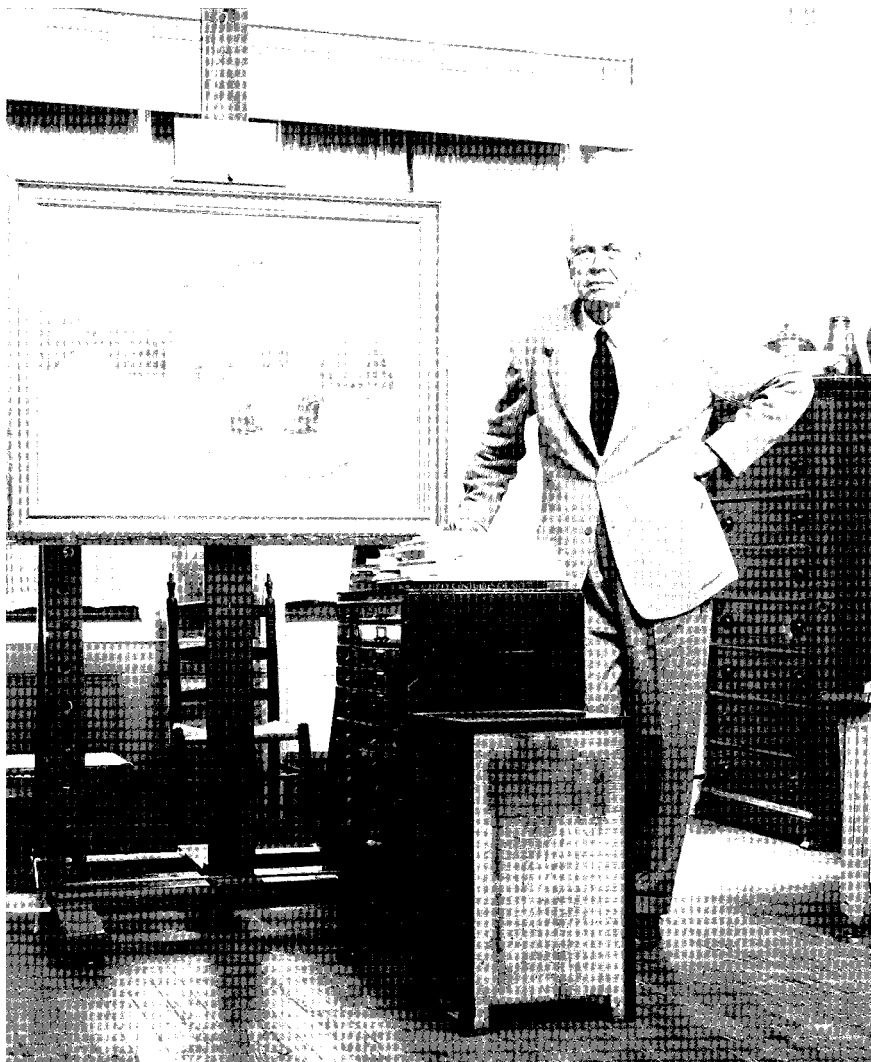
all'armonia e alla soleggiata vacanza in compagnia della moglie doveva rassicurare la madre di Hopper. Sempre apprensiva e diffidente nei confronti di Jo, Elizabeth li aveva informati che non era stata bene, perciò in una delle sue lettere Edward aggiunse: «Spero tu ti senta meglio».<sup>15</sup>

Tornato a New York alla fine di settembre, Hopper vendette le ultime illustrazioni a Scribner's. Il 28 settembre 1925 registrò sul libro mastro l'incasso di centosettantacinque dollari per i tre disegni di una storia intitolata *The distance to Casper*, che fu pubblicata nel febbraio del 1927. Finalmente si sentì libero e sufficientemente riconosciuto come pittore da abbandonare l'illustrazione e l'acquaforte. Realizzò in fretta due acquerelli che consegnò a Rehn il 15 ottobre, insieme ad altri sette dipinti a Santa Fe. Evidentemente non era contento di altri sei lavori del New Mexico, quanti quelli che aveva ritenuto accettabili, poiché non li espose o vendette mai.

Ritrovando gli ambienti che gli erano familiari, Hopper tornò ai soggetti che lo interessavano. Sempre affascinato dalle grandi, e all'epoca ancora nuove, campate sull'East River, raffigurò il Manhattan Bridge in un acquerello. Utilizzò la stessa tecnica per *Skyline Near Washington Square*, in cui compare un tetto semplice e austero dietro il quale si erge un unico edificio stretto e lungo che domina il cielo. Quando venne esposto per la prima volta, l'acquerello era intitolato *Self-Portrait* con un riferimento scherzoso all'altezza dell'autore, che spesso era stata oggetto di caricature e commenti. Il titolo autoreferenziale, riportato anche nei registri, probabilmente lasciava perplessi gli osservatori che non conoscevano l'allampanato Hopper, tanto che venne cambiato quando l'opera fu venduta nel 1927.

Un gioco di allusioni si intuisce anche nel successivo dipinto a olio, *The Bootleggers*, in cui sono raffigurati tre uomini su una barca a motore che passa davanti a una casa con tetto a mansarda di foggia ottocentesca, accanto alla quale si intravede una figura solitaria. Hopper dipingeva in studio, ma aveva già realizzato alcune incisioni in cui comparivano case come questa, ancor oggi visibili lungo l'Hudson, vicino a Nyack. Il proibizionismo era entrato in vigore nel gennaio del 1920 e le violazioni alla legge erano sempre più diffuse. Nel febbraio del 1925 il ministro della Giustizia denunciò il gran numero di imbarcazioni straniere che contrabbandavano liquori negli Stati Uniti.<sup>16</sup> Le navi si fermavano al largo per poi consegnare il loro carico a piccole barche che trasportavano le merci illegali fino a riva. Hopper scelse di raffigurare proprio una di queste piccole lance in azione. Nel registro dei lavori, Jo descrisse l'immagine come «mattina molto presto. Mare e cielo nuvoloso azzurri, casa bianca, azzurro chiaro, tetto scuro, tre comignoli rossi. Muro di cemento chiaro costruito sugli scogli, erbaccia color ambra lungo la riva. Promontorio dietro la casa verde scuro spento. Quattro uomini opachi (uno a sinistra della casa) impegnati in loschi affari».<sup>17</sup>

Ritrarre un'attività illecita in barba al proibizionismo era tipico della natura di bastian contrario di Hopper. Benché non bevesse mai molto, il suo spiccato cinismo gli impediva di approvare la veemenza ipocrita e bigotta con cui la Women's Christian Temperance Union e le chiese evangeliche cristiane soste-

Edward Hopper con *The Bootleggers*, 1955. Foto Sidney Wainrob.

nevano l'Anti-Saloon League. Forse per reazione all'educazione rigida che aveva ricevuto, Edward diffidava della religione. Alcuni dei suoi amici artisti, inclusi Bellows e du Bois, erano bevitori accaniti. Bellows, uno fra i primi a criticare i cristiani fondamentalisti e le loro crociate per mettere al bando l'alcol peccaminoso, aveva fatto di queste pagliacciate il soggetto della sua arte.<sup>18</sup> Visti in questo contesto, i tre comignoli rossi di Hopper si possono leggere come tre croci, un impercettibile gioco allusivo che diventa evidente quando li si paragona a quelli dipinti nello stesso periodo in opere come *The Mansard Roof* (1923) e *House by the Railroad* (1925).

Hopper non continuò a fare riferimenti specifici alle questioni politiche del tempo; in generale preferiva astenersi dal commentare. Molti anni dopo, quando uno scrittore gli chiese se riteneva che «l'artista debba impegnarsi nelle battaglie politiche e sociali», il pittore ribadì che un artista deve impegnarsi nella propria arte, spiegando che Daumier «era grande nonostante le interpretazioni politiche e non grazie a quelle». Hopper sapeva che l'arte poteva essere critica, ma era fermamente convinto che non doveva «mai essere ridotta a un esercizio di sociologia».<sup>19</sup>

Non fu la politica a spingerlo a ritrarre un altro edificio in stile Secondo Impero in *House by the Railroad*. Ancora una volta dipinse il tetto a mansarda che tanto lo affascinava, in parte perché gli ricordava Parigi. Quando intorno alla metà degli anni cinquanta lo storico dell'architettura John Maass, autore di *The Gingerbread Age*, scoprì due case simili ad Haverstraw, poco più a nord di Nyack, scrisse a Hopper chiedendogli l'ubicazione esatta di quella raffigurata in *House by the Railroad*. Jo rispose: «L'ha dipinta di testa sua. Ne ha viste molte come quella».<sup>20</sup> In questa immagine di una casa ignorata dal progresso, Hopper esprimeva un senso universale di perdita e lo struggimento per un'epoca meno complicata. Per tutta la vita avvertì la tensione tra il mondo vittoriano della sua infanzia e la mutevole realtà moderna con cui era costretto a scontrarsi ogni giorno.

Hopper non era l'unico dei suoi contemporanei a provare nostalgia per «la virtuosa bontà dell'America del passato».<sup>21</sup> A partire dal 1921, Bellows aveva fatto posare i soggetti dei suoi ritratti con abiti vittoriani in interni d'epoca, a imitazione delle convenzioni in uso nella fotografia e nella litografia dell'Ottocento. In *Lady Jean*, dipinto nell'estate del 1924, fece adottare alla modella la tipica posa rigida del tempo e incluse una serie di oggetti della vecchia America facilmente riconoscibili, come un tappeto intrecciato e una credenza rustica.<sup>22</sup> Bellows e Hopper richiamarono entrambi i valori perduti del passato anche nelle incisioni, il primo nelle litografie come *Sunday 1897* (1921), il secondo nelle acqueforti come *The Buggy* (1920), in cui è raffigurata una coppia su un calesse davanti a un'elegante casa vittoriana.

Il conflitto tra il passato e la «nuova generazione» era uno dei temi centrali del *Costruttore Solness* di Ibsen, a cui Hopper assistette il 15 dicembre 1925 nell'allestimento diretto da Eva Le Gallienne (che interpretava anche il ruolo di Hilda Wangel).<sup>23</sup> Edward aveva sempre ammirato il drammaturgo norvegese e adesso il suo uso dei simboli in un contesto di apparente naturalismo gli parve un'ulte-

riore incentivo a dipingere immagini realistiche dal significato emblematico. Il pittore che in un dipinto dal contenuto non dichiarato come *The Bootleggers* si era preso gioco dell'ipocrisia religiosa doveva aver trovato affascinante il braccio di ferro tra Solness e Dio: «Ascolta, onnipotente! Ormai voglio essere padrone del mio campo come sei tu del tuo. Non costrurrò più chiese, edificherò soltanto case di abitazione per gli uomini». <sup>24</sup>

Entrambi gli Hopper erano appassionati di teatro: Edward disegnava soggetti legati a questo tema e andava a vedere gli spettacoli già da ragazzo, Jo recitava. Andare a teatro divenne una loro abitudine; nella caricatura *A la route au Theatre* l'artista prendeva in giro la moglie sempre in ritardo, ritraendo se stesso nell'atto di trascinarla fuori casa mentre lei cerca di convincere il gatto Arthur a seguirli mostrandogli un pesce che penzola da una canna. In questo periodo e per alcuni anni a venire, Hopper conservò con attenzione le matrici dei biglietti su cui scriveva il titolo degli spettacoli. Quasi sempre, per risparmiare, i due compravano posti in galleria.

La scelta degli spettacoli spaziava nell'immensa varietà allora disponibile a New York: la drammaturgia moderna europea del *Richiamo della vita* di Arthur Schnitzler (9 ottobre 1925), i classici come Shakespeare (*Amleto*, il 27 ottobre con Ethel Barrymore nel ruolo di Ofelia) e i contemporanei americani come *The Enemy* di Channing Pollock, un testo contro la guerra interpretato da Fay Banter (6 aprile 1926). Edward e Jo avevano gusti audaci e andarono persino a vedere il primo adattamento inglese del dramma *Il Dybbuk* (30 marzo 1926), messo in scena dal Teatro Habima di Mosca alla Neighborhood Playhouse di Grand Street, la cui compagnia stabile proponeva teatro sperimentale sin dal 1915. Gli Hopper frequentavano abitualmente la Theatre Guild, diretta emanazione dei Washington Square Players con cui Jo aveva recitato e che includeva ancora alcuni suoi vecchi amici. Il 30 dicembre 1925 videro una doppia rappresentazione al Klaw Theatre, la nuova sala della compagnia, che comprendeva *L'uomo del destino* e *Androclo e il leone* di George Bernard Shaw.

Proprio come i loro interessi teatrali riguardavano spettacoli sia classici sia contemporanei, così lo stile figurativo e i sottili riferimenti alle tensioni del mondo moderno dei dipinti di Edward incontravano il favore di tradizionalisti e modernisti insieme. Nel gennaio del 1926 fu uno dei dieci non soci invitati a partecipare alla New Society of Artists' Seventh Exhibition alle Anderson Galleries. Tra gli organizzatori della mostra figuravano Robert Henri e altri artisti affermati quali Joseph Pennel, Gari Melchers e Stirling Calder. Hopper presentò due dipinti a olio: *New York Pavements* e *House by the Railroad*. Appena prima dell'inaugurazione il *Sunday World* scrisse che avrebbe esposto

[...] la sua ultima apoteosi di una casa ottocentesca lontana da tutto tranne dalla ferrovia che corre nella parte bassa della tela e l'immagine della parte inferiore di un edificio di New York risalente all'epoca di McKinley con una bambinaia dal velo blu che spinge una carrozzina. Hopper non vuole affatto essere considerato un esteta, tanto più che sa benissimo in che tempi viviamo. <sup>25</sup>

Un giovane critico, Lloyd Goodrich, elogiò *House by the Railroad* definendolo come «il dipinto più sorprendente della mostra. [...] Senza voler essere nulla di più di una casa brutta in un luogo brutto, l'opera è comunque uno degli esempi di realismo più intensi e desolati che abbia mai visto». <sup>26</sup> Fu questo il primo commento su Hopper da parte dell'uomo che sarebbe diventato il suo più deciso sostenitore.

Goodrich era cresciuto a Nurley, nel New Jersey, ed era stato compagno di classe del pittore Reginald Marsh. In casa sua c'era un dipinto di Winslow Homer acquistato dal nonno negli anni ottanta dell'Ottocento. Goodrich studiò all'Art Students League e alla National Academy of Design. <sup>27</sup> Insoddisfatto del proprio talento creativo, abbandonò la pittura ma continuò a occuparsi di arte dapprima recensendo libri e poi scrivendo articoli per la rivista *The Arts*, fondata allo scopo di promuovere gli artisti americani contemporanei (era diretta da Forbes Watson e finanziata da Gertrude Vanderbilt Whitney, che era anche la mecenate dello Studio Club).

Nel 1926 Goodrich non era il solo a rendere onore al talento di Edward. A febbraio il pittore fu invitato a esporre al Boston Arts Club - a cui inviò cinque tele a olio dipinte a Parigi nel 1907 - mentre ad aprile tenne una personale al St. Botolph Club, sempre a Boston, con diciannove acquerelli e ventuno acqueforti. A New York partecipò con una nuova opera, *Sunday*, alla mostra intitolata "Today in American Art" allestita alla Rehn Gallery a febbraio. Alla collettiva annuale del Whitney Studio, a marzo, espose solo un lavoro, l'acquaforte *Aux Fortifications*. Jo presentò uno dei suoi acquerelli preferiti, *Guinney Boats*, e per la prima volta usò il nome Josephine Hopper.

Per trovare il materiale per *Sunday*, che ritrae un uomo sconsolato seduto su un marciapiede, Hopper aveva preso il traghetto fino a Hoboken. In un primo tempo aveva pensato di intitolare il dipinto *Hoboken Facade*, optando poi per qualcosa di più generico. Fu a partire da questa tela che i critici iniziarono a esaminare il contenuto psicologico dei lavori di Hopper; qualcuno osservò, per esempio, che la figura era «smarrita», «patetica», altri descrissero «un vecchio proprietario di un bar [...] sprofondato nella noia e nello sconforto davanti al suo locale». <sup>28</sup> I recensori cominciarono anche a lodare quella che reputavano la spiccata «americanità» dell'artista. Elizabeth Luther Cary mise in risalto Hopper e Rockwell Kent per «l'americanismo della loro tecnica», <sup>29</sup> mentre il critico dell'*Eagle* di Brooklyn osservò: «L'americanità di questo dipinto risulta lampante sia per il trattamento sia per il soggetto, una strada vuota e silenziosa, un operaio con la camicia pulita, inattivo e senza risorse». <sup>30</sup>

Nell'estate del 1926 Hopper continuò a dipingere acquerelli della Lower Manhattan, luoghi che gli erano familiari non lontani da Washington Square: *Manhattan Bridge and Lily Apartments*, *Manhattan Bridge Entrance*, *Roofs of Washington Square* e *Skylights*, in cui ritrasse il tetto del suo atelier. Nel registro delle opere Jo specificò che *Manhattan Bridge Entrance* era stato dipinto in studio, sottolineando quindi il cambiamento dalla pratica usuale di eseguire gli acquerelli sul posto. Due anni dopo, scrivendo ad A.P. Saunders, il docente dell'Hamilton College che ac-

quistò quell'opera, Hopper precisava: «Sono contento che l'acquerello le piaccia. È uno di quelli a cui tengo di più».<sup>31</sup>

Il 2 giugno Hopper consegnò i quattro nuovi acquerelli a Rehn. Nel programmare la terza estate che trascorrevano insieme, Edward e Jo avevano pensato di tornare a Gloucester e nelle località del Maine che in passato avevano frequentato separatamente. Le attenzioni che il gallerista riservava a Stephen Clark diedero i loro frutti quando, alla fine di quel mese, questi acquistò *House by the Railroad* per seicento dollari. Non ancora informato della vendita, Hopper scrisse a Rehn da Rockland, nel Maine:

Eastport non ci è piaciuta affatto. Non sembra neanche una cittadina costiera del New England. Siamo partiti dopo tre giorni e siamo andati a Bangor in treno e poi in nave fino a questa città molto carina, piena di belle case ma con poco traffico marittimo. Non so quanto ci fermeremo, pensavamo di raggiungere Matinicus Island. Nei due giorni che sono stato qui ho fatto due disegni che non sono male. Non sappiamo quando arriveremo dalle tue parti, ma probabilmente sarà più avanti nel corso dell'estate.<sup>32</sup>

Riferendosi a Jo aggiunse: «La “mia migliore amica e critica più severa” ti manda i suoi cordiali saluti e lo stesso faccio io».

Il ritorno nel New England rese Edward estremamente produttivo. Soltanto a Rockland dipinse una ventina di acquerelli in sette settimane, inclusi *Mrs Acorns Parlor* (il salotto di una pensione locale), *Haunted House* («una vecchia pensione chiusa vicino a un cantiere navale»), *Talbot's House* («una bella casa bianca con mansarda»), alcune vedute della Lime Rock Quarry e ancora *Lime Rock Railroad*, *Rockland Harbor* e *Civil War Campground*, in cui ritrasse la Tillson's Hill, il luogo dove nel corso della guerra di Secessione si accamparono dieci compagnie di soldati reclutati in quella zona del Maine. Ancora una volta optò per soggetti del passato, preferendo immagini evocative di epoche lontane e valori perduti, come la «casa stregata» di *Haunted House*, metafora del ruolo che il passato assume nel presente.

Non tutti i suoi lavori contenevano un così chiaro riferimento ai vecchi tempi: in quel periodo ritrasse anche molti schooner e motopescherecci a strascico. Edward si era imbattuto per caso in una flotta di questi «gibbosi pescherecci equipaggiati con reti gigantesche per la pesca di fondo».<sup>33</sup> Originariamente costruite per il governo francese durante la Prima guerra mondiale, quelle imbarcazioni erano state vendute a una grande azienda ittica dopo l'armistizio. Vedendole, tuttavia, Edward non poté fare a meno di pensare al mondo marinaresco della sua infanzia trascorsa lungo l'Hudson.

La coppia lasciò poi Rockland e si recò a Gloucester, teatro del loro fidanzamento tre anni prima, e vi rimase fino a ottobre inoltrato. Edward si concentrò prevalentemente su alcune case del centro della città, spostandosi altrove solo di tanto in tanto. Gli acquerelli intitolati *Anderson's House*, *Davis House* o *Tony's House* raffiguravano abitazioni tipiche di Gloucester, per certi versi indistinguibili da quelle che invece decise di non ritrarre.

Sappiamo poco di ciò che Jo dipinse nel corso di quell'estate. Nell'autunno del 1927 – cioè più di un anno dopo – consegnò sei acquerelli al Whitney Studio Club, tra cui *Guinney Fleet in Fog* e *Movie Theatre, Gloucester*, che probabilmente erano stati eseguiti durante quella vacanza.<sup>34</sup> La decisione di ritrarre una sala cinematografica appare degna di nota, poiché di lì a poco anche Edward si sarebbe interessato a questo soggetto, iniziando con un disegno a puntasecca nel 1928. Nell'estate del 1926, tuttavia, Jo era solo una fra i tanti artisti che lavoravano a Gloucester e dai quali Hopper si teneva lontano. Evitava la folla che sceglieva la veduta della pittoresca Universalist Meeting House di Middle Street. Non dipinse la chiesa ma si sedette davanti a essa per ritrarre la casa di fronte, la Davis House. Gli ci vollero ore per completare l'acquerello; quando il sole si spostò si limitò ad aggiungere le nuove ombre, come se ci fossero più fonti di luce.

Benché in genere Edward rimanesse nelle vicinanze della pensione in cui alloggiava con la moglie, di tanto in tanto si spingeva più lontano. Nacquero così acquerelli come *House by the Squam River* e *Trees, East Gloucester*; il trattamento libero e spontaneo di quest'ultimo era così insolito che Jo lo descrisse come «selvaggio e disordinato».<sup>35</sup>

A settembre, lavorando nello stesso quartiere della Davis House, Hopper realizzò un dipinto a olio intitolato *Gloucester Street*, in cui è raffigurato l'angolo tra Church e Pine Street. La resa ricorda quella degli acquerelli con soggetto e composizione simile, in cui gli edifici alle estremità sono tagliati dai margini della tela. Com'era nel suo stile, scelse di ritrarre il gioco di luce sulle case più comuni del posto e di includere particolari come lo steccato di legno e il palo dell'elettricità. Dopo aver dipinto un altro acquerello, *Abbot's House*, in un freddo giorno di ottobre lui e Jo fecero ritorno a New York.

A novembre il collezionista di Washington Duncan Phillips acquistò *Sunday* per seicento dollari. Phillips aveva scoperto il lavoro di Hopper l'anno prima e ne era stato così entusiasta da scrivere a Rehn per comunicargli di non voler più comprare il dipinto di un pittore di cui omise il nome, limitandosi a precisare: «Ci siamo dimenticati di lui non appena abbiamo messo piede fuori della sua galleria: Hopper l'aveva completamente cancellato».<sup>36</sup> Phillips acquistò l'acquerello *St. Francis Towers* e subito dopo aggiunse un capitolo su Hopper nel suo volume *Brief Estimates of the Painters*:

Un nuovo tipo di pittore e incisore americano. Descrive l'orrore architettonico dell'America dal punto di vista dello storico della filosofia e del luminista orgoglioso dell'attenuazione consentita dalla bellezza della luce. Hopper sconfigge i nostri pregiudizi sul pittoresco e accetta intrepido la sfida dei soggetti americani che sembrano troppo lontani persino dall'alchimia del pittore realista. Le case più orribili e turrute degli “azzimati anni settanta” hanno un fascino per questo osservatore laconico.<sup>37</sup>

Secondo Phillips, *Sunday* rappresentava una «città del Middle West», anche se probabilmente l'artista gli aveva detto che l'abitazione si trovava a Hoboken nel

New Jersey. La geografia dell'arte di Hopper ricostruita dal collezionista era decisamente inaccurata; stando alle sue descrizioni «l'immagine di una locomotiva» era stata dipinta «nella lontana e romantica California», mentre invece l'acquerello era stato realizzato nel New Mexico.

Phillips riteneva che l'arte di Hopper avesse un legame con la letteratura: «Ambisce a un realismo pittorico che, al pari dei romanzi di Theodore Dreiser, Sinclair Lewis e Sherwood Anderson, sia intriso dei cattivi odori dei nostri vicoli e non si tiri indietro davanti alle realtà più brutte della nostra nazione». <sup>38</sup> Anni dopo Hopper avrebbe rifiutato il paragone con i realisti americani proposto-gli da un giornalista dichiarando: «Credo siano un po' troppo legati al Middle West». <sup>39</sup> In un'altra occasione definì Lewis «uno sciocco», mentre concesse che Dreiser «non era male» e, con un entusiasmo che non gli era proprio, arrivò a dire che Anderson era «un bravo scrittore». <sup>40</sup> I romanzi e racconti di Anderson, tra cui *Winesburg, Ohio* (1919), ricchi di immagini naturalistiche che davano il senso della sterilità emotiva della provincia e dell'impersonalità delle grandi città, non potevano non piacere a Hopper che si identificava facilmente nei protagonisti confusi, vittime dell'alienazione della vita contemporanea. <sup>41</sup> Molti suoi dipinti propongono il tema della solitudine nella metropoli. Le figure solitarie ritratte in interni privati e pubblici sembrano vulnerabili; una donna nuda che guarda pensosa fuori dalla finestra, una ragazza in un self service assorta nei suoi pensieri. Nella visione di Hopper la città e le poche figure che popolano il vasto spazio urbano appaiono come svuotate di significato.

Hopper apprezzava la buona letteratura, forse perché scrivere non gli piaceva molto. Poco dopo aver venduto *Sunday*, declinò l'invito di Forbes Watson a scrivere per *The Arts*, motivando il rifiuto con l'inaugurazione della mostra alla Rehn Gallery prevista per febbraio: «Sono molto impegnato a completare alcune tele prima di quella data. Può sembrare assurdo che non riesca ad avere un po' di tempo libero per scrivere ma per me farlo è una faticaccia e quello che probabilmente lei butta giù in un giorno a me costerebbe una o due settimane di lavoro». <sup>42</sup> Hopper poi lasciava intravedere al critico la possibilità di accontentarlo, magari dopo la mostra.

In vista della personale Edward lavorò in studio a tre nuovi dipinti a olio: *Eleven A.M.*, *Automat* e *The City*. Per i primi due fece nuovamente ricorso alla modella e attrice di casa, facendo posare Jo seduta su una poltrona, nuda, con lo sguardo perso oltre la finestra, oppure pensosa davanti a una tazza di caffè, con addosso cappello e cappotto.

L'immagine della donna sola di *Eleven A.M.*, ritratta in un interno domestico con la luce del sole che entra dalla finestra, presenta affinità con alcune delle acquerforti. La composizione di *Automat*, invece, rimanda a *Giovane donna assopita* di Jan Vermeer, che Hopper aveva visto al Metropolitan Museum, in cui è raffigurata una ragazza seduta a un tavolo con accanto una sedia vuota. Come il pittore olandese, Hopper inserì sullo sfondo alcuni elementi architettonici e un vaso di frutta per articolare lo spazio.

In *The City* emergono altri temi, in particolare l'interesse di Hopper per i film

e le loro immagini. Come in *American Village* del 1912, il suo sguardo indugia dall'alto con un'angolazione quasi cinematografica. Nell'opera ritornano anche i riferimenti a Pissarro e Caillebotte, nonché la sua predilezione per i tetti a mansarda. Con una scelta destinata a diventare una sua cifra stilistica raffigura un grattacielo «tagliato dal margine superiore della tela», come osservò in seguito Alfred Barr, aggiungendo che «una tale indifferenza per i grattacieli salta all'occhio in un pittore che descrive l'architettura di New York». <sup>43</sup> L'avversione di Hopper per le alte torri della sua città è evidente in molti dei suoi dipinti. Quando le include, le fa apparire come intruse, sgradevoli e fuori posto. In questo l'artista è partecipe del clima a cui diedero voce anche critici come Lewis Mumford che pubblicò articoli intitolati “Possiamo tollerare i grattacieli?” e “Città raffazzonate”. <sup>44</sup> Ai loro occhi, i grattacieli rappresentavano tutto ciò che disapprovavano dell'America urbana, dalla superficialità dei valori materiali alla crescente standardizzazione degli stili di vita. <sup>45</sup>

La personale di Hopper alla Rehn Gallery fu inaugurata il 14 febbraio del 1927; comprendeva quattro dipinti a olio (*Eleven A.M.*, *Gloucester Street*, *Automat* e *The City*), una dozzina di acquerelli e un gruppo di acqueforti. La stampa seguì l'avvenimento con attenzione e sulle pagine del *New York Sun* l'influente Henry McBride scrisse: «Edward Hopper conferma la sua fama». <sup>46</sup> Frederick W. Eddy, critico del *New York World*, si soffermò sui cambiamenti avvenuti da quando gli artisti americani avevano iniziato a imitare i modernisti francesi, arrivando a definire Hopper, che prima era considerato un conservatore, un pittore «molto più moderno». E aggiunse: «In questi ultimi anni il successo di Edward Hopper ha fatto felici quegli ottimisti che credono nel futuro della pittura americana». <sup>47</sup> *American Art News* lo descrisse come «uno dei migliori incisori d'America», riconoscendo che «parte della raffinatezza delle immagini in bianco e nero si riscontra anche nei dipinti». <sup>48</sup> Pur notando alcune imperfezioni nella sua pittura, il critico concludeva: «Se un giorno riuscirà a convogliare tutte le sue qualità in un'unica tela, produrrà qualcosa di molto bello». Helen Appleton Read intitolò il suo articolo su Hopper “The American Scene”, usando una definizione che il pittore reputò adatta in quel momento ma avrebbe presto detestato. <sup>49</sup>

Solo il più conservatore Royal Cortissoz espresse profonde riserve, pur ammettendo la propria ammirazione per alcuni aspetti dell'arte di Hopper: «Edward Hopper alla Rehn Gallery usa tecniche diverse con diverso successo. È un abile incisore, affascinante nel modo vivace di descrivere il soggetto e preciso nell'uso della linea. Dipinge bene, talvolta all'acquerello. *Bow of Beam Trawler Widgeon* è un'opera eccellente». <sup>50</sup> Tuttavia la recensione proseguiva con giudizi severi:

I dipinti a olio sono deludenti per la stessa ragione che rende alcuni acquerelli insoddisfacenti: il tocco è pesante, quasi frenato. Il modo letterale e terribilmente prosaico con cui osserva i suoi soggetti lo danneggia in entrambe le tecniche. L'artista, sosteneva Whistler, è noto per ciò che omette. Quella di Hopper è invece una sorta di tenace esposizione dei fatti in cui ogni minimo dettaglio gode della più ampia risonanza possibile.

Il commento secondo cui i lavori erano «inutilmente espliciti e tristemente scialbi» non passò inosservato visto che nelle opere successive Hopper ridusse gradualmente i particolari e intensificò i colori.

Fatta eccezione per le critiche di Cortisoz, le altre recensioni dimostravano come Edward fosse in linea con l'ondata di nazionalismo che attraversava l'America isolazionista. I critici d'arte scrivevano sullo sfondo dei timori di un complotto straniero contro gli Stati Uniti e in reazione a quella che molti percepivano come la minaccia estremista rappresentata dall'arte astratta. Con l'uccisione di Sacco e Vanzetti, giustiziati sulla sedia elettrica nell'agosto del 1927, e la frenesia che ne seguì, termini come "etnico" o "straniero" furono sempre più spesso equiparati al concetto di "antiamericano". Impegnati nella ricerca dei valori tradizionali autoctoni, i critici d'arte finirono con il considerare lo stile realista di Hopper e le sue figure dai volti così tipicamente americani molto meno minacciosi dell'astrattismo modernista di ispirazione europea. Completamente assorbito dalla personale alla Rehn Gallery, Hopper non prese parte alla dodicesima mostra del Whitney Studio. Jo, che invece vi partecipò con un'opera intitolata *Boats*, aggiunse un'altra iniziale al suo nome completo, firmandosi Josephine N. Hopper.

Il continuo cambiamento della firma è una spia di come Jo tentasse di conciliare le sue diverse identità di donna, moglie e artista. Theresa Bernstein (anche lei artista e moglie di un pittore, William Meyerowitz) le consigliò di esporre con il suo nome da nubile per mantenere un'individualità professionale: «Le dissi che aveva sbagliato. Devi proporti con il tuo nome, così non si farà confusione».<sup>51</sup> Come la Bernstein aveva previsto, l'identità artistica di Jo divenne qualcosa di confuso tanto nella sua mente quanto in quella degli altri. Ancora nel 1964, la donna valutava l'ipotesi di cambiare il nome con cui firmava i suoi lavori. Un'altra amica le fece notare che era stato un errore eliminare non solo il Nivison ma anche il secondo nome Verstelle, che rivelava le sue origini francesi. Secondo le amiche, infatti, i lavori di Jo erano «quadri allegri» e «tipicamente francesi» e pertanto dovevano distinguersi da quelli assai più cupi di Edward.

Il 7 marzo 1927 Hopper consegnò a Rehn una nuova tela, *Two on the Aisle*. Il titolo fu suggerito dalla moglie, che posò nei panni di entrambe le donne, eleganti signore con posti riservati in un teatro praticamente deserto. Nei mesi precedenti Edward e Jo avevano assistito ad almeno otto spettacoli teatrali e un film importante;<sup>52</sup> in quella stagione, d'altra parte, Broadway propose non meno di duecentosessantotto attrazioni.<sup>53</sup> Il soggetto del dipinto rimanda alla passione comune degli Hopper non solo per il teatro ma anche per Degas e i suoi caffè, ristoranti, palcoscenici e scene d'interni privati. I temi legati all'Impressionismo continuarono a essergli cari anche quando abbandonò deliberatamente i soggetti di ispirazione francese per dedicarsi a motivi locali.

Nella primavera del 1927 Jo e Edward erano sposati da meno di tre anni ma la fama di lui metteva sempre più in ombra gli sforzi della donna per proseguire una carriera propria. La differenza si accentuò dopo che sul numero di marzo

di *Arts* uscì un articolo intitolato "The Paintings of Edward Hopper" a firma di Lloyd Goodrich, redattore della rivista. Sottolineando qualità come l'austerità, il cromatismo intenso e la tecnica accorta, il critico definiva Hopper «un pittore fortemente americano» per il quale prevedeva risultati ancora più ragguardevoli.<sup>54</sup> Adottando lo stesso tono nazionalista delle più recenti recensioni osservava: «È difficile pensare a un altro pittore più capace di condensare nelle sue tele le qualità dell'America». Per ringraziarlo Hopper adoperò uno stile molto formale: «Vorrei ringraziarla per l'ammirazione e la comprensione del mio lavoro che ha dimostrato con il suo articolo su *The Arts*», aggiungendo poi che le riproduzioni dei dipinti erano «insolitamente ben riuscite».<sup>55</sup> L'articolo, il primo che una rivista dedicava alle opere di Hopper, era anche il primo servizio completo che Goodrich riservava all'artista. In questo primo scambio è già evidente la riservatezza con cui Edward avrebbe sempre trattato il critico. Benché apprezzasse il suo sostegno, avvertiva evidentemente il bisogno di dare la migliore immagine possibile di se stesso. Solo di rado fece riferimento al suo passato di illustratore ed evitò di menzionare fra i suoi insegnanti un artista così fuori moda come William Merritt Chase. Per parte sua, Goodrich prendeva come verità assoluta ciò che Hopper gli raccontava, senza mai mostrarsi troppo curioso né cercando conferme indipendenti.<sup>56</sup>

A mostra finalmente chiusa e lusingato dall'attenzione di Goodrich, nel mese di aprile Edward scrisse un pezzo per *The Arts*. L'anno prima aveva recensito un volume sulle stampe d'arte,<sup>57</sup> ma il nuovo articolo fu molto più rivelatore e significativo. L'argomento ufficiale era John Sloan ma vi si sottolineavano aspetti centrali anche per la carriera di Hopper, come per esempio l'esperienza negativa del lavoro da illustratore:

Lo sviluppo di John Sloan ha seguito il destino comune agli artisti che per necessità iniziano la carriera come illustratori e grafici: prima il lavoro duro e l'acquisizione delle capacità tecniche sufficienti per guadagnarsi da vivere, mentre la ricerca di una modalità di espressione personale è relegata al tempo libero, poi finalmente l'emancipazione dal lavoro quotidiano quando arrivano i riconoscimenti. Grazie a questa difficile formazione giovanile Sloan possiede un'agilità e una potenza inventiva che il pittore puro raramente raggiunge.<sup>58</sup>

Hopper colse l'occasione per esprimere la sua ammirazione per molti artisti e per i suoi insegnanti Henri e Miller (omettendo Chase), ma sottolineò la necessità di sviluppare «un'arte nazionale». Confermando quanto Goodrich e altri critici avevano sostenuto a proposito del suo stesso lavoro, fece riferimento a

certi artisti originali e intelligenti che non si accontentano più di essere cittadini del mondo dell'arte, ma credono che adesso o nel prossimo futuro l'arte americana debba essere svezata dalla madre francese. Questi uomini danno espressione concreta alle loro convinzioni in una pittura in cui si avverte sempre più forte "l'odore della terra". Non potremmo essere tanto sicuri della



crystallizzazione della nostra arte in qualcosa di tipicamente americano se non vedessimo che anche il teatro, la letteratura e l'architettura mostrano segni evidenti dello stesso sviluppo.<sup>59</sup>

Il richiamo a un'arte americana autentica era già risuonato nel saggio *La fiducia in se stessi* di Emerson che Hopper avrebbe citato in un altro scritto su un artista americano:<sup>60</sup>

E perché noi dovremmo copiare il modello dorico o quello gotico? Bellezza, utilità, grandiosità di pensiero e originalità d'espressione sono vicini a noi come a chiunque altro, e se l'artista americano studierà per bene, con speranza e amore, quello che deve fare, considerando il clima, il terreno, la durata del giorno, i bisogni della gente, le consuetudini e la forma di governo, egli edificherà una casa nella quale tutte queste considerazioni si troveranno riflesse, gratificando al tempo stesso gusto e sentimento.<sup>61</sup>

Nei due brani appena citati l'artista americano è sempre un uomo. Hopper non immagina un ruolo creativo per le donne, inclusa sua moglie. Il suo atteggiamento verso il sesso femminile è quello tipico della maggior parte dei pittori della sua generazione. Coerentemente con questa visione, non dava credito alle donne artiste in generale, considerandole perlopiù delle dilettanti che dipingevano fiori, si occupavano a tempo perso di altri soggetti banali e causavano problemi ai professionisti uomini.

Nell'affermare che anche in letteratura si riconoscevano i segni di una trasformazione in «qualcosa di tipicamente americano», Hopper ricorda Van Wyck Brooks che più di dieci anni prima si era distinto come il «teorico più equilibrato e coerente delle diverse correnti del nazionalismo letterario».<sup>62</sup> Hopper avrebbe poi conosciuto bene i testi di Brooks, di cui condivideva interessi, valori e analisi dei conflitti della cultura americana. Brooks credeva che «lo sradicamento equivaleva alla rovina» e con coraggio si chiedeva come «cambiare l'intero tessuto sociale per consentire a scrittori e artisti di crescere nel loro paese».<sup>63</sup> Benché nell'articolo su Sloan ammettesse che «le generalizzazioni sulla razza non sono convincenti», Hopper prese in considerazione il proprio caso e chiese: «E cosa dire degli uomini originali e di talento che hanno diligentemente seguito l'apprendistato in Europa e confusi dal fascino persistente della scena europea hanno faticato, una volta tornati, a reinserirsi in quella americana?».<sup>64</sup> «Le qualità nazionali sono difficili da afferrare e definire se non nelle loro manifestazioni superficiali. Forse sono queste che ci interessano» spiegava. «In parte sono dovute alla reazione visiva dell'artista alla sua terra, diretta e plasmata dalla più fondamentale eredità della razza».<sup>65</sup>

Hopper proseguiva dando ulteriore dimostrazione della sue vaste letture e profonde riflessioni: «Incontra molte insidie colui che solleva la questione dell'elemento razziale e indigeno nell'arte, inclusi i casi di Whistler, Henry James, Lafcadio Hearn e altri esuli tormentati e inquieti».<sup>66</sup> Hopper dà voce al

conflitto che aveva vissuto sulla sua pelle quando era stato costretto a ripudiare la cultura francese, rivelando al contempo la conoscenza di *The Pilgrimage of Henry James* pubblicato da Brooks due anni prima.<sup>67</sup> Secondo Brooks, che come Hopper aveva deciso contro voglia di tornare a lavorare in America, James aveva commesso un errore nel rimanere all'estero. Sul numero di luglio 1923 della rivista *Dial* era apparso un suo articolo intitolato "Henry James: The American Scene" in cui osservava: «Alla fine della sua vita, quindi, per quanto deludente fosse stata la sua esperienza dell'Europa, l'America rappresentava per James fallimento e distruzione. Era il paese oscuro, sinistro in cui [...] gli uomini erano trasformati in macchine e il genio era soggetto a qualsiasi tipo di impenetrabile catastrofe».<sup>68</sup>

Più sorprendente della citazione di Whistler e James, risulta il riferimento di Hopper a Lafcadio Hearn, lo scrittore e traduttore che contribuì a far conoscere all'Occidente la cultura e la letteratura del Giappone.<sup>69</sup> Hearn era nato nel 1850 in Grecia, era cresciuto a Dublino e aveva studiato in Gran Bretagna e in Francia. Negli anni ottanta dell'Ottocento lavorò negli Stati Uniti e nel 1890 si trasferì in Giappone, divenne cittadino giapponese e rimase in quel paese fino alla morte, avvenuta nel 1904. Probabilmente, Edward scoprì gli scritti di Hearn negli anni in cui frequentava la New York School, forse tramite l'amica Hetty Dureya, che aveva collaborato alla preparazione di una mostra di stampe giapponesi, o il compagno di corso Morie Ogiwara.

Rehn riuscì a vendere *Two on the Aisle* in un solo mese al prezzo di millecinquecento dollari, la somma più alta stabilita per un dipinto di Hopper fino a quel momento. Rincuorati dal successo, lui e Jo decisero di fare spese ardite: comprare la loro prima automobile, una Dodge del 1925 usata, e imparare a guidare vicino a Nyack. Mentre Edward prendeva lezioni dall'amico Frank Downs, le rispettive mogli Jo e Anna se ne stavano sedute dietro. Anche Jo, tuttavia, desiderava ardentemente imparare a portare l'auto.

Il sedile posteriore era emblematico: in un oggetto come l'automobile si concentravano le differenze sociali e di ruoli che opponevano uomini e donne. Negli anni venti, guidare non significava soltanto disporre di un mezzo di trasporto comodo. L'introduzione dell'automobile coincise con un periodo di rapidi cambiamenti del ruolo femminile in ambito professionale, familiare e politico: la macchina divenne una frontiera della lotta per l'uguaglianza.<sup>70</sup> Guidare era un simbolo d'indipendenza e una dimostrazione della nuova risolutezza femminile. Ma gli uomini si sentirono talmente minacciati dalla possibilità che le donne abbandonassero il loro tradizionale ruolo subalterno e di sostegno da inventarsi una serie di dicerie infarcite di stereotipi negativi per effetto delle quali la donna al volante divenne sinonimo di pericolo sulle strade.<sup>71</sup>

Secondo il repertorio di luoghi comuni «l'inferiorità delle donne al volante [è dovuta a]: instabilità emotiva, debolezza fisica e deficienze mentali».<sup>72</sup> Argomenti del genere incontrarono il favore dei conservatori vittoriani che, basandosi sulle teorie darwiniane, riducevano l'intera questione a un problema di biologia e sostenevano che le donne erano inadatte alla guida «ma non per col-



Edward Hopper dipinge *Lighthouse Hill at Two Lights*, vicino a Cape Elizabeth nel Maine, 1927.

pa loro, sono nate così». <sup>73</sup> In un articolo apparso sul *New Statesman* lo stesso anno in cui gli Hopper acquistarono l'auto si leggeva: «Generalmente [le donne] non hanno la freddezza di nervi necessaria per guidare bene. Sembrano sempre un po' impacciate, poco sicure delle loro capacità». <sup>74</sup>

In questo mitico terreno di scontro Edward e Jo interpretavano due ruoli fin troppo consolidati. Lui contribuiva con la giovanile accettazione del darwinismo, la brama d'indipendenza adolescenziale non ancora soddisfatta e la sua cocciutaggine. Lei era una delle donne indipendenti della nuova generazione che aveva studiato all'università, si era cercata un lavoro e una casa da sola e, una volta ottenuto il diritto al voto, si interessò alla politica; eppure nessuno le riconosceva la dote della freddezza di nervi. Edward e Jo si calarono nei rispettivi ruoli con particolare ostinazione perché entrambi consideravano l'automobile essenzialmente un mezzo che poteva facilitare la loro carriera artistica.

Questa concezione pratica fu evidente sin dal loro primo utilizzo della macchina. Appena si resero conto di non dover più dipendere dai trasporti pubblici, partirono alla ricerca di nuovi soggetti e si diressero ancora una volta nel Maine. Il faro di Two Lights a Cape Elizabeth catturò l'attenzione di Edward. Jo si piazzò in un posto lì vicino. Quando comunicò al marito che avrebbe ritratto lo stesso soggetto, lui scattò: «Allora io non lo faccio». Alla fine Hopper realizzò due dipinti a olio oggi famosi, *Lighthouse Hill* e *Captain Upton's House*, e diversi acquerelli.

A distanza di anni Jo avrebbe ricordato i rigori di quel viaggio: lei e Edward avevano «vissuto in maniera bizzarra per amore di un quadro. *Lighthouse Hill* nacque in una casa in cui le pulizie si facevano con l'acqua raccolta alla pompa del villaggio e il bagno stava in un capanno insieme alle esche per l'aragosta». Il piccolo insediamento della guardia costiera, secondo Jo chiamato Two Lights perché un tempo i fari erano due, ammaliò Hopper. Oltre a *Captain Upton's House* dipinse la casa di un altro dipendente del luogo, tale capitano Berry, in *Hill and Houses*. Il pittore era affascinato – forse persino invidioso – dalla solitudine dei guardiani del faro: il lavoro li obbligava a rimanere sempre nella stazione, separati dalle famiglie che occupavano le case vicine. Anche le difficili condizioni di vita, la mancanza di confort moderni come l'acqua corrente, colpivano la sua fantasia. Ancora una volta la cultura del passato lo attraeva in maniera particolare. Probabilmente su incitamento di Jo, gli Hopper conobbero personalmente i residenti della stazione e delle case.

Libero di andare in giro, Hopper si spostò un po' lungo la costa e dipinse alcuni acquerelli: *Portland Head Light* raffigurava il faro e le costruzioni circostanti visti dal promontorio adiacente; *Rocky Pedestal* aveva come soggetto la base del faro con la sirena da nebbia ben in vista sulle alte rocce che dominano il mare. *Captain Strout's House*, infine, ci offre una veduta frontale della casa del guardiano, dietro la quale si vede solo parte del faro: «È la casa del guardiano del faro di Portland Head ed è stata dipinta proprio lì sul posto» scrisse Jo; «il buon capitano si mostrò molto interessato». <sup>75</sup>

Gli Hopper trascorsero il terzo anniversario di matrimonio a Ogunquit, dove

andarono a trovare Chatterton e la moglie. Per quanto avessero alloggiato nella stessa pensione di Ogunquit alcuni anni prima, quella fu la loro prima visita insieme alla cittadina. I Chatterton li mettevano sempre di buon umore, forse perché Annette (come Jo chiamava Margaret Antoinette, la moglie di Chat)<sup>76</sup> era molto gentile. A Edward piaceva «fare il pagliaccio» con l'amico, come ai tempi della scuola d'arte, e diventava insolitamente chiassoso.

Avventurandosi da Ogunquit a Portland, che considerava «la più bella città del New England»,<sup>77</sup> Hopper ritrasse ad acquerello due soggetti inconsueti: *Custom House, Portland* e *Libby House, Portland*. Per l'architettura ottocentesca del primo adottò una tavolozza di colori delicati e lavorò in un giorno piovoso – scoprendo un altro uso della macchina parcheggiata – sottolineando il contrasto tra l'edificio classico e il rustico magazzino adiacente. In maniera analoga, nel secondo si concentrò sul contrasto tra la struttura del 1859, progettata in stile italianeggiante dall'architetto Henry Austin di New Haven, e l'ordinario edificio di appartamenti lì accanto. In modo arguto, inoltre, mise in risalto le forme di un albero inaridito davanti alla villa elegante, alludendo con una metafora alla decadenza dei valori vittoriani.

Lasciato il Maine alla fine di settembre, gli Hopper approfittarono della nuova mobilità per passare da Charlestown, nel New Hampshire, dove andarono a trovare Katherine Budd, una cantante lirica in pensione che viveva in quella «che prima era la residenza del governatore».<sup>78</sup> Quell'estate Juliana Force aveva affittato Maxstoke, la villa della Budd, per usarla come sede estiva del Whitney Studio Club. Era arrivata insieme a Marie Appleton, l'addetta alle vendite del club, e le mostre allestite nel salotto adibito a galleria cambiavano ogni tre settimane. Una volta sistematosi, Hopper usò l'auto per escursioni di un giorno nel Vermont, al di là del fiume Connecticut, dove dipinse diversi acquerelli di cavalli e granai. A metà ottobre Edward e Jo tornarono a New York e per la prima volta si avventurarono nel traffico cittadino per portare i lavori eseguiti nei mesi precedenti alla galleria di Fifth Avenue, prima di imbarcare di nuovo l'auto sul traghetto che l'avrebbe portata alla residenza invernale di Nyack. A quell'epoca gli acquerelli di Edward si vendevano a duecentocinquanta dollari, mentre quelli che Jo consegnò al negozio del Whitney Studio Club costavano da cinque a cinquanta dollari l'uno.<sup>79</sup>

In autunno Jo scrisse per conto del marito a Carl Zigrosser della Weyhe Gallery e ad altri galleristi che avevano regolarmente in vendita le sue stampe per informarli di aumentare da diciotto a venticinque dollari il prezzo di *American Landscape* e *The Cat Boat* e a venti dollari quello di *The Railroad*.<sup>80</sup> Il successo come incisore era appena valso a Hopper la prima citazione in un libro. Nella monografia su Albert Sterner scritta da Ralph Flint si parlava della mostra "Painter-Gravers of America" che questi aveva organizzato insieme a George Bellows, Leo Mielziner, Childe Hassam e altri. Il nome di Hopper compariva nell'elenco degli artisti invitati che esposero insieme ai membri dell'associazione.<sup>81</sup>

In quello stesso periodo, Hopper si concesse una breve *rentrée* nel mondo dell'incisione. Non se ne occupava più da quattro anni, ma aveva mantenuto

i contatti con amici come Richard Lahey e George Pop Hart. Quando Lahey gli parlò dell'idea di formare una nuova società di incisori che includesse gli artisti «con una visione più liberale rispetto a quelli che di solito si iscrivono a queste associazioni», Hopper raccomandò Hart con cui aveva esposto alla Sarda Gallery nel febbraio del 1923 e si spinse persino a scrivergli: «C'è bisogno di un gruppo del genere. Secondo me gli unici ostacoli che si frappongono alla formazione di questa società sono l'impegno, che tutti si dovranno assumere, e la necessità di trovare un modo per finanziarsi».<sup>82</sup> Edward, che ammirava il «garbato umorismo» e «l'espressione personale» di Hart e ne aveva lodato i lavori in una recensione del 1926, era ovviamente ben disposto ad aiutare i suoi amici artisti.<sup>83</sup>

In seguito a queste discussioni, Hopper si unì a Lahey e Hart per fondare gli American Print Makers, un'associazione che «eliminava il sistema della giuria».<sup>84</sup> Era previsto un comitato, i cui membri rimanevano in carica per tre anni, anche se lo statuto dell'organizzazione imponeva il cambiamento di quattro componenti alla fine di ogni mostra annuale.<sup>85</sup> Il gruppo organizzò la prima collettiva nel dicembre del 1927 nei locali della Downtown Gallery di Edith Halper al 113 di West 13<sup>th</sup> Street. Hopper propose quattro acqueforti realizzate alcuni anni prima: *The Locomotive*, *The Cat Boat*, *Night Shadows* e *Night in the Park*.

Tra i componenti del comitato c'era Rockwell Kent che adesso occupava lo studio accanto a quello di Edward. Vi si era trasferito qualche mese prima quando Walter Tittle, diventato un illustratore e incisore di successo, aveva trovato una sistemazione più comoda *uptown*. Kent, Tittle e Hopper erano stati compagni di classe ma conducevano vite piuttosto diverse. Secondo Kent, che abitava in un appartamento nello stesso edificio con la nuova moglie Frances Lee e i due figli che i coniugi avevano avuto dai precedenti matrimoni, quello fu «un periodo folle, esuberante e dissoluto».<sup>86</sup> Tra la famiglia allargata, il gusto con cui ostentava l'inosservanza della legge sul proibizionismo e le idee politiche radicali, Kent aveva poco in comune con l'austero compagno di corso della porta accanto. Molto impegnato tra pittura, incisione, litografia e la pubblicità per una ditta di gioielli, nel 1927-1928 assunse come assistente l'artista Andrée Ruellan, la quale ricordava che Hopper «aveva tracciato una linea di demarcazione nel suo studio» per delimitare la parte della stanza in cui la moglie non doveva entrare.<sup>87</sup>

Nei mesi che precedettero la mostra di incisioni, Edward preferì dedicarsi a un nuovo dipinto a olio che oggi conosciamo con il titolo *Drug Store*. Con i suoi spazi vuoti, alcuni oscurati dalle ombre e altri illuminati in maniera innaturale dalla luce elettrica, la spettrale porta in stile vittoriano che emerge dal buio e l'esplosione di rossi e azzurri al centro della tela messi in risalto dal bianco, l'opera inaugurava un nuovo indirizzo tematico, quello delle notti solitarie in città. Non compaiono più le figure delle precedenti scene urbane come quelle di *New York Corner* del 1913, delle pubblicità disegnate per la Wells Fargo nel 1917-1918 e di alcune acqueforti. Tuttavia, il mondo commerciale è evocato dal nome sbiadito della farmacia, 184 Silbers Pharmacy, e dalla vistosa insegna pubblicitaria

della vetrina che domina l'immagine: *Prescriptions Drugs* e la scritta *Ex-Lax* in lettere ancora più grandi.

Per sottolineare il ruolo predominante assegnato al marchio dell'allora popolare lassativo, Hopper intitolò il dipinto *Ex-Lax* quando lo portò a Rehn il 9 dicembre del 1927. Se aveva intenzioni provocatorie, la reazione non si fece attendere a lungo. Secondo Peggy, la moglie di Rehn, quel titolo «poteva avere implicazioni sconvenienti per quelli il cui realismo non concede nulla all'estetica». <sup>88</sup> In effetti, uno dei clienti di Rehn gli aveva da poco restituito l'acquerello *Two Lights Village* perché la consorte riteneva indecorosa l'inclusione del casotto adibito a bagno esterno. Piegandosi alle pressioni Hopper cambiò il titolo in *Drug Store* e modificò la scritta in *Es Las* (usando l'acquerello sul colore a olio). A distanza di poco più di un mese, nel gennaio del 1928, uno dei suoi più appassionati collezionisti gli venne in aiuto: John T. Spaulding, che aveva acquistato quattro suoi acquerelli in occasione della prima mostra da Rehn e in seguito ne aveva comprati altri due, pagò millecinquecento dollari per *Drug Store*. Sia Rehn sia Hopper, che non avevano gradito la censura, raccontarono l'episodio all'avvocato di Boston, il quale pose subito rimedio alla situazione. La x ricomparve al suo posto.

Attirando l'attenzione su una funzione corporale in un'epoca in cui argomenti simili erano tabù nell'ambiente perbenista, Hopper intendeva provocare, spingendo ancora agli estremi la sua vena di bastian contrario; la premura con cui volle restaurare la grafia originale dimostra l'importanza attribuita alla scritta. Non era stato certo un caso se aveva deciso di rappresentare una pubblicità proprio quando si era da poco liberato dal giogo del lavoro commerciale (le ultime illustrazioni che aveva venduto erano state finalmente pubblicate all'inizio del 1927)<sup>89</sup> e aveva eliminato le figure dalla scena, quasi a esprimere sollievo per non essere più obbligato a rappresentare persone «affettate e in posa»,<sup>90</sup> come lui stesso ebbe a dire. Con quest'opera Hopper si appropria del contesto commerciale e lo ripopola nel suo modo beffardo, rafforzando il ruolo del negozio d'angolo come fulcro della sua immaginazione. Inserendo al centro quella fioritura di rosso, bianco e azzurro, l'artista evoca il tema dell'americanismo tanto di moda ma solo per associarlo al nome del rimedio popolare designato a offrire sollievo. Violando le convenzioni sociali, andando ancora oltre la predilezione per la bruttezza già sottolineata dai critici, Hopper esprime il sentimento complesso con cui vive la sua nuova libertà, affermando e al tempo stesso indebolendo il ruolo di portabandiera assegnato a tutto ciò che nell'arte rappresentava l'America.

## Sulla strada per l'America: 1928-1929

Il contrattempo di *Ex-Lax* non rallentò i progressi di Hopper, che del tutto inaspettatamente eseguì due stampe in rapida successione, le prime dopo cinque anni e le ultime della sua carriera. Benché le incisioni gli fossero tornate utili quando la strada per la pittura sembrava impraticabile, aveva accantonato le acqueforti e la confusione che comportavano non appena aveva cominciato a vendere acquerelli. Per questo ritorno fugace all'arte grafica scelse dunque la tecnica relativamente più pulita e meno complessa della puntasecca: il 15 gennaio 1928 eseguì *The Balcony* o *The Movies*, in cui erano raffigurate due donne sedute in un cinematografo.

Hopper pensava sempre alle stampe, vuoi per la vicinanza di Rockwell Kent, che occupava lo studio accanto al suo, vuoi per il ruolo che aveva svolto nella fondazione dell'*American Print Makers*, anche se dopo l'apertura dell'associazione, l'autunno precedente, non aveva prodotto nulla di nuovo. Il tema delle donne nella sala cinematografica costituiva una variante di *Two on the Aisle*, eseguito l'anno prima. Hopper avrebbe finito per appassionarsi sempre di più al mondo della celluloido. Erano passati anni da quando veniva pagato per guardare film muti e disegnare locandine, ma ancora nel 1919 la rivista metodista *World Outlook* gli aveva commissionato l'illustrazione di una sala cinematografica con la didascalia «Il cinema è un passatempo economico e democratico» allo scopo di proporre un'alternativa ai bar. <sup>1</sup> Nell'autunno del 1927, Jo aveva da poco esposto al Whitney Studio l'acquerello raffigurante il cinematografo di Gloucester. Nella stessa stagione la settimana arte aveva compiuto una svolta sorprendente. A ottobre era uscito *Il cantante di jazz* con Al Jolson, il primo film con colonna sonora e dialoghi parlati. Con l'evolversi del medium nel corso del decennio successivo, le sue forme eleganti sarebbero diventate per Hopper una costante forma di ispirazione.

Il 20 gennaio, cinque giorni dopo aver completato *The Balcony*, Hopper eseguì la sua ultima incisione, una puntasecca intitolata *Portrait of Jo* in cui la moglie era raffigurata a testa china, in atteggiamento contemplativo. Per quanto le stampe continuassero a vendere bene e la fama dell'artista crescesse, l'ultima acquaforte a cui aveva lavorato risaliva al 1923, e non aveva intenzione di tirare altri esemplari dalle lastre. Nemmeno l'entusiasmo legato alla nuova