

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento di Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del cinema
e della musica**

Corso di Laurea in
Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo
a.a. 2021/2022

Quando il cinema incontra la pittura
Edward Hopper: suggestioni e omaggi

Relatore

Prof.ssa Farah Polato

Laureanda

Chiara Salviato

***Matricola:* 1150534**

INDICE

Introduzione	5
Capitolo 1: Edward Hopper	8
1.1 Tra ricerca artistica e ricerca del sé	8
1.2 Artista ispirato, artista d'ispirazione	14
Capitolo 2: Alfred Hitchcock ed Edward Hopper	23
2.1 Suggestioni e contaminazioni reciproche	24
2.2 <i>Le finestre sui cortili</i> , tra Hitchcock e Hopper	36
Capitolo 3: Wim Wenders, ammaliato da Hopper	40
3.1 Spazi, viaggi, solitudini	41
3.2 <i>Two or three things I know about Edward Hopper</i> : i dipinti prendono vita	59
Conclusione	67
Filmografia	69
Elenco delle opere di Edward Hopper	72
Bibliografia	74
Sitografia	77

Introduzione

Edward Hopper, uno dei più grandi artisti del Novecento, senza volerlo o saperlo, con i suoi dipinti ha creato una visione di 'America' arrivata fino a noi. Durante i miei studi, soprattutto alle scuole superiori, ho avuto modo di conoscere la vita di questo artista, la sua tecnica, la ricerca di sé stesso e della sua poetica, il rapporto con la moglie Josephine, i suoi temi fondamentali.

Una delle sue mille sfaccettature, poco trattata negli insegnamenti che mi sono stati impartiti, e che ho conosciuto solo grazie ai miei studi in campo cinematografico, riguarda il suo grande legame con il cinema. È di questo rapporto che ho deciso di parlare nella mia tesi, un rapporto che unisce le mie due più grandi passioni: il cinema e l'arte. Quando ho iniziato la mia ricerca non mi aspettavo che il tema andato a trattare fosse così vasto, che Hopper avesse influito così tanto sulla visione di registi, sull'impostazione scenografica di film, su quella dei costumi, dei colori, ecc.

Durante questo percorso ho voluto approfondire maggiormente i rapporti più fondati sulla poetica, su ciò che viene trasmesso, tralasciando le scelte puramente citazioniste o estetiche, che sebbene siano interessanti e particolari, sono, tuttavia, davvero un numero elevatissimo. Tra i registi la cui opera è stata riconosciuta ispirarsi ai dipinti di Hopper, e ne hanno citato esplicitamente i dipinti, vi sono artisti come Billy Wilder, Nicholas Ray, Vincent Gilliam, Herbert Ross, David Lynch, Todd Haynes, i fratelli Coen, ma soprattutto Alfred Hitchcock e Wim Wenders¹, che con l'artista hanno in comune anche una certa visione che andrò ad illustrare.

Edward Hopper nei suoi dipinti rappresenta l'alienazione, l'angoscia della solitudine, l'introspezione, la condizione umana e la vita quotidiana, specialmente di soggetti

¹ A proposito delle varie citazioni filmiche dei dipinti di Edward Hopper si è occupata, oltre ad altri autori, Ilaria Floreano, in

ILARIA FLOREANO, *Volevo dipingere la luce del sole. Vita di Edward Hopper tra pittura e cinema*, Bietti, 2016

appartenenti alla piccola borghesia americana, in anni in cui la società fioriva grazie ad una forte crescita industriale e tecnologica, che portò grandi innovazioni ed invenzioni, tra cui la nascita e lo sviluppo del cinema. Sono questi gli aspetti che interessano l'artista, aspetti che fa suoi e riversa nella sua arte, insieme ad una grande passione per la luce e un grande studio su come rappresentarla ed utilizzarla. Di lui mi ha sempre colpito la capacità di sintetizzare metafisicamente l'atmosfera della sua epoca, di cristallizzare le proprie emozioni e quelle di sconosciuti: personaggi che sperano e si disperano confrontandosi con la contemporaneità, con la società e la solitudine, che raccontano una o mille storie attraverso i loro sguardi. La gestione dello spazio, del colore e della luce, la disposizione degli oggetti e la corporalità delle figure, esprimono l'incomunicabilità, l'illusione e la disillusione, il cinismo, la rassegnazione.

Hopper è stato ed è tutt'oggi una grande ispirazione per il cinema, come si è indicato poco sopra, ma fu anche egli stesso a trarre ispirazione da esso. Ecco, dunque, il rapporto di reciprocità che si è venuto a creare e che ho voluto esplorare.

I legami tra arte e pittura sono stati a lungo indagati da molti studiosi, come Antonio Costa² o Jacques Aumont³, per citarne due su tutti, altri hanno studiato i legami tra il cinema ed Edward Hopper evidenziandone le reciproche influenze⁴. La grande passione di Hopper e le sue ispirazioni vengono documentate da testimonianze che egli stesso ha scritto e dalle pagine di diario tenute dalla moglie Josephine, che trascriveva i suoi pensieri e le vicissitudini col marito, quello che lei osservava, grazie alle quali possiamo conoscere l'andamento della vita, degli affari, dell'evoluzione artistica, raccolte in una biografia approfondita che riporta questi scritti, realizzata dalla scrittrice e storica dell'arte Gail Levin⁵.

² Si vedano ANTONIO COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, 2002, o il precedente ANTONIO COSTA, *Cinema e Pittura*, Loescher, 1991.

³ JACQUES AUMONT, *L'occhio interminabile: cinema e pittura*, Marsilio, Venezia, 1991.

⁴ GOFFREDO FOFI, *Hopper e il cinema*, CARTE E. FOSTER (a cura di), *Edward Hopper*, Skira, Milano, 2009. Catalogo della Mostra tenuta a Milano, Roma e Losanna tra il 2009 e il 2010, pp. 82-91

⁵ GAIL LEVIN, *Edward Hopper, the Art and the Artist*, WW Norton & Co Inc, 1997

Nel primo capitolo ho voluto brevemente ripercorrere la vita di questo artista, per comprenderne il percorso, il punto di vista, e come egli sia stato ispirato dai film che vedeva, come si sia affermato l'artista che oggi conosciamo, gli stilemi e i punti fermi della sua opera. Ho approfondito sul rapporto di reciprocità creatosi tra Hopper e il cinema, da artista che si è lasciato ispirare da esso, ad artista che ha ispirato la visione di vari registi, che hanno citato i suoi quadri, ne hanno imitato lo stile e rielaborato la poetica.

Nel secondo capitolo ho indagato sul rapporto tra Hopper ed Alfred Hitchcock, un legame che va oltre la citazione estetica e visiva. Hitchcock ha preso spunto dai dipinti di Hopper per alcune delle sue inquadrature, ma il legame è ben più profondo. Ciò che unisce questi due artisti è soprattutto l'uso di un punto di vista voyeuristico, perlopiù attraverso finestre, che lasciano sbirciare le vite di personaggi aventi una certa analogia tra loro, che lasciano trasparire una sensazione di solitudine ad accomunarli. In particolare, ho approfondito il caso di *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954), archetipo della visione hitchcockiana ed esempio più lampante della vicinanza al pensiero hopperiano.

Il terzo capitolo è dedicato a Wim Wenders, regista che si è sempre apertamente dichiarato grande estimatore di Hopper, che nei suoi film ne ha ripreso l'atmosfera, la visione, il modo di gestire lo spazio e i luoghi. Nella prima parte ho trattato analogie e differenze tra questi due autori nella rappresentazione dei *nonluoghi*, edifici e strade tipicamente americani, senza una precisa identità, ed i personaggi che li abitano; nella seconda parte del capitolo ho riportato alcune dichiarazioni del regista che chiariscono il legame con l'artista, la grande stima nutrita nei suoi confronti, che lo ha portato a riprenderne i contenuti, fino a creare un cortometraggio che nasce proprio dai dipinti di Hopper.

Capitolo 1: Edward Hopper

1.1 Tra ricerca artistica e ricerca del sé

Edward Hopper nasce nel 1882 a Nyack nei pressi di New York, da una famiglia battista benestante. La prima formazione in campo artistico avviene come illustratore, scelta spinta dai genitori che pensavano così di fornire al figlio un'occupazione sicura in futuro. Il giovane Hopper prosegue i suoi studi iscrivendosi alla New York School of Art, dove segue pittori come Robert Henri e William Merritt Chase, entrambi esponenti di spicco del realismo americano e di ispirazione impressionista. Uno degli insegnamenti fondamentali di Chase è quello di ricercare il proprio stile in ciò che è già stato fatto, visto e assimilato: «Posto che l'originalità assoluta è impossibile, tanto vale appropriarsi di tutto ciò che può servire a meglio esprimere sé stessi»⁶; ma è forse Henri che «intende l'arte come un veicolo del carattere e delle emozioni dell'artista e dà maggiore importanza alla filosofia estetica che ha l'abilità tecnica»⁷ a influire maggiormente sullo sviluppo della filosofia artistica di Hopper.

Durante i primi decenni del Novecento il mondo dell'arte viene scosso da continui cambiamenti. Si cerca di recidere il legame col passato, coi suoi schemi. Marcel Duchamp sconvolge coi suoi Ready-Made, nascono l'Astrattismo, il Dadaismo, il

⁶ I. FLOREANO, *op. cit.*, p. 17

⁷ *Ivi*, p. 25

cubismo. Hopper non è interessato a queste sperimentazioni, anzi pur trovandosi a Parigi negli stessi anni in cui i maggiori artisti erano in fervore, egli ammette che non ha interesse a conoscere Picasso, perché le sue opere non lo colpiscono positivamente⁸.

A proposito del periodo di ricerca artistica intrapresa da Hopper negli anni Dieci e Venti, Forbes Watson scrive:

In quel periodo isterico dell'arte americana, quando cominciò la prima corsa per essere moderni [...] Edward Hopper si muoveva a grandi passi, figura ostinata, calma, beffarda, discretamente autentica. [...] si rifiutò di saltare sul "carro del modernismo", ma ebbe il coraggio di essere genuino.⁹

Il giovane artista ricerca un sé artistico studiando ed emulando i grandi del passato e tenendosi lontano dalle sperimentazioni di altri pittori coevi. Furono, infatti, i viaggi in Europa intrapresi tra il 1906 e il 1910 a segnare una svolta nella definizione di esso. Durante i suoi soggiorni a Parigi, Hopper visita i musei e ammira i dipinti di Monet, Renoir, Courbet, Delacroix, Rembrandt. Viene influenzato fortemente, in particolare, da Edgar Degas e da Johannes Vermeer.

Degas fu un pittore che si confrontò con la metamorfosi della sua città e con la percezione spazio-temporale di essa, così come si trovò a fare più tardi Hopper, assistendo all'evoluzione della società americana e al suo meccanizzarsi. Degas e Hopper indagano entrambi sullo spazio, sul tempo, e sulla società di cui fanno parte, analizzando scene di vita quotidiana. Captano le tensioni, esprimono in maniera diversa un'affinità nella poetica, nello sguardo e nella composizione. Nei dipinti del pittore francese, lo sguardo dell'artista entra spesso nelle stanze e nei segreti dell'intimità di chi ritrae, stesso principio adottato da Hopper, che diverrà uno dei suoi stilemi.

⁸ EDWARD HOPPER, in una conversazione con LLOYD GOODRICH, 20 aprile 1946, in WALTER WELLS, *Il teatro del silenzio: l'arte di Hopper*, Phaidon, Londra, 2007, p. 32

⁹ FORBES WATSON, *A note on Edward Hopper*, in *Vanity Fair*, febbraio 1929, p. 64, in id. *Una nota su Edward Hopper*, in ELENA PONTIGGIA (a cura di), *Edward Hopper, Scritti, interviste, testimonianze*, Abscondita, 2000, Milano, pp. 37-40

«Degas, il cui influsso è fondamentale sull'opera di Hopper, il cui studio, approfondito durante il secondo soggiorno a Parigi, ha acuito il profondo conflitto interiore tra puritanesimo e sessualità vissuto dall'artista americano»¹⁰.



E. Hopper, *Summer Interior*, 1909,
olio su tela, 61.x74cm, Whitney Museum
of American Art, New York, USA



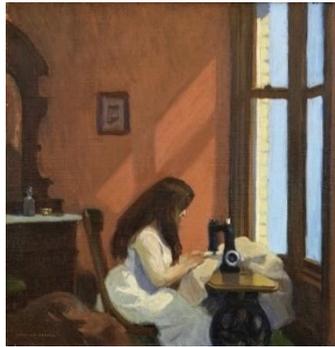
E. Degas, *Après le bain, femme s'essuyant
la nuque*, 1895, olio su tela, 62,5x65cm,
Musée d'Orsay, Parigi

Già dal 1909 si possono riscontrare, nei dipinti di Hopper, elementi ispirati alla pittura di Degas, che verranno affermati nella poetica a venire, elementi nascosti nell'inconscio che iniziano a palesarsi. Un dipinto come *Summer Interior* ne è la prova: il soggetto è una donna sola, seminuda, che si trova accanto ad un letto sfatto, in una posa che rivela un sentimento di abbandono. Il taglio diagonale, il momento sospeso, l'indiscrezione voyeuristica: molto di Degas, e tutto (già) di Hopper.

L'ispirazione di Jan Vermeer, invece, viene dall'uso che egli fa della luce, e dai soggetti che più spesso ritrae: le donne. A tal proposito Ilaria Floreano scrive: «Il primo evidente nesso tra i due riguarda l'importanza della luce nell'intero corpus pittorico di entrambi», e continua «Vermeer ritrae esclusivamente donne facendo un passo indietro, cogliendole mentre sono impegnate in occupazioni quotidiane»¹¹. Ecco che le similitudini tra i due si palesano.

¹⁰ *Ivi*, p. 45

¹¹ *Ivi*, p.139



E. Hopper, *Girl at a Sewing Machine*, 1921,
olio su tela, 48x46cm,
Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid



J. Vermeer, *Brieflezend Meisje bij het Venster*,
1657, olio su tela, 83x64,5cm,
Gemäldegalerie, Dresda

Vermeer è forse il primo artista a ritrarre i suoi soggetti consapevole di non essere osservato, ad entrare voyeuristicamente nel mondo di donne ignare della sua presenza, e lo fa irradiando di luce le sue figure, spesso proveniente da finestre adiacenti ai soggetti. Allo stesso modo Hopper verrà designato come l'artista-voyeur per eccellenza, colui che entra dalle finestre nelle stanze di soggetti ignari del suo sguardo, e anche per lui la luce sarà di importanza fondamentale. Egli stesso ne dichiarerà più volte il suo amore ed affermerà quanto essa sia una potente arma che gli permette di rendere la sua visione del mondo, di amare la luce del sole e di cercare di dipingerla per come essa appare.¹²

Gli insegnamenti assorbiti dagli artisti europei, verranno rielaborati da Hopper secondo la sua logica. Si innamora di Parigi, delle sue strade, della luce che ne pervade le vie, della sua atmosfera: «La luce era diversa da tutto quello che avevo visto prima. [...] Le ombre erano luminose, la luce più riflessa. Perfino sotto i ponti c'era una certa luminosità»¹³. Il ritorno in patria non è facile. Hopper afferma infatti: «Tutto mi

¹² JEAN-PIERRE DEVILLERS, *La tela bianca*, 2012, minuto 42

¹³ EDWARD HOPPER, Intervista inedita del 30 ottobre 1956, con WILLIAM JOHNSON, in G. LEVIN, *op. cit.*, p. 66

sembrava terribilmente rozzo e acerbo quando sono tornato. Mi ci sono voluti dieci anni per rimettermi dall'Europa»¹⁴.

I viaggi parigini mostrarono al giovane Edward anche una sessualità e una libertà che non aveva mai potuto scoprire prima, repressi dall'educazione battista impartita dalla famiglia. Questo creerà in futuro una rivalità interna in Hopper, che si riverserà spesso nelle sue opere: egli è attratto dalla trasgressione e dagli atteggiamenti europei, che però guarda con occhio moralizzante, dato dalla sua natura conservatrice e puritana nata dagli insegnamenti che ha ricevuto fin da bambino e dalla quale proviene la sua «reticenza sentimentale, la sensualità colpevole, l'attitudine al lavoro, il posticipare la gratificazione»¹⁵. Molti suoi quadri, infatti, mostreranno figure femminili nude, ma con pudicizia, con un erotismo latente.

Al ritorno dall'Europa Hopper è impregnato di suggestioni parigine, vorrebbe replicare nelle sue opere le luci che ha tanto ammirato, ma l'opinione pubblica rivolge numerosi appelli agli artisti newyorkesi affinché diano vita ad un'arte che sia propriamente americana, e sebbene per qualche tempo si ostini a produrre dipinti ispirati dal "vecchio mondo", dovrà arrendersi al fatto che il pubblico americano non riesce ad accogliere quel tipo di artisticità. Molti artisti che "crearono" l'arte americana erano anche fotografi e illustratori, quindi, abituati ad assecondare il gusto del pubblico a cui si rivolgevano. Lo spirito del tempo respirato da Hopper è intriso dell'evoluzione della città, da un contesto che vede gli Stati Uniti tendere verso un'affermazione culturale, oltre che economica e politica, verso la creazione di una propria identità, distinta da quella Europea. Il campo dell'espressione artistica è, al riguardo, uno degli ambiti principali in cui questa tensione si manifesta. Vi era una frenesia di cambiamento, di innovazione, di progresso, dai mezzi di trasporto all'industria, dalla radio al cinema. La nascita dell'arte americana è indissolubilmente legata a quella della cultura di massa. Non riuscendo a guadagnarsi da vivere con i suoi quadri, Hopper si vede

¹⁴ BRIAN O'DOHERTY, *Edward Hopper's voice*, 1982, trad. it. MARA ZAMBON (a cura di), *Pittura e crisi dell'uomo contemporaneo: Hopper e Francis Bacon*, Liguori, Napoli, 1998, pp. 1-46

¹⁵ I. FLOREANO, *op. cit.*, p. 66

costretto a lavorare come illustratore: un lavoro che detesta, ma che sarà per lungo tempo il suo unico modo di sbarcare il lunario.

Nel 1914, per lavoro, si trova a dover realizzare locandine cinematografiche. Nelle illustrazioni dovrà, quindi, inserire rimandi al film in questione, e per poterlo fare è necessario guardare le pellicole. Questa attività gli piace molto e presto diverrà una vera e propria passione.

Tutte le caratteristiche di Hopper sono già presenti nelle sue opere, ma non ancora ben delineate. La figura della donna, il voyeurismo che lo porta a sbirciare in situazioni alle quali lui è uno spettatore estraneo, squarci di città desolate, il senso di solitudine dei luoghi e dei personaggi, il tema del viaggio, la passione per i treni: «I mezzi di locomozione l'avrebbero supportato nei suoi pellegrinaggi in città e ne avrebbero plasmato lo sguardo e il punto di vista, dando a molti dei suoi dipinti l'aspetto di un "aspetto rubato" da colui che, seduto al finestrino di una carrozza della metropolitana [...] osserva al volo, non visto le vite degli altri esposte alla finestra»¹⁶.

Hopper ha in mano tutti gli elementi necessari per affermare la sua artisticità, ma per coronarli avrà bisogno della spinta della moglie 'Jo', con la quale avrà sempre un rapporto di amore e odio, come testimoniato dal diario della stessa, e grazie alla quale possiamo avere un resoconto sul loro rapporto e sull'avanzamento artistico del marito¹⁷.

Dal momento in cui Jo entra nella vita di Hopper sarà la sua agente, la sua musa, l'unica compagna, e la sua unica modella, nonché colei che lo spingerà a sperimentare, a buttarsi, a trovare un modo per uscire dai vari blocchi creativi.

Con la loro automobile i coniugi saranno soliti viaggiare tra New York, Cape Cod, Wyoming e Messico. Durante questi viaggi i due scopriranno nuovi scorci e soggetti che affascineranno molto l'artista, come case vittoriane dall'aspetto misterioso e fari imponenti nella loro solitudine. Oltre a lasciarsi ispirare da edifici e luoghi e a captarne

¹⁶ *Ivi*, p. 9

¹⁷ Cfr G: LEVIN, *op. cit.*

la luce, Hopper osserva la realtà dal finestrino della sua auto, che va a formare una nuova cornice, una nuova inquadratura.

1.2 Artista ispirato, artista d'ispirazione

New York è una costante musa ispiratrice, ma offre anche molte distrazioni nei momenti di crisi creativa che spesso Edward Hopper attraversa, e che durano anche mesi, come testimoniano le pagine di diario di Jo. Negli anni Trenta, in cerca di ispirazione, passa molto tempo fuori casa, passeggia, osserva, legge, si reca a teatro e al cinema, sperando di venire colpito dall'idea per il prossimo dipinto.



E. Hopper, *New York Movie*, 1939,
olio su tela, 82x102cm, Museum of
Modern Art, New York, USA



E. Hopper, *Intermission*, 1963,
olio su tela, 101x152cm,
SFMOMA, San Francisco, USA

Il cinema, in particolare, è uno dei suoi luoghi preferiti, vi si reca spesso, a vedere fino a tre film a settimana¹⁸, questo ambiente, spettatori inclusi, diviene un soggetto ritratto più volte nei suoi dipinti.

Dal cinema, però, Hopper non prende ad ispirazione solo il luogo fisico e i soggetti che lo frequentano, ma viene anche influenzato dai film che vede. Assorbe un certo modo di comporre, di strutturare l'immagine, di posizionare i soggetti e gli oggetti; è un mondo che appassiona fortemente l'artista, lo incuriosisce, ed essendo un grande osservatore, «la sua pittura viene inevitabilmente influenzata dalle orge visive cui l'artista si sottopone quando è in crisi di ispirazione»¹⁹.

«Del cinema noir Hopper assorbe il gusto per l'immagine fredda e razionale, antibarocca, e per la tensione che l'immagine deve esprimere, anche architettonica, geometrica, alla Lang e alla Wilder»²⁰, una costruzione in cui ogni elemento concorre a generare un sentimento di inquietudine, si tratti di una diagonale dominante, di un contenuto velatamente erotico o violento, di un colore dissonante. Hopper adotta spesso, nelle sue opere, «un'angolatura prevalentemente obliqua e dinamica, che sottolinea la distanza tra chi vede, ed è immerso nel flusso del divenire, e ciò che ha visto, che si staglia immobile sullo sfondo»²¹. Inoltre, «la concentrazione quasi ossessiva di Hopper sulla luce, [...] coltivata tramite lo studio di Vermeer e di altri grandi maestri, corroborata dalla passione per il cinema, è uno dei nodi, il principale, al quale si salda il legame tra la settima arte e il pittore»²².

Se è vero che il cinema contribuisce a plasmare la visione di Hopper ed influenza alcuni elementi che l'artista ha fatto propri, allo stesso modo è lui stesso ad essere di ispirazione per molti registi che ne citano le opere e ne riprendono la composizione, lo stile, i personaggi, l'impostazione della luce, gli elementi architettonici e paesaggistici.

¹⁸ Cfr CAROL TROYEN, *Edward Hopper*, Thames & Hudson, 2007

¹⁹ I. FLOREANO, *op.cit.*, p. 49

²⁰ G. FOFI, *op. cit*

²¹ E. PONTIGGIA, *op. cit.*, p. 100

²² I. FLOREANO, *op.cit.*, p. 144

I richiami e le citazioni dei dipinti di Hopper sono molto numerosi. Da qui ne verranno illustrati solo alcuni che ritengo utili al mio discorso.



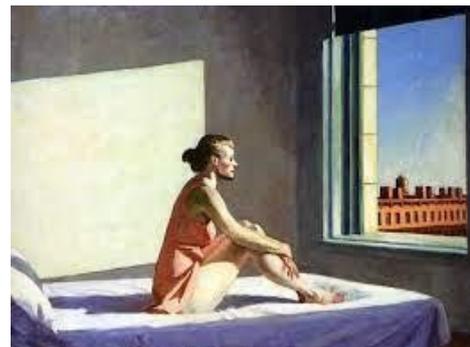
T. Malick, *I giorni del cielo*, 1978



E. Hopper, *House by the Railroad*, 1925,
olio su tela, 61x73cm, MoMA, New York, USA

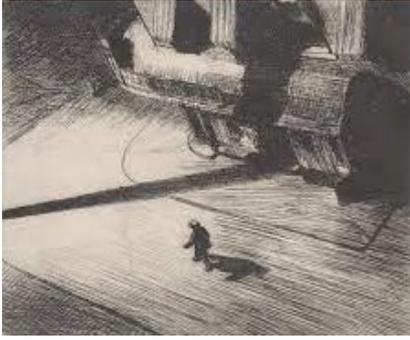


J. Campion, *Bright Star*, 2009



E. Hopper, *Morning Sun*, 1952
olio su tela, 72x102cm, Columbus
Museum of Art, Ohio, USA

Nel 1921 Hopper realizza una delle incisioni che ispirerà più omaggi cinematografici e non solo: *Night Shadows*. Un uomo con cappello cammina sul marciapiede, la luce lo colpisce creando una grande ombra che diventa centrale, un'altra ombra lunga stretta taglia la strada, il punto di vista che si posa su di lui è obliquo.



E. Hopper, *Night Shadows*, 1921,
graffite, 17.5x20.8cm, Whitney Museum of
American Art, New York, USA



M. Antonioni, *La notte*, 1961



F. Lang, *M: Il Mostro di Dusseldorf*, 1931



D. Argento, *Profondo Rosso*, 1975

Tra i film ad aver reso omaggio a questa opera, *Night Shadows*, quelli che trovo essere più esemplari sono: *La notte* (1961), *M: il Mostro di Dusseldorf* (*M - Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931), e *Profondo Rosso* (1975), che ne riprendono l'inquadratura dall'alto, una simile composizione, una simile luce che va a creare un'ombra allungata come nel dipinto.



B. Ingster, *Lo sconosciuto del terzo piano*, 1940



E. Hopper, *Nighthawks*, 1942,
olio su tela, 84x152cm, School of the Art
Institute of Chicago, Chicago, USA

Uno dei dipinti più conosciuti di Edward Hopper, il più citato e rivisitato è *Nighthawks* (1942). Di questa opera sono state realizzate centinaia di parodie, rivisitazioni ed omaggi in vari campi, dalla pubblicità, al cinema di animazione, alla fotografia, all'arte figurativa.



I Simpson, Stagione 8, episodio 18



CSI: Scena del crimine, stagione 2005-2006
Locandina pubblicitaria

Questo dipinto, dove «il locale dalla forma oblunga è allungato all'estremo e accompagna l'occhio dello spettatore attraverso il quadro come la panoramica in una macchina da presa»²³, sembra avere molto in comune con un'inquadratura di *Lo sconosciuto del terzo piano* (*Stranger on the Third Floor*, 1940), di Boris Ingster, film

²³ C. TROYEN, *op. cit.*

realizzato solo due anni prima del quadro. Entrambe le opere sembrano raffigurare lo stesso locale, lo stesso incrocio e lo stesso marciapiede, da un punto di vista pressoché identico.



D. Argento, *Profondo Rosso*, 1975



R. Scott, *Blade Runner*, 1982

Ad essersi ispirati a *Nighthawks* vi sono numerosi registi, che hanno voluto dar vita al locale rappresentato, ambientandovi alcune scene dei loro film, tra i quali Dario Argento, nel suo *Profondo rosso* (1975), che riprende, con un differente punto di vista, un bar ad un incrocio simile a quello nel dipinto, e Ridley Scott, che in *Blade Runner* (1982) ci mostra una versione futuristica di esso.



R. Siodmak, *I Gangster*, 1946



A mio avviso è interessante citare gli omaggi al dipinto nel film *I Gangster* (*The Killers*, 1946). Sia il film che il dipinto nascono dall'ispirazione della novella del 1927

di Ernest Hemingway *The Killers*²⁴. Il regista, Robert Siodmak, oltre a riprendere con un'angolazione simile il locale dall'esterno, ci mostra anche l'interno, con due personaggi seduti al bancone angolare, vestiti in giacca e cravatta ed indossano un cappello, simili alle figure ritratte da Hopper.



H. Ross, *Spiccioli dal cielo*, 1981

Una citazione molto esplicita di *Nighthawks* appare in *Spiccioli dal cielo* (*Pennies from Heaven*, 1981), dove il dipinto viene replicato in tutto e per tutto, dalla posizione dei personaggi all'inquadratura. Nello stesso film di Herbert Ross troviamo anche un altro omaggio ad Hopper: una riproduzione di *New York Movie* (1939), dove appare la stessa donna sulla destra, in piedi da sola, all'interno di un cinema ma non interessata alla proiezione.

²⁴ G. LEVIN, *op. cit.*, p. 350



G. Deutsch, *Shirley: Visions of Reality*, 2013



E. Hopper, *Room in New York*, 1932,
olio su tela, 72.5x90cm, Sheldon Museum
of Art, Nebraska, USA



G. Deutsch, *Shirley: Visions of Reality*, 2013



E. Hopper, *Western Motel*, 1957,
olio su tela, 78x128cm, Yale University Art
Gallery, Connecticut, USA

Nel 2012 il regista austriaco Gustav Deutsche realizza *Shirley: Visions of Reality*, film interamente ispirato ai dipinti di Edward Hopper, in cui ognuna delle tredici scene viene realizzata partendo dalla riproduzione di una delle opere dell'artista. La trama, sviluppata a partire dai dipinti e con una narrazione utile a collegarli e a darvi continuità, racconta la storia di Shirley, una donna americana che attraversa tre decenni (dagli anni Trenta agli anni Sessanta) cercando di opporsi alle varie crisi economiche, personali e politiche, attraverso tredici momenti di realtà grazie ai quali i quadri di Hopper prendono vita. Il valore del film è, a mio avviso, la perfetta ricostruzione dei dipinti citati, identici agli originali per proporzioni, forme, composizioni e colori. I

momenti sospesi, tipici del pittore, trovano una continuazione grazie all'opera di Deutsch, che prende ogni quadro come un fotogramma che segue o anticipa una scena.

Capitolo 2: Alfred Hitchcock ed Edward Hopper

Edward Hopper ed Alfred Hitchcock sono stati spesso messi in relazione, come si evidenzia anche navigando in rete, dove si possono trovare decine di articoli che descrivono Hopper come “l’artista che ha ispirato Hitchcock”²⁵. Alcuni fotogrammi dei film di Hitchcock, infatti, sembrano citare o riprendere alcuni quadri del pittore. Alla Mostra “*Edward Hopper and the American Imagination*”, tenutasi nel 1995 al Whitney Museum di New York, tra i film in programmazione collegati all’opera dell’artista, viene proiettato *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954)²⁶, mentre Carol Troyen, curatrice del Boston Museum of Fine Arts, attribuisce ad Hitchcock un ruolo essenziale nella percezione diffusa delle opere del pittore²⁷.

In alcuni casi, tuttavia, la direttrice potrebbe essere attivata anche in senso contrario, dal regista al pittore.

Malgrado non vi sia alcuna dichiarazione pubblica del regista, spesso schivo e poco diretto nelle interviste, che possa dar valore a questa tesi, risulta comunque utile analizzare le inquadrature dell’uno che sembrano riprendere alcuni quadri dell’altro e, più in generale, i motivi che hanno alimentato l’idea che Hitchcock, più o meno consapevolmente, abbia preso ad ispirazione l’artista nei suoi film.

²⁵ Uno dei tanti, è disponibile al link:

<https://www.artuu.it/hopper-e-hitchcock-le-opere-che-influenzarono-il-maestro-del-brivido>

²⁶ LUCY FISCHER, *The Savage Eye, Edward Hopper and the Cinema*, in *A Modern Mosaic: Art and Modernism in the United States*, Townsend Ludington (a cura di), Univ of North Carolina Pr, 2000, p. 338

²⁷ “Hitchcock did more to condition our perception of Hopper than anyone else” in CAROL TROYEN, *op. cit.*, p. 183

2.1 Suggestioni e contaminazioni reciproche

In un certo senso si può parlare di una rivisitazione di alcuni temi ricorrenti, divenuti tratti caratteristici e inconfondibili di questi due artisti, seppur espressi con due forme d'arte diverse. Lo scopo non è quello di decidere chi tra Edward Hopper ed Alfred Hitchcock ha ispirato chi, bensì mettere in luce la rete di rimandi tra le due produzioni senza obbligarle ad aderire le une alle altre per mezzo di forzature e costrizioni. Gli esempi che possono essere riportati sono moltissimi, data la vastità dell'opera di entrambi. Complessità ed originalità emergono fin dagli esordi, i temi cardinali erano già visibili fin dalle prime opere degli anni Venti. È plausibile che lo stesso Hopper, grande amante del cinema, abbia visto dei film di Hitchcock, come traspare anche dalla sua biografia dove ricorda un suo invito alla moglie e a un amico ad andare al cinema a vedere *Gli Uccelli* (*The Birds*, 1963)²⁸.

Hitchcock e Hopper sembrano raccontare, nelle loro opere, la stessa realtà che entrambi hanno vissuto e osservato nel Greenwich Village, mettendo in scena personaggi affini tra loro, rappresentando frammenti delle loro vite, spesso spiandoli in modo furtivo da una finestra. Per entrambi si è chiamato in causa il voyeurismo come struttura centrale della 'messa in scena' e dell'approccio narrativo.

Utile soffermarci sull'uso questo termine, *voyeurismo*, in relazione alla poetica dei due autori. Alla voce "voyeur" il vocabolario Treccani recita: «voyeur <vuajö'ör> s. m., fr. [der. di voir «vedere»]. – Chi è affetto dalla perversione sessuale del voyeurisme (v.). Con valore più generico, il termine corrisponde all'ital. guardone»²⁹. Dalla connotazione prettamente negativa, nella psicanalisi il voyeurismo può configurare una

²⁸ G. LEVIN, *op. cit.*, p. 560

²⁹ <https://www.treccani.it/vocabolario/voyeur>

vera e propria devianza. Nel tempo questo vocabolo, però, è entrato a fare parte dell'uso comune, e la sua valenza clinica è andata scemando.

Di seguito l'espressione 'voyeur' verrà usata, piuttosto nell'accezione emergente nella seconda parte della definizione riportata, anche alla luce della declinazione offerta da Alberto Moravia che vi individua il motore creativo della narrazione:

La scopofilia, o, se si preferisce, il voyeurismo sarebbe all'origine di gran parte della narrativa e, ovviamente, del cinema. [...] Il voyeur non tanto spia l'oggetto quanto il suo movimento cioè il suo comportamento. Per giunta questo comportamento deve essere strettamente privato cioè quale a nessuno, a meno di essere scopofilo, può avvenire di spiare senza la consapevolezza di commettere un'indiscrezione. [...] La scopofilia comincia a partire dall'osservazione del movimento dell'oggetto spiato. [...] Lo scopofilo spia non soltanto ciò che è proibito ma anche ciò che è sconosciuto; in altri termini, la scopofilia ha bisogno di scoprire l'ignoto.³⁰

A questo proposito, possiamo prendere ad esempio la scena iniziale di *Notorious*, *l'amante perduta* (*Notorious*, 1946), o alcune scene al Bate's Motel in *Psycho* (*Psycho*, 1960), durante le quali si vede Norman Bates (Anthony Perkins) spiare Marion Crane (Janet Leigh) attraverso una fessura nel muro, nascosta dietro a un quadro³¹. Il più noto ed esplicito omaggio al voyeurismo, realizzato da Alfred Hitchcock, però, è sicuramente *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954), il cui tema principale è proprio "il guardare".

³⁰ ALBERTO MORAVIA, *L'uomo che guarda*, Bompiani, Milano, 2011, edizione digitale

³¹ A proposito del quadro usato per nascondere la fessura sul muro, trovo interessante l'analisi di Timothy Standring, Curatore del Painting and Sculpture Denver Art Museum: «Il quadro che il signor Bates rimuoverà per poter spiare [...] *Susanna e i Vecchioni*, è realmente una storia sulla moralità. Parla di una donna virtuosa che faceva il bagno nel suo giardino e veniva spiata da due uomini anziani. [...] La cosa interessante al riguardo, è che il quadro tratta l'adulterio ed è intrigante perché Marion, che è nella doccia, cerca di lavare sé stessa per aver commesso adulterio con un uomo sposato. L'aspetto interessante del quadro è che in primo piano c'è la nudità di Susanna, e i due vecchi non stanno semplicemente guardando, in realtà la stanno toccando, violentando, si tratta di una scena di stupro, che si svolge sotto i nostri occhi, e lui l'ha scelto, è l'idea del voyeurismo. Lui rimuove il quadro voyeuristico per diventare lui stesso il voyeur spiando la donna nella doccia. [...] Ha scelto questo (Hitchcock) perché conteneva il maggior numero di informazioni che avrebbe potuto utilizzare per il suo film». Si veda ALEXANDRE O. PHILIPPE, 78/52, 2017, al minuto 28:33

Spesso Hitchcock tratta di personaggi soli, appartenenti alla medio-borghesia, a volte sorpresi a pensare fissando il vuoto, incapaci di esprimere i loro sentimenti e i loro pensieri. Simile postura è rinvenibile nei personaggi ritratti da Edward Hopper, spesso spiati, attraverso una finestra, all'interno delle loro stanze in situazioni anonime, quotidiane, ma che appartengono alla sfera privata, o affacciati ad essa che guardano sconsolati la città in movimento.



A. Hitchcock, *Notorious, l'amante perduta*, 1946



A. Hitchcock, *La donna che visse due volte*, 1958

Spesso le figure sono intente a fissare il vuoto, assorte nei propri pensieri. Traspare, nell'opera di Hopper, come in quella di Hitchcock, lo stato d'animo dei personaggi che non riescono a comunicare il proprio sentire.

Hopper non si limita a ritrarre scene che dovrebbero rimanere nascoste, violandole voyeuristicamente, ma trasforma anche i suoi personaggi in "osservatori", raffigurandoli, spesso rivolti verso una finestra aperta, intenti a guardare qualcosa che esce dal nostro campo visivo. L'artista compone le sue scene inserendo gli elementi più importanti in primo piano, e via via digradando al fondo della tela; disposizione che ha fatto invocare la struttura compositiva dell'inquadratura nello stile classico americano. Gli effetti illusionistici e l'uso della luce, in Hopper, intrecciano con i personaggi un'aura misteriosa, creando una dimensione metafisica che incuriosisce lo spettatore e lo spinge ad interrogarsi sulla loro storia.



E. Hopper, *Office in a small city*, 1953,
olio su tela, 71x102cm, Metropolitan Museum
Of Art, New York, USA



E. Hopper, *Hotel by a Railroad*, 1952,
olio su tela, 102x79cm, Collezione privata

La drammaticità della vita quotidiana è un altro tema trattato sapientemente dai due artisti. Hopper dipinge il dramma quotidiano della noia, della solitudine nelle grandi città. Luoghi affollati e frenetici, apparentemente pieni di vita, ma nel quale chi vi vive può sentirsi solo, spinto a chiudersi in un ambiente privato come il proprio appartamento, solitamente identificato come zona protetta, sicura. La città è come un insieme di vite le une separate dalle altre, ma vicinissime, così vicine che è possibile spiarsi da una finestra all'altra mantenendo un certo distacco, rimanendo ognuno comodamente seduto sulla poltrona del proprio appartamento. Dentro ai luoghi privati di Hopper, però, aleggia sempre una certa tensione, un velo di inquietudine. Per Hitchcock i luoghi privati, quelli che dovrebbero proteggere, divengono invece luoghi violati, teatri di delitti. Come osserva Marco Calavita, «gli americani erano un po' ossessionati dalla sicurezza della vita domestica, volevano dire e sentirsi dire che almeno nei loro spazi privati e personali, almeno nelle loro case, erano al sicuro»³².

Gli esempi possono essere molti, dal già citato *La finestra sul cortile*, nel quale una moglie viene assassinata proprio tra le mura del suo appartamento, a *Psyco*, dove l'imponente casa vittoriana è custode della pazzia del protagonista, sino all'appartamento di *Nodo alla gola*, (*Rope*, 1948), alla casa di *Il delitto perfetto* (*Dial*

³² MARCO CALAVITA in ALEXANDRE O. PHILIPPE, 78/52, 2017, minuto 12:50

M for murder, 1954), non solo scena del delitto, ma anche luogo dove avviene il tradimento coniugale, dove viene coltivata una crescente sete di vendetta, luogo di noia e mancanza di comunicazione che hanno corroso un fiacco matrimonio borghese.

I due artisti scelgono spesso di rappresentare una parte per il tutto, di mostrarci uno sguardo, un dettaglio, che ci faccia comprendere la storia retrostante. Entrambi ci mostrano la scena prima che qualcosa accada, quel momento tensivo di sospensione: il “penultimo momento” come lo definisce Robert F. Boyle, designer di produzione che ha collaborato con Hitchcock in cinque film, attivando per l'appunto la relazione con Hopper:

Il penultimo momento è il momento prima che succeda qualcosa, [...] non succede niente, eppure è una scena molto stressante. Qualcuno come Hitchcock vi direbbe che lo sguardo di Hopper è il penultimo momento. Per prima cosa Hopper era un pittore eccezionale ed era capace di imprimere umore e sentimenti e significati nelle sue stampe, ma la cosa più importante per me è quello che non diceva. Lo sguardo di Hopper è lo sguardo da qualche parte nel tempo prima che qualcosa sia successo o dopo che qualcosa sia successo, ma mai nel momento in cui succede. Se vedete una giovane donna nella sua stanza, molto spesso nuda, ed è in una specie di momento di contemplazione, è successo? O sta per accadere? Questo è ciò di cui Hopper parlava, quei momenti di contemplazione. Nel suo dipinto *Early Sunday Morning*, che non ha persone, ma solo una scena mattutina di storie e abitazioni in una sorta di rappresentazione piatta delle strade all'alba o prima dell'alba... ma quello che lui ti dice è che c'è una giornata in arrivo, che qualcosa accadrà da un momento all'altro e tutte quelle vite si alzeranno dal letto e tutte quelle vite cominceranno a vivere. Ti sta mostrando l'alba, ma ciò di cui parla è l'aspetto del giorno che sta arrivando. [...]

Siamo abituati alla consegna rapida e non sempre intrigati dallo sviluppo, e con i film di Hitchcock è lo sviluppo la parte interessante. E non voglio dire solo Hitchcock, forse questo vale per la maggior parte dei buoni film, forse per tutti³³.

³³ DANIEL RAIM, Hitchcock, Hopper, and the Penultimate Moment, 2018:

<https://www.criterion.com/current/posts/5966-hitchcock-hopper-and-the-penultimate-moment>.

Nel monologo originale: “The penultimate moment is the moment before something actually happens, [...] nothing happens and yet it’s a very stressful scene. [...] Somebody like Hitchcock would tell you that the Hopper look is the look of the penultimate moment. For one thing Hopper was an exceptional painter and was able to impart mood and feelings and meanings to his printings, but the thing mostly important to me is the things he did not tell you. The Hopper look is the look of the moment in time before something is happened or after it’s happened, but never at the moment of the happening. If you see a young woman in her room, very often bare, and she’s in a kind contemplating



E. Hopper, *Early Sunday Morning*, 1930

olio su tela, 89x153cm, Whitney Museum of American Art, new York USA

A partire da queste sollecitazioni, nelle prossime pagine proverò a prendere in esame alcuni accostamenti che mi sembrano particolarmente significativi.



A. Hitchcock, *Il Club dei 39*, 1935



E. Hopper, *Night Shadows*, 1921,
graffite, 17.5x20.8cm, Whitney Museum
of American Art, New York, USA

mood, has it happened? Or is it about to happen? That's what Hopper was talking about, those moments of contemplation. In his Early Sunday Morning paintings, that have no people in it only early morning scene of stories and living quarters in a kind of flat on depiction of the streets at sunrise or before sunrise... but what he tells you it's that there is a day coming, that something is going to happen any minute and all those lives will get out of bed and all those lives will begin to live. He's showing you the sunrise but what he's talking about is the aspect of the day that's coming. [...] We're used to the quick delivery and we're not always intrigued by the development, and with Hitchcock films the development is the interesting part. And I don't mean to say only Hitchcock, maybe this is true of all most good films, maybe all of them". La traduzione è di chi scrive.



A. Hitchcock, *Il Club dei 39*, 1935



E.Hopper, *Compartment C, Car 293*, 1938,
olio su tela, 50x45cm, Whitney Museum
of American Art, New York, USA

Nel film *Il Club dei 39* (*The 39 Steps*, 1935), due inquadrature in particolare presentano somiglianze con due opere di Edward Hopper, una realizzata prima del film ed una realizzata dopo. Nella prima immagine appare un «evidente omaggio»³⁴ all'acquaforte *Night Shadows*, del 1921, forse l'opera più famosa e ripresa in numerosi film, dalla quale Hitchcock avrebbe preso ispirazione. L'incisione di Hopper, come direbbe Antonio Costa, «sembra preannunciare quel sentimento di isolamento della persona in uno spazio urbano desertificato che sarà il tema centrale della pittura dell'artista statunitense e che prelude alle visioni notturne del film noir, ma al tempo stesso attribuisce alla grande ombra che attraversa la scena una funzione centrale, di protagonista o quantomeno coprotagonista, assieme alla silhouette del passante»³⁵. Questa descrizione è perfettamente adattabile anche al fotogramma de *Il Club dei 39*, dove l'ombra che taglia la scia luminosa è quasi più evidente che i personaggi stessi.

Nella seconda immagine, invece, vediamo l'inquadratura che sembra essere stata presa ad ispirazione da Hopper per il dipinto *Compartment C, Car 293* del 1938. Entrambi i soggetti femminili sono seduti in un vagone di un treno, mentre leggono. In quegli anni Hopper si recava spesso al cinema a vedere molti film, e i suoi quadri raffiguranti treni e viaggiatori sono numerosi. Il punto di vista è praticamente lo stesso: di $\frac{3}{4}$ riprendendo

³⁴ I. FLOREANO, *op. cit.*, p. 85

³⁵ ANTONIO COSTA, *Il richiamo dell'ombra, Il cinema e l'altro volto del visibile*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2020, p. 99

il fianco sinistro della donna e il finestrino del vagone. In entrambe le immagini il punto di vista sopraelevato ci mostra l'incrocio di una strada, l'angolo di un edificio, un lampione che accentua le ombre dei personaggi e crea un alone di luce nell'oscurità notturna. Le ombre dei soggetti, sia nel dipinto che nel film, sono così marcate che sembrano quasi essere esse stesse le protagoniste.



A. Hitchcock, *L'altro Uomo*, 1951



A. Hitchcock, *Il Ladro*, 1956

In *L'altro Uomo* (*Strangers on a Train*, 1951) viene riproposto un uomo con cappello, vicino ad un lampione, ripreso dall'alto. Sebbene da un altro punto di vista, il soggetto sembra essere lo stesso visto poco sopra in *Il Club dei 39*. Due pellicole diverse, stesso regista. La scena sembra la stessa, sembra raccontare la stessa attesa dello stesso uomo accanto allo stesso lampione, solo inquadrata da un'altra angolazione.

In *Il Ladro* (*Wrong Man*, 1956), ritorna l'uso di una grande ombra che assume una figura centrale di coprotagonista, come descritto da Costa e già analizzata nell'inquadratura di *Il Club dei 39* riportata.



A. Hitchcock, *Nodo alla gola*, 1948



E. Hopper, *New York Pavements*, 1924,
olio su tela, 25x29cm, Chrysler Museum
of Art, Virginia, USA

L'incipit di *Nodo alla gola* (1948) presenta quella che Ilaria Floreano definisce «un'evidente citazione di *New York Pavements* (1924)»³⁶. La somiglianza, oltre alla luminosità dei toni miti utilizzati, e alla presenza del passeggino spinto davanti ad un portone delimitato da due colonne, è data dal «taglio arditissimo»³⁷ dell'inquadratura, dal punto di vista sopraelevato che in Hitchcock ci mostra una tranquilla e normale strada su cui si affaccia un ufficio dove sta per essere compiuto un omicidio.



A. Hitchcock, *Marnie*, 1964



E. Hopper, *Office at Night*, 1940,
olio su tela, 56x63cm, Walker Art Center,
Minnesota, USA

³⁶ I. FLOREANO, *op. cit.*, p. 242

³⁷ *Ibidem*

«*Office at Night* (1940), dipinto dal valore decisivo per il discorso cinematografico attorno all'artista, considerata l'affinità di personaggi e situazione con personaggi e situazioni del genere noir [...] verrà riproposto da Hitchcock in *Marnie* (Marnie, 1964)»³⁸. Qui il riferimento compositivo si rifà ad uno «spazio lavorativo chiuso dalla finestra e dalla porta, che racconta l'estendersi dell'ufficio al di là dei vetri» e la figura di donna è ripresa nella stessa posizione laterale.



A. Hitchcock, *Psycho*, 1960



E. Hopper, *House by the Railroad*, 1925
olio su tela, 61x73cm, MoMA, New York, USA

Nel 1960 esce *Psycho*, che contiene la citazione più famosa di un dipinto di Hopper. L'abitazione del protagonista, che nella sceneggiatura viene descritta come “*a large old house*”³⁹ (una larga vecchia casa), nella pellicola diventa una grande casa stile Secondo Impero, copia esatta di quella rappresentata in *House by the Railroad* (1925).

Il dipinto evoca «i sentimenti ansiosi di isolamento che si possono affrontare da soli al calar della notte su una strada di campagna»⁴⁰, ed è stata proprio questo lato angoscioso, la qualità profondamente inquietante dell'opera, probabilmente, ad attrarre il regista. Si tratta anche dell'unica ammissione esplicita di Hitchcock che riconosce che il dipinto «è stato la base della strana casa che fa parte del film»⁴¹. Nella biografia

³⁸ I. FLOREANO, *op. cit.*, p. 188

³⁹ JOSEPH STEFANO, *Sceneggiatura di Psycho*, p. 34

⁴⁰ G. LEVIN, *op. cit.*, p. 195

Testo originale: “The anxious feelings of isolation one can confront alone at nightfall on a country road”.

⁴¹ G. LEVIN, *op. cit.*, p. 536

del pittore si legge che Hopper, vista la considerazione dell'artista verso il cinema, fu molto lieto di scoprire, grazie ad un articolo apparso sul New York Evening Post⁴², che Hitchcock avesse accreditato l'idea della casa di *Psycho* al dipinto.

Se si osservano le due immagini vi è una «somiglianza indubitabile, non solo nelle linee architettoniche, ma, forse con maggiore profondità, nella sua collocazione spaziale» che lascia trasparire un'idea comune di «solitudine, plastica, visibile e condivisa»⁴³. Questa casa solitaria, alienata dal resto del mondo, che in Hopper ha un velo di mistero al quale non possiamo dare una risposta, in Hitchcock diviene invece il luogo privato dove la pazzia di Norman Bates si sviluppa, dove viene conservato il segreto riguardante la madre, dove la personalità di Norman si confonde e si prepara a commettere crimini atroci. Un'abitazione che il regista descrive come «una vecchia casa che, se così posso dire, è un po' più sinistra che sembra meno innocente del motel stesso, e in questa casa hanno avuto luogo gli eventi più terribili ed orribili»⁴⁴.



A. Hitchcock, *La finestra sul cortile*, 1954



E. Hopper, *House at Dusk*, 1935,
olio su tela, 60x90cm, Collezione privata

⁴² ARCHER WINSTEN, *Rages and Outrages*, in New York Evening Post, 1960, 13 giugno, p. 41

⁴³ GIANFRANCO AMATO, *Il realismo della finzione, da Hopper a Hitchcock*, Quiedit, Verona, 2014, p. 97

⁴⁴ Dal trailer di *Psycho*, disponibile al link:

https://www.youtube.com/watch?v=DTJQfFQ40II&t=149s&ab_channel=MovieclipsClassicTrailers

Testo originale: "An old house, wich is, if I may say so, a little more sinister looking less innocent than the motel itself, and in this house the most dire horrible events took place."

La finestra sul cortile, come già detto, è il film più *voyeuristico* dell'opera di Hitchcock e quello che forse più si avvicina alla visione di Hopper. Del resto, il pensiero di Hitchcock a riguardo è chiaro: «non siamo tutti dei voyeur? [...] scommettiamo che nove persone su dieci, se vedono dall'altra parte del cortile una donna che si spoglia prima di andare a letto o semplicemente un uomo che mette in ordine la sua stanza, non riescono a trattenersi dal guardare? Potrebbero distogliere gli occhi dicendo: “non mi riguarda”, potrebbero chiudere le loro persiane, e invece non lo fanno, staranno lì a guardare»⁴⁵. Possiamo infatti dire che il tema principale del film sia «l'essenza stessa del cinema: la visione, lo spettacolo. Un uomo guarda e attende mentre noi guardiamo quest'uomo e attendiamo quel che lui attende»⁴⁶.

Il protagonista (James Stewart) immobilizzato da una gamba rotta e costretto su una sedia a rotelle, si ritrova a spiare i dirimpettai, un po' per noia, un po' per deformazione professionale (essendo fotoreporter), un po' per «bieca curiosità»⁴⁷. La sua attenzione viene catturata dall'atteggiamento di uno dei vicini, ma non si nega mai una sbirciatina negli altri appartamenti che si affacciano sul cortile. Il rapporto tra il protagonista, che assiste alle vicende delle vite altrui senza intervenire senza troppo coinvolgimento, e lo spettatore cinematografico, che allo stesso modo assiste agli accadimenti sullo schermo, è stato largamente analizzato, in particolare da Paolo Bertetto⁴⁸. La sua analisi può tornare utile anche al nostro discorso.

Jeff, col suo teleobiettivo, scruta discretamente dentro le finestre dei vicini di casa, entra con lo sguardo nei loro appartamenti e nei loro segreti, nelle loro vite, in «un orizzonte che dovrebbe essere protetto e occultato»⁴⁹. Li osserva, segue i loro movimenti e le loro situazioni private, senza che loro sappiano di essere oggetti d'interesse di un osservatore esterno. Esattamente quello che fa Hopper nei suoi dipinti.

⁴⁵ FRANCOIS TRUFFAUT, *Il cinema secondo Hitchcock*, il Saggiatore, Milano, 2014, p. 181

⁴⁶ ERIC ROHMER e CLAUDE CHABROL, *Hitchcock*, Antonio Costa (a cura di), Marsilio Editori, Venezia, 1986, p. 112

⁴⁷ E. ROHMER, C. CHABROL, *op. cit.*, p. 115

⁴⁸ PAOLO BERTETTO, *Alfred Hitchcock, Rear Window (La finestra sul cortile)*, *IL FILM E IL SUO SGARDO*, in PAOLO BERTETTO (a cura di), *L'interpretazione dei film, Undici capolavori della storia del cinema*, Marsilio Editori, Venezia, 2018

⁴⁹ P. BERTETTO, *op. cit.*, p. 145

Nell'inquadratura riportata poco sopra il regista ci presenta la parete dell'edificio dove vivono tutti i personaggi che verranno spiati da Jeff e dagli spettatori del film con lui. L'inquadratura simultanea di più finestre è utilizzata anche da Hopper, in particolare in *House at Dusk* (1935). In entrambi i casi ci vengono mostrate quelle che poi diventeranno le cornici di tante storie, di tanti racconti di vita quanti gli appartamenti di cui vediamo ritratte le finestre.

2.2 Le finestre sui cortili, tra Hitchcock e Hopper



Miss Torso in A.Hitchcock, *La finestra sul cortile*, 1954



E. Hopper, *Night Windows*, 1928,
olio su tela, 74x86cm, Collezione privata

«Siamo una bella razza di guardoni»⁵⁰ afferma Stella (Grace Kelly) sorprendendosi a spiare all'interno di una delle finestre assieme a Jeff. Sebbene le parole di Stella contengano un velo di moralismo ed esprimano la vergogna da lei provata nel commettere quell'indiscrezione, Jeff continuerà per tutto il film a compiacersi di catturare momenti privati, senza minimamente pentirsene, come quando «osserva con indubbio interesse le attività della ballerina Miss Torso, provando nell'osservazione un

⁵⁰ Nella versione originale: «We've grown to be a race of a Peeping Toms»

micro piacere deviato tipicamente voyeuristico»⁵¹. «Si mostra una ragazza nuda davanti alla finestra aperta; si inserisce lo stesso primissimo piano di James Stewart che sorride e ora è un vecchio sporcaccione! [...] diciamolo, era un voyeur»⁵² afferma Hitchcock in merito a questa scena, che sembra aver preso ad ispirazione *Night Windows* (1928) di Hopper anche nella scelta del colore rosa per la veste della figura ritratta.

Durante lo svolgersi del film Jeff «non smette di guardare quello che succede negli altri appartamenti e continua a seguire lo svilupparsi delle singole storie» e, come ci fanno capire le sue espressioni, prova «piacere nel guardare, non desiderando mai superare la separazione implicata dalla particolare attività percettiva, e prolungando il piacere attraverso la sistematica ricerca di situazioni e oggetti funzionali»⁵³. Infatti, lo sguardo del protagonista «sembra non solo entrare all'interno della vita e degli spazi di altri, ma pare anche definire i campi di pertinenza e le modalità di assunzione delle varie persone osservate»⁵⁴. È lui stesso a dare nomignoli ai vicini di casa, come “Miss Cuore Solitario”, basandosi sui frammenti che cattura delle loro vite. Osservando le azioni e le abitudini dei dirimpettai Jeff può comprendere molto di loro, e possiamo farlo anche noi spettatori. Hitchcock ci racconta di persone sole, relegate nelle loro case in un «mondo chiuso dentro a quell'altro mondo chiuso che è la Città» ci racconta la solitudine urbana mostrandoci «un determinato numero di piccoli mondi chiusi»⁵⁵. In ogni storia mostrata possiamo scorgere un tipo di solitudine raccontata anche da Hopper: la coppia che non riesce a comunicare, una persona circondata di numerose presenze che in realtà non la conoscono, una ragazza sola che si rifugia nei suoi pensieri.

⁵¹ P. BERTETTO, *op. cit.*, p. 143

⁵² F. TRUFFAUT, *op. cit.*, p. 181

⁵³ P. BERTETTO, *op. cit.*, p. 144

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ E. ROHMER, C. CHABROL, *op. cit.*, p. 114



Miss Cuore Solitario in A. Hitchcock,
La finestra sul cortile, 1954



E. Hopper, *Automat*, 1927,
olio su tela, 71x91cm, Des Moines Art Center,
Iowa, USA

Miss Cuore Solitario, una «zitella che ha trovato rifugio nell'immaginario»⁵⁶ sembra incarnare la protagonista di *Automat* (1927). Sebbene dal punto di vista compositivo vi siano delle differenze, le due scene sono così vicine per lo stato di isolamento delle due donne, assorte nei loro pensieri di solitudine, tali da costruire vere e proprie storie mentali. In Hopper i personaggi non sono espliciti nelle loro riflessioni, ma enigmatici e impenetrabili, per questo attirano fortemente l'attenzione dell'osservatore. Miss Cuore Solitario invece, durante il film, mostra (anche se non ne è consapevole) di aver trovato rifugio nella sua immaginazione, di aver creato dei simulacri mentali utili a mettere da parte la propria solitudine, ma non a sconfiggerla.

La finestra, infatti, non è solo una semplice apertura verso l'interno della casa, che consenta allo spettatore di cogliere i dettagli della scena, ma è anche una porta di accesso all'anima dei protagonisti. Jeff spia non solo i movimenti all'interno della stanza, ma anche la psicologia delle figure, esattamente come fa Hopper, restituendoci gli stati d'animo, le emozioni, le malinconie dei personaggi attraverso le loro pose e i loro sguardi.

Hitchcock, come Hopper, ci racconta della difficoltà dei rapporti umani, della precarietà di essi, dell'incomprensione e l'incomunicabilità, della solitudine.

⁵⁶ *Ibidem*

I due autori ci parlano anche del contrasto tra le città, vivaci e popolose nel brulicare di persone che vivono vicine le une alle altre, le cui individualità, però, costituiscono realtà chiuse, incapaci o che evitano di relazionarsi tra di loro, assurgendo a cantori di questo paradosso.

Capitolo 3: Wim Wenders, ammaliato da Hopper

Uno dei registi che più ha tratto ispirazione da Edward Hopper è Wim Wenders. Egli stesso ha più volte apertamente dichiarato la gratitudine verso l'artista, spiegando le emozioni che prova innanzi ai suoi quadri, e ha spesso ammesso di essersi ispirato non solo a dipinti specifici, ma anche alla poetica hopperiana.

Ho scoperto i quadri di Hopper nel 1971, durante il mio primo viaggio a New York. Quando ho visto i suoi quadri al museo era ancora totalmente sconosciuto in Europa. Io, ad esempio, non l'avevo mai sentito nominare. Ho visto tre suoi quadri e sono rimasto come impietrito, non riuscivo ad allontanarmi. Ho pensato: quest'uomo sa più delle città, dell'isolamento, dell'estraniamento nelle città, di qualsiasi altro pittore o fotografo. Ho cercato di imparare da lui. Ma è inutile cercare di imparare la tecnica, cioè di capire la tecnica, le inquadrature, come piazzare le figure in quella stanza o in quelle strade. Non è questo che serve. Ho capito che il suo lavoro era così potente proprio per tutte quelle cose che lui non aveva dipinto. Trovo che nei suoi quadri c'è la straordinaria sensazione che qualcosa sta per accadere, che qualcosa potrebbe accadere tra poco. È una cosa che senti, che puoi percepire. Ovviamente è impossibile che accada. È solo un quadro. Ma è lì. È latente nel quadro.⁵⁷

In questa frase possiamo trovare gran parte dell'influenza che questo regista ha ricevuto da Hopper e riversato nei suoi film: in particolare, Wenders si interessa al modo di

⁵⁷ WIM WENDERS in CARLO TRUPPI (a cura di), *Nei luoghi dell'anima con Wim Wenders*, La Meridiana, 2007, p. 121
Wenders racconta della scoperta di Hopper anche durante un'intervista per la Fondazione Beyeler disponibile al link:
https://www.youtube.com/watch?v=rK5nfchdcKc&t=470s&ab_channel=VernissageTV

rappresentare la città, all'alienazione di chi la abita, e a quel sentimento di sospensione lasciato dalla pittura di Hopper.

3.1 Spazi, viaggi, solitudini

Uno dei motivi ricorrenti nelle opere hopperiane, come riportato in precedenza, è la rappresentazione della spazialità, di luoghi desolati e indefinibili, di città, strade, edifici che lasciano trasparire un sentimento di abbandono e solitudine. Hopper rappresenta un'America anonima ed impersonale, quotidiana, che racchiude in sé i difetti sia della metropoli che degli spazi inabitati, ma proprio in questa ordinarietà, in questa noia, risiede, in un certo qual modo, un fascino al quale il pittore non riesce a sfuggire, e che contribuisce, anzi, a potenziare l'ambiguità e l'originalità della sua poetica. Ambiguità che consiste nel vedere i difetti della società a cui appartiene, a ritrarne i simboli, pur non riuscendo ad odiare questo «caos di brutte cose»⁵⁸, come lui stesso definisce il suo Paese. Hopper ci mostra sobborghi anonimi nei quali vive una piccola-media borghesia rappresentata, nei dipinti, attraverso l'esistenza priva di entusiasmo dei suoi personaggi.

Adottando una posizione voyeuristica che lo mantiene lontano dalla scena, Hopper crea una sorta di macchina del tempo che registra le mutazioni del paesaggio urbano nel divario tra città e campagna accentuatasi con l'avvento dell'industrializzazione che ha portato anche, di conseguenza, un cambiamento etico, oltre che estetico, dei luoghi. Vi è una netta differenza tra la rappresentazione della periferia e quella della città, un cambio di registro, che dalle ariose case di campagna e dagli spazi incontaminati, conduce nel soffocante brulicare della metropoli. Nell'opera del pittore assumono rilevanza quegli spazi urbani che l'etnologo Marc Augé ha ridefinito come *nonluoghi*,

⁵⁸ GIANNI LARONI, *Realismo americano, immagini nell'arte USA, 1865-1975*, Marsilio Editori, 1980, p. 72

spazi in cui nulla si può leggere né della propria identità, né del rapporto con gli altri e dove vuoto e libertà convivono conflittualmente.



E. Hopper, *Manhattan Bridge Loop*, 1928,
olio su tela, 89x132cm, Addison Gallery
of American Art, Massachusetts, USA



E. Hopper, *Four Lane Road*, 1956,
olio su tela, 75x50cm, Collezione privata

Stanze d'albergo impersonali e fredde, squallidi interni di uffici, bar notturni e stazioni di rifornimento sono i luoghi comuni del paesaggio americano spesso presi a soggetto da Hopper.

Nonostante il sentimento del tema hopperiano, i colori dei dipinti ritraenti paesaggi cittadini sono brillanti e abbaglianti, privi di tonalismo e chiaroscuro, come invece usava utilizzare l'artista negli anni della sua formazione.



E. Hopper, *Room in Brooklyn*, 1932,
olio su tela, 74x86.4cm,
Museum of Fine Arts, Boston, USA

Lo possiamo notare, ad esempio, nel dipinto *Room in Brooklyn* (1932), dove lo spazio tra la donna seduta e il tavolino guida la percezione e l'emozione verso un senso di solitudine e di isolamento. La scelta cromatica così accesa di Hopper, ripetitiva nei suoi dipinti, sembra quasi voler stridere con la malinconia esistenziale delle scene ritratte. Nel quadro in oggetto l'assenza e il vuoto che circondano la protagonista sono palpabili, nonostante la stanza si affacci su di un edificio pieno di finestre, di persone che vi abitano, e nonostante, come suggerito dal titolo, ella si trovi in una grande città come Brooklyn.

Nei suoi film, Wenders ha spesso riversato la sua ammirazione per Hopper sia ispirandosi a lui e alla sua visione sia attraverso la citazione di specifici dipinti, ma soprattutto cercando di adottarne lo stile, i colori, il "modo". Il regista ricorda come, poco dopo aver scoperto questo artista, in preparazione del nuovo film che stava per girare, insieme al direttore della fotografia Robby Müller, abbia strappato da un libro e incollato al muro le pagine con le stampe dei dipinti di Hopper «per prenderlo come ispirazione, per prendere la sua visione del mondo»⁵⁹.

Wenders, come Hopper, rappresenta nei suoi film i *nonluoghi* americani; luoghi che non raccontano nulla di chi li visita, luoghi che contribuiscono a nutrire una società di massa che è la loro stessa genitrice.

Il *nonluogo* è così definito da Marc Augè:

Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario, né razionale, né storico, definirà un nonluogo. [...] Un mondo in cui si nasce in clinica e si muore in ospedale, in cui si moltiplicano, con modalità lussuose o inumane, i punti di transito e le occupazioni provvisorie [...], in cui si sviluppa una fitta rete di mezzi di trasporto che sono anche spazi abitati, in cui grandi magazzini, distributori automatici e carte di credito riannodano i gesti di un commercio "muto", un mondo promesso alla individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio e all'effimero, propone all'antropologo (ma anche a tutti gli altri) un oggetto nuovo del quale conviene misurare le dimensioni inedite prima di chiedersi di quale sguardo sia passibile. [...] I non luoghi

⁵⁹ WIM WENDERS, intervista presso la Fondazione Beyeler

rappresentano l'epoca; ne danno una misura quantificabile ricavata addizionando – con qualche conversione tra superficie, volume e distanza – le vie aeree, ferroviarie, autostradali e gli abitacoli mobili detti “mezzi di trasporto” (aerei, treni, auto), gli aeroporti, le stazioni ferroviarie e aerospaziali, le grandi catene alberghiere, le strutture per il tempo libero, i grandi spazi commerciali e, infine, la complessa matassa di reti cablate o senza fili che montano lo spazio extraterrestre ai fini di una comunicazione così peculiare che spesso mette l'individuo in contatto solo con un'altra immagine di sé stesso.⁶⁰

L'idea di accostare Wim Wenders a Marc Augè «è nata proprio dalla sensazione che, se pur ciascuno nel proprio ambito, entrambi proponano una visione certamente disillusa, ma non pessimistica del destino riservato tra luogo e individuo nella città di oggi e futura»⁶¹: una visione che accomuna il regista anche ad Edward Hopper. I due autori scelgono infatti di rappresentare una realtà scarna, vuota e desolata, e di metterla in scena nelle loro opere evidenziandone la solitudine che essa rispecchia, una solitudine nel paesaggio che si riversa in un sentimento interiore che lega anche i personaggi rappresentati dai due artisti.

Wenders, non americano ma europeo, si mostra affascinato dalla vastità degli orizzonti americani, ma il suo sguardo mostra sempre una certa malinconia, una certa introspezione. Il suo interesse sulla spazialità nasce sin da quando era bambino:

Quand'ero bambino, i miei genitori non erano abbastanza ricchi da possedere una casa, vivevamo in un piccolo appartamento all'interno di un edificio. Mio padre aveva un sogno: costruire una casa tutta per noi. [...] Il sogno di mio padre, più grande di quello che si poteva permettere, lo induceva a riempire la casa di riviste di architettura, che venivano dall'America. Sfogliandole, vedevo edifici che non avevo mai visto, che non esistevano a Dusseldorf, la città dove abitavo. Vedevo spazi immensi, piazze, finestre grandissime, come non ne avevo mai viste, e immaginavo [...]. Credo che l'architettura abbia influenzato molto il mio modo di fare cinema, perché gli architetti, in fondo, riempiono la nostra immaginazione, in nostro contesto emotivo, facendoci vedere le città sotto una

⁶⁰ MARC AUGÈ, *Nonluoghi, introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, 1992, p. 71

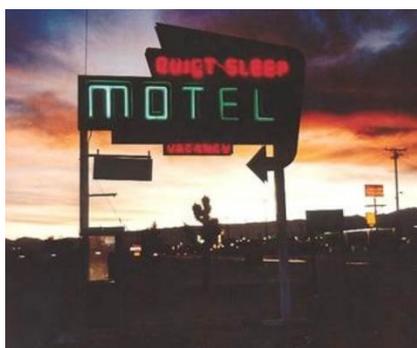
⁶¹ LAURA DELLI NOCI, *La questione dell'identità urbana. Il cinema di Wim Wenders, i nonluoghi di Marc Augè*, in *Sociologie della città presente*, in ANTIDA GAZZOLA (a cura di) Coedita, Genova, 2000, p. 254

nuova luce, secondo nuove condizioni. [...] Credo che in questo il cinema sia molto simile: invita le persone a entrare in uno spazio, a disimparare tutto quello che hanno imparato fino a quel momento e a vivere in un mondo completamente diverso da quello in cui vive lo spettatore. Un film ci suggerisce questo passaggio. Gente che ha vissuto in un'unica città per tutta la vita viene improvvisamente trasportata in un mondo nuovo e a questo punto gli sembra che la sua testa esploda, perché si rende conto che ha sempre ragionato soltanto in funzione del proprio ambiente, di ciò che lo circondava.⁶²

Negli anni della sua formazione, in campo pittorico prima ancora che cinematografico, lo studio sugli spazi e i luoghi diventa prioritario.

Ero pittore e il mio unico interesse era lo spazio; soprattutto paesaggi e città. Sono diventato cineasta perché sentivo che – come pittore – mi trovavo a un punto morto. Ai dipinti mancava qualcosa e mancava nel lavoro del pittore... personalmente pensavo che mancasse una nozione del tempo. Così quando ho cominciato a fare film. All'inizio, mi consideravo un pittore di spazio in cerca del tempo.⁶³

Nel 1983 questi elementi del paesaggio urbano americano, il loro studio e la loro rappresentazione, diventano i protagonisti del libro fotografico di Wenders *Written in the West*.



Immagini da W. Wenders, *Written in the West*, 1983

⁶² W. WENDERS, in C. TRUPPI, *op.cit.*, presentazione del libro

⁶³ WIM WENDERS, *Narrare storie, menzogne indispensabili*, in *Linea d'ombra*, n.3, ottobre 1983, p.137

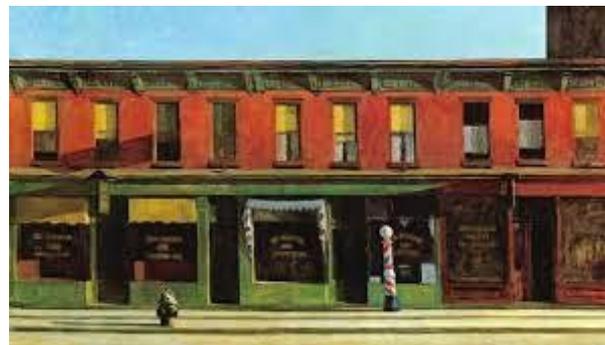
Nelle foto del libro di Wenders ricorrono tabelloni pubblicitari, cartelloni, insegne e scritte di vario genere. A proposito di questa scelta, il regista afferma:

Negli Stati Uniti ci sono meno libri, ma in compenso ci sono molte cose da vedere. È pazzesco cosa non scrivono con le luci al neon o dipingono sulle superfici degli spazi pubblicitari...questo gusto quasi infantile per lo scrivere nei modi più disparati mi piace molto. [...] Il percorso è disseminato di distributori e caffè in rovina. Il tempo corre e il deserto li sotterra nel suo grembo. Quasi fossero di un'era antica, dalla sterpaglia svettano i camini, dalla sabbia le pompe di benzina.⁶⁴

In *Written in the West* il regista parla della civilizzazione che aveva attraversato questa porzione di America, segnata dall' "arrivo" del treno, poi dall'automobile, quando vennero costruite strade, pompe di benzina, motel, «ma adesso, quando ci si va, tutta questa cultura della strada, con le sue scritte pubblicitarie e le sue luci al neon, sono in decadimento, non si usano più, per niente».⁶⁵



W. Wenders, *Family*,
Written in the West, 1983



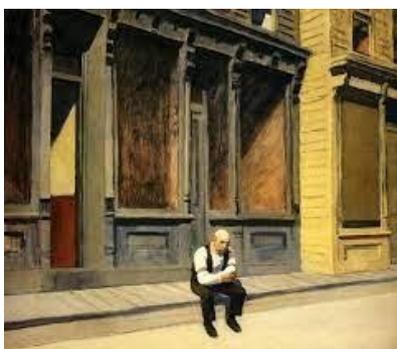
E. Hopper, *Early Sunday Morning*, 1930,
olio su tela, 89x153cm, Whitney Museum
of American Art, New York, USA

Una delle immagini fotografiche di Wenders, intitolata *Family*, ritrae la strada di una cittadina del West che sembra essere deserta, dove un silenzio assoluto è quasi udibile

⁶⁴ WIM WENDERS, *Written in the West*, Jaca Book edi., Milano, 1988, p. 14

⁶⁵ WIM WENDERS, *Written in the West*, Jaca Book edi., Milano, 1988, p. 13

e un cielo campeggia sopra una fila di negozi; l'immagine trova un suo corrispettivo nella pittura di Hopper in *Early Sunday Morning* (1930). Le due immagini accostate mostrano una chiara analogia tra espressione fotografica ed espressione pittorica. Il dipinto di Hopper viene così descritto dal critico Lloyd Goodrich: «Le forti linee orizzontali e la ripetizione delle finestre, delle facciate dei negozi e le cornici ornamentali portano l'occhio e la mente fuori dalla composizione, convincendoci che da questa noia quotidiana dell'esistenza in una comunità di provincia egli ha estratto una qualità che possiamo chiamare poetica, romantica, lirica»⁶⁶. A mio avviso, le stesse parole potrebbero perfettamente descrivere anche la fotografia scattata da Wenders.



E. Hopper, *Sunday*, 1926,
olio su tela, 86x73cm, Collezione privata

Un altro esempio di città svuotata, malinconica e deserta, nella pittura di Hopper, è in *Sunday* (1926), dove un uomo è seduto sul marciapiede di una strada vuota, fumando un sigaro, da solo, pensieroso, sotto il sole.

Nel 2015 Wim Wenders realizza una mostra fotografica intitolata *America*, dove mostra nuovamente i *nonluoghi* americani, e si ispira alla visione di Hopper⁶⁷.

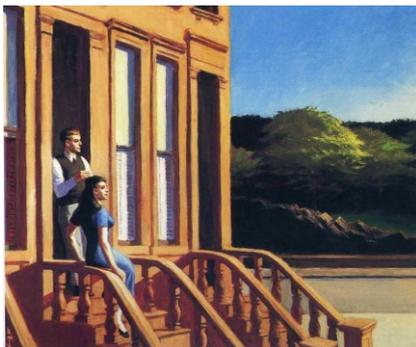
⁶⁶ LLOYD GOODRICH, *Edward Hopper*, Harry N. Abrams ed., New York, 1970, p. 68

⁶⁷ La mostra è stata esposta anche in Italia, a Varese. Per maggiori informazioni si veda il link:
<http://www.wimwendersvillapanza.it>



Wim Wenders, Immagini fotografiche dall'esibizione *America*, 2015

Uno dei topoi della filmografia di Wim Wenders è sicuramente il tema del viaggio, tanto che in particolare tre film sono andati a creare la cosiddetta *Trilogia del viaggio*: *Alice nelle città* (*Alice in den Stadten*, 1973), *Falso movimento* (*Falsche Bewegung*, 1974), *Nel corso del tempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1975), ma questo motivo verrà ripreso anche in altre opere del regista. La trilogia è caratterizzata da immagini di aeroporti, stazioni, strade e mezzi di trasporto di ogni tipo: dall'auto al treno, dall'aereo al side-car. Lo spostamento diventa il motivo stesso del film, della trama. Durante il loro percorso, i personaggi mutano, ricercano loro stessi, spinti da un desiderio di fuga e di cambiamento.



E. Hopper, *Sunlight on Brownstones*, 1956
olio su tela, 77x102cm, Wichita Art Museum,

Kansas, USA



E. Hopper, *Summertime*, 1943,
olio su tela, 61x74cm, Whitney Museum

of American Art, New York, USA

Questo tema crea tra i due autori analogie e allo stesso tempo discrepanze, soprattutto dal punto di vista spaziale: i personaggi wendersiani rincorrono la propria libertà, la

vivono, si spostano di luogo in luogo, mentre i personaggi hopperiani guardano l'orizzonte sognando di fuggire da quella casa e dalla loro condizione.



W. Wenders, *Alice nelle città*, 1973

In *Alice nelle città* Felix (Rüdiger Vogler) attraversa in macchina l'America in cerca della propria identità perduta, per ritrovare sé stesso, attraversando e fotografando con una Polaroid i *nonluoghi* che vede di passaggio. Un paesaggio fatto di insegne luminose, cartelloni pubblicitari, stazioni di servizio. L'incontro che stravolgerà la vita di Felix avviene in aeroporto, luogo di passaggio per eccellenza, dove il protagonista incontra Alice (Yella Rottlander) e la madre, che deciderà di lasciare la figlia all'uomo. Alice accompagnerà nel viaggio Felix in un percorso di rinascita e riscoperta interiore.



W. Wenders, *Nel corso del tempo*, 1975

In *Nel corso del tempo* assistiamo all'incomunicabilità e la crisi interiore di due personaggi che attraverso dialoghi scarni instaurano lentamente un'amicizia di due sconosciuti. La trama è pressoché assente, il motivo centrale del film è il viaggio

intrapreso dai due, un continuo spostamento esasperato, un susseguirsi di transizioni realizzate con mezzi di trasporto diversi, dal side-car al camion. È un film fatto di strade, auto, stazioni di benzina, luoghi desolati, con rimandi agli elementi che caratterizzano la pittura di Hopper. Il viaggio diventa una condizione esistenziale che determina nei personaggi la presa di coscienza dello scorrere del tempo, e dunque la possibilità di cercare la propria identità, di conquistare un'evoluzione interiore.

La strada, per Wenders, è una presenza filmica fissa nella quale si rivela passione figurativa e costruzione dell'immagine. L'importanza del paesaggio va collegata anche alla sua poetica, più in generale. Egli ha spesso privilegiato alla storia l'esplorazione delle emozioni dei personaggi, e il paesaggio «è l'elemento più libero del film, il meno gravato da compiti narrativi ausiliari e particolarmente duttile per la trasmissione di umori, stati d'animo ed emozioni»⁶⁸. In Wenders il paesaggio corrisponde all'apertura degli spazi e dello sguardo conquistata con la scelta del viaggio, ed esso influisce sugli umori dei protagonisti, è una fonte di emozione, non è solo scenografia, ma un elemento attivo tanto quanto gli attori.

I paesaggi, le costruzioni, le strade, le stazioni, le ferrovie sono per me cose che occorre rispettare. Questi luoghi chiedono tanto rispetto quanto ne accordiamo agli attori. In generale il cinema se ne frega dei luoghi, ha rispetto soltanto per la storia [...]. La storia è piuttosto ciò che segue il confronto tra i personaggi e il territorio, è la conseguenza di questo confronto. Una strada, una fila di case, una montagna, un ponte, un fiume sono per me qualcosa di più di un semplice sfondo. Essi possiedono, infatti, una storia, una personalità, un'identità che deve essere presa sul serio, e influenzano il carattere degli uomini che vivono in quell'ambiente.⁶⁹

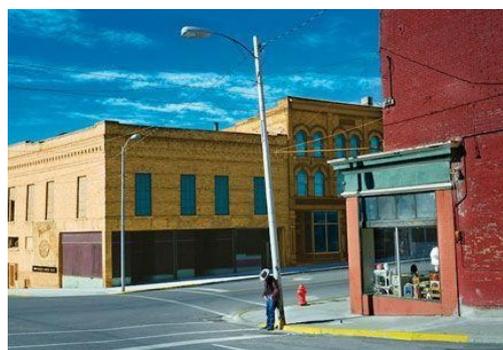
Per Wenders, come per Hopper, il paesaggio è presente come figura, riempie la scena, ne è protagonista. I personaggi vi prendono parte e vi dialogano silenziosamente. Entrambi mostrano un mondo poetico fatto di strade vuote, città anonime, case

⁶⁸ SERGEJ MICHAJLOVICH EJZENSTEJN, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1981, p. 232

⁶⁹ WIM WENDERS, *L'idea di partenza: scritti di cinema e musica*, Liberoscambio, Firenze, 1983

solitarie, abitato da figure che sono pervase di questi luoghi. Le periferie sono spazi urbani privi di solennità, un ibrido di stili architettonici, che rappresentano una sorta di apologia della mediocrità americana, che si riversa anche su chi la abita e che diventa protagonista dell'opera di Wenders e di Hopper. Le opere di Hopper nascondono storie, come fotogrammi isolati di un film, che O'Doherty definisce «un film lungo come la vita. L'angolo di visuale di Hopper, la sua tecnica di inquadratura e il suo modo di dare la luce si avvicinano spesso alle regole del cinema»⁷⁰.

Wenders ha una visione molto simile sull'opera di Hopper, egli ha spesso sostenuto che, a parer suo, il pittore è particolarmente vicino al mondo cinematografico. Wenders si sente affine ad Hopper come artista e soprattutto come creatore: «la tela bianca di fronte alla quale si è spesso ritrovato, nel suo atelier, gli era familiare, era sua alleata. Dare a tutto una forma definita, conferirgli un posto, superare il vuoto, la paura e l'orrore eliminandoli da questa tela bianca, è questo ciò che la sua opera ha in comune con il cinema»⁷¹. Wenders ha, in più occasioni, ribadito la sua idea secondo la quale «se guardi un quadro di Hopper e poi torni a guardarlo sembra sia accaduto qualcosa. Non dà l'idea di un seguito, ma di un “già successo”»⁷²; nei suoi film Wenders sembra voler dare una continuazione, una giustificazione, un'esistenza, ai personaggi che Hopper ha potuto solo ritrarre immobili, di cui non restituisce il prolungamento delle. I due artisti hanno una simile propensione al racconto interrotto, sospeso.



W. Wenders, *Non bussare alla mia porta*, 2005

⁷⁰ BRIAN O'DOHERTY, *American Masters, the Voices and the Myth*, in MARA ZAMBON, *op. cit.*, p. 51

⁷¹ J.P. DEVILLERS, *op. cit.*, minuto 4

⁷² *Ivi*, minuto 21

A proposito di *Non bussare alla mia porta* (*Don't come knocking*, 2005), Wenders dichiara:

Ho studiato i suoi dipinti assieme al cameraman e al direttore della fotografia. Abbiamo scoperto uno dei suoi trucchi e ne abbiamo tratto profitto. Abbiamo scoperto che quando dipinge le persone nelle stanze e si vede l'esterno, oppure quando dall'esterno guardiamo all'interno della stanza, interno ed esterno non hanno una separazione. [...] La mancanza di separazione tra interno ed esterno ci ha interessato moltissimo. Così ho chiesto al direttore della fotografia: "Come possiamo ottenere questo effetto? Dobbiamo distruggere tutte le finestre che si trovano a Butte?". Lui mi ha detto: "No, c'è un modo molto semplice, che tutti i fotografi conoscono. C'è un filtro Polaroid che toglie qualsiasi riflesso". E l'abbiamo usato nel film. Così qualsiasi effetto 'finestra' è totalmente scomparso, proprio come nei quadri di Hopper, l'esterno e l'interno non sono divisi da niente, spariscono l'uno dentro l'altro.⁷³

Wenders, oltre ad eliminare i vetri delle finestre per poter avere un effetto più "alla Hopper", riprende quegli spazi urbani che aveva trattato nel suo libro fotografico del 1983, e lo fa ancora una volta ispirandosi alla visione di Hopper. In un fotogramma di *Non bussare alla mia porta*, utilizzato anche nella locandina pubblicitaria, viene ripreso l'angolo di un edificio con grandi vetrate, all'incrocio di una strada deserta, che ricorda quello raffigurato in *Nighthawks* (1942). Lo stesso dipinto viene citato in maniera più esplicita da Wenders in *Crimini Invisibili* (*End of Violence*, 1997).

⁷³ W. WENDERS, in C. TRUPPI, *op.cit.*, p. 122



W. Wenders, *Crimini invisibili*, 1997



E. Hopper, *Nighthawks*, 1942,
olio su tela, 84x152cm, School of Art
Institute of Chicago, New York

Nighthawks, qui, «appare come set del film nel film, portando a conclusione l'operazione compiuta dallo stesso Hopper, che orchestrava le sue scene proprio come fossero set cinematografici». ⁷⁴

Wenders ha più volte mostrato l'inclinazione a 'riprendere' i racconti sospesi dei personaggi hopperiani, a dare loro una vita 'successiva'. Lo fa anche in questo caso, facendo diventare i "due falchi nella notte" di Hopper, attori di un film, attraverso l'utilizzo della stessa «posizione della telecamera», come lui definisce il punto di vista utilizzato da Hopper per strutturare il quadro. Al riguardo, precisa che questa metafora risponde alla convinzione che Hopper «lo avesse dipinto come se si aspettasse che sarebbe diventato un film» ⁷⁵.

⁷⁴ I. FLOREANO, *op. cit.*, p. 234

⁷⁵ WIM WENDERS, intervista presso la Fondazione Beyeler



W. Wenders, *Paris, Texas*, 1984



E. Hopper, *Night Shadows*, 1921,
graffite, 17.5x20.8cm, Whitney Museum of
American Art, New York, USA

Un'altra citazione esplicita è realizzata da Wenders in *Paris, Texas* (*Paris, Texas*, 1984), dove la sagoma di un uomo solo in piena notte, accanto all'ombra di un lampione, riprende la figura e la composizione dall'alto di *Night Shadow* (1921).



W. Wenders, *Falso movimento*, 1974

L'uso della finestra è un elemento importante nei film di Wenders, altro punto in comune tra lui e l'artista nel suo farsi soglia tra la crisi di una soffocante vita domestica e la città, con le sue speranze e false promesse. La finestra è un confine simbolico nel rapporto tra l'io e il mondo, come nella prima sequenza del film di Wim Wenders *Falso Movimento* dove Wilhelm (Rüdiger Vogler), il protagonista, rompe il vetro che lo separa dall'esterno con un pugno, rompendo così simbolicamente il proprio isolamento dalla realtà.



E. Hopper, *Morning Sun*, 1952
olio su tela, 71x101cm, Columbus Museum of Art, Ohio, USA

In *Morning Sun* (1952) la figura femminile davanti alla finestra sembra attendere una risposta alle proprie domande e ai dubbi che sembrano trasparire dal volto contratto e dalla posizione del corpo. Non è protesa verso la luce del sole, anzi sembra volersi ritrarre da esso, mentre dietro la luminosità della scena, si cela un'angoscia interiore dalla quale non sembra voler fuggire "oltrepassando" il vetro.



W. Wenders, *Paris, Texas*, 1984

L'uso del vetro come metafora di incomunicabilità è presente anche in *Paris, Texas*, in particolare nella scena del *peep-show*, dove i due protagonisti si ritrovano senza potersi vedere. Del film, Claudine Delvaux scrive: «Il non-luogo del *peep-show* costituisce la sola possibile licenza ad una sorta di tipologia del soggetto. Spazio simbolico concretizzato per un breve istante, esso permette all'individuo di dire all'altro che non lo vede il suo desiderio di tutte le donne e la sua impossibilità a soddisfarlo. Luogo di un'utopia amorosa inibita dalla morale, il *peep-show* non può che provocare un

sentimento di distanza. [...] Jane non può vedere Travis, è la regola del gioco»⁷⁶. Il vetro del *peep-show* è al contempo cornice, limite e finestra, in quanto induce lo sguardo ad indagare oltre al limite impostogli, nel fuori-campo.

La casa, i luoghi di lavoro e di “vita comune” nel cinema di Wenders, sono luoghi di chiusura, da cui evadere, luoghi dove i personaggi non riescono a rimanere, in cui si sentono estranei mentre il desiderio di fuga è rincorso e temuto al tempo stesso. Il protagonista di *Paris, Texas*, Travis (Harry Dean Stanton) cerca la casa per poi fuggire da essa poco dopo, scegliendo la strada e lo spostamento. I motel fungono da zona franca tra la casa e lo spazio aperto, tra privato e pubblico, dei quali il *peep-show* e il deserto sono gli emblemi. Nel finale del film, la scelta decisiva di Travis è di non sottrarsi alla propria libertà e continuare a viaggiare.

La casa di Therese (Hanna Schygulla) in *Falso movimento* è un luogo conflittuale, soffocante, dove nessuno dei suoi abitanti trova una dimensione. Essa rappresenta il momento di rottura tra Therese e Wilhelm e la loro incapacità di comunicare. Anche il tema dell'incomunicabilità è attribuito ad alcuni dipinti di Hopper, come *Hotel by a Railroad* ed *Excursion into Philosophy* (1952).



E. Hopper, *Hotel by a railroad*, 1952, olio su tela, 102x79cm, Collezione privata



E. Hopper, *Excursion into Philosophy*, 1959, olio su tela, 76x101cm, Collezione privata

Le due coppie rappresentate da Hopper in questi due dipinti non parlano, i protagonisti sono assorti nei propri pensieri e nonostante la vicinanza fisica, si ignorano.

⁷⁶ CLAUDINE DELVAUX, *Les voyages de Wim Wenders*, in ROBERT FISCHER, HEMBUS JOE, TAGGI PAOLO, *Il nuovo cinema tedesco: 1960-1986*, Gremese ed., 1987 p. 12



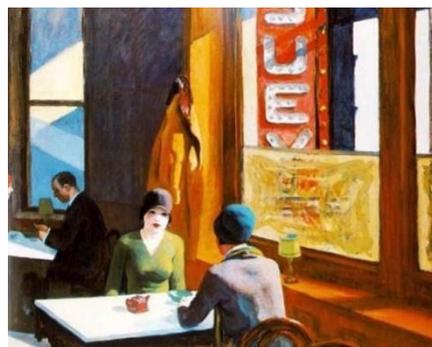
W. Wenders, *The Million Dollar Hotel*, 2000

L'influenza di Hopper risulta evidente anche nel film *The Million Dollar Hotel* (*The Million Dollar Hotel*, 2000), girato interamente in un palazzo del quale sono state inquadrare sempre le finestre, sia nelle scene d'interno, sia nelle brevi scene in esterno. Nel film, «attraverso una finestra dopo l'altra, diamo una rapida scorsa a stanze misere e a vite disperate: drogati, prostitute, vecchi e Hollow, il suonatore di tromba solitario. Alcune stanze sono vuote, altre strapiene»⁷⁷. Attraverso le finestre delle camere d'albergo, Wenders sbircia voyeuristicamente nelle vite di chi vi soggiorna. Il realismo poetico di *The Million Dollar Hotel* si discosta da quello di Hopper il quale, dietro i vetri delle finestre presenta un'umanità piccolo-borghese e provinciale; uomini e donne non tanto separati dalla società, di cui anzi fanno parte, quanto lacerati intimamente, mentre Wenders ci presenta elementi ai margini della società, anime perse, emarginate, che non sentono di appartenere a nessun luogo. Anche in questo caso si tratta di vite alienate, che nonostante vivano in una grande città si ritrovano ad essere incredibilmente sole.

⁷⁷ NICHOLAS KLEIN, sceneggiatura di *Million Dollar Hotel*, p.2



Wim Wenders, *The Million Dollar Hotel*, 2000



E. Hopper, *Chop Suey*, 1929,
olio su tela, 81x96cm, Collezione privata

In un'altra inquadratura di *The Million Dollar Hotel* vediamo il protagonista che osserva pensieroso le finestre dell'edificio di fronte dove campeggia l'insegna luminosa dell'hotel. Anche in *Chop Suey* (1929) di Hopper, dietro la cortina delle tendine, la scritta al neon riempie la visuale dell'esterno, in modo da far intendere allo spettatore che ci si trovi in una città. Il paesaggio urbano degli Stati Uniti è legato a questi simboli, a questa immensa quantità di segnali stradali, immense insegne al neon sui tetti, pubblicità sui muri e sulle vetrine, pareti video ecc. che vediamo spesso comparire nei dipinti di Hopper, come in molti film di Wenders. A tal proposito il regista definisce l'America una «terra d'immagini. Fatta d'immagini. Fatta per le immagini». Continua spiegando che vi sono «immagini e segni ovunque, su enormi pannelli, fotografie, dipinti, luci al neon. Mai come qui diventati arte. Mai una tale inflazione di segni come in America»⁷⁸. Wenders è affascinato dalle luci della città, dai simboli della metropoli, li inserisce spesso nelle sue opere perché crede «esista una bellezza particolare della città, una bellezza che non si può misurare con i canoni estetici obbiettivi», la bellezza di vivere la città, «convivere con la metropoli, di tuffarsi nel grande flusso, che dà euforia»⁷⁹.

⁷⁸ WIM WENDERS, *Il sogno americano*, in PAOLO FEDERICO COLUSSO, *Wim Wenders: Paesaggi, luoghi, città*, Testo e immagine, Torino, 1998, p.26

⁷⁹ *Ivi*, p. 6



Wim Wenders, *Paris, Texas*, 1984



E. Hopper, *Gas*, 1940,
olio su tela, 67x102cm, MoMA,
New York, USA

Ritornando a *Paris, Texas* questi segni di civiltà appaiono, invece, nel deserto. Le insegne luminose indicano un motel, un distributore di benzina, rafforzando la sensazione di vuoto, in maniera simile al dipinto di Hopper *Gas* (1940), dove l'insegna della Mobilgas sembra segnare un confine tra desolazione e civiltà. In entrambe le opere viene così amplificato lo stato di isolamento dei due personaggi.

Le inquietudini più sottili e le più forti contraddizioni del vivere gli spazi urbani sono dunque messi in evidenza, in Hopper e in Wenders, sia negli interni che negli esterni, in un messaggio al contempo sociale, poetico ed esistenziale.

3.2 *Two or three things I know about Edward Hopper: i dipinti prendono vita*

Nel 2020, presso la Fondazione Beyeler di Riehen (Basilea, Svizzera), in collaborazione con il Whitney Museum of American Art di New York, viene tenuta una mostra dedicata ad Edward Hopper, dove vengono esposti gli acquerelli e i dipinti

ad olio, che rappresentano le iconiche vedute cittadine e paesaggistiche, realizzate dall'artista tra il 1910 e il 1960⁸⁰.

In questa occasione viene chiesto a Wim Wenders di intervenire con un suo personale contributo. Il regista realizza un cortometraggio in 3D del tutto singolare, *Two or Three Things I Know about Edward Hopper*: «una *full immersion* nel paesaggio americano e nell'isolamento esistenziale dell'uomo moderno»⁸¹. Il film non è più interamente disponibile perché realizzato esclusivamente per la mostra e senza intenzione, né da parte del regista, né della casa di produzione, di distribuirlo pubblicamente⁸².

Possiamo, dunque, analizzare solo il trailer⁸³ di questa opera, e alcune dichiarazioni ed interviste di Wim Wenders a riguardo. In particolare, ho ritenuto interessante la conferenza stampa di presentazione di *Two or Three Things I Know about Edward Hopper*⁸⁴, durante la quale il regista risponde ad alcune domande che chiariscono la sua intenzione e possono aiutarci a comprendere ed immaginare questa opera anche senza poterla visionare.

Nel trailer del cortometraggio sentiamo la voce fuoricampo di Wim Wenders che ci presenta il suo omaggio ad Edward Hopper:

Di fronte ai quadri di Edward Hopper ho sempre la sensazione che siano come inquadrature di film mai realizzati. E allora inizio a chiedermi qual è la storia che sta prendendo forma, qui? Cosa sta per accadere a questi personaggi nel prossimo momento?

⁸⁰ Per ulteriori informazioni sulla mostra di vederla il sito web ufficiale della fondazione, in particolare al link <https://www.fondationbeyeler.ch/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/edward-hopper>

⁸¹ *Edward Hopper alla fondazione Beyeler*, documentario Artbox su SkyArte, prodotto da 3D PRODUZIONI. Il video è disponibile sulla pagina Facebook di 3D PRODUZIONI al link: <https://it-it.facebook.com/3dproduzioni/videos/artbox-edward-hopper-alla-fondation-beyeler/666953140708555/>

⁸² Io stessa ho contattato la Fondazione Beyeler, il sito web ufficiale di Wim Wenders e la casa di produzione Road Movies che ha prodotto il film, ed ho ricevuto all'unisono la stessa risposta.

⁸³ Il trailer è disponibile sul profilo YouTube della fondazione Beyeler all'indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=wxRT_eXGYvg&ab_channel=FondationBeyeler

⁸⁴ Un estratto della conferenza è visibile al link: https://www.youtube.com/watch?v=rK5nfchdcKc&t=19s&ab_channel=VernissageTV

Vi sto invitando in un'esperienza immersiva in 3D che vi porterà lungo un viaggio nel mondo di Edward Hopper e in quel confine magico che si apre tra quadri, film, luci e narrazione.⁸⁵



W. Wenders, *Two or Three Things I know about*
Edward Hopper, 2020



E. Hopper, *Summertime*, 1943,
olio su tela, 61.6x74.1 cm, Whitney Museum
of American Art, New York, USA

Mentre ascoltiamo queste parole, Wim Wenders passeggia all'interno di alcune scene del film, per poi svanire, lasciandoci ad ammirare alcuni fotogrammi che lasciano subito trasparire quale sia la scelta artistica del regista. Il film non solo si ispira ai dipinti di Hopper, ma li replica in ogni dettaglio. Wim Wenders crea una trama leggera per legare le immagini; ogni immagine-quadro porta alla successiva, i personaggi si muovono in esse, le attraversano, vivendo in un mondo hopperiano immaginario, creato unendo varie opere dell'artista.

⁸⁵ Testo originale: "In front of Edward Hopper's paintings I always get this feeling that they are frames from movies that were never made. And I start wondering what's the story that is beginning here? What will happen to these characters in the next moment? I'm inviting you to an immersive experience in 3D that will take you on a journey into Hopper's world and into that magic territory that opens up between paintings, film, light and storytelling."

La traduzione è realizzata da chi scrive.



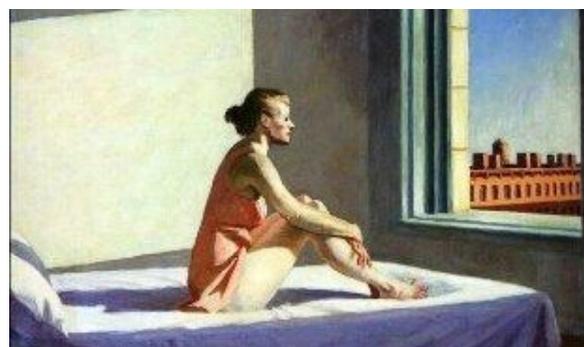
W. Wenders, *Two or Three Things I know about*
Edward Hopper, 2020



E. Hopper, *Summer Evening*, 1947,
olio su tela, 76.7x106.2cm, Collezione privata



W. Wenders, *Two or Three Things I know about*
Edward Hopper, 2020



E. Hopper, *Morning Sun*, 1952,
olio su tela, 72x102 cm, Columbus Museum
of Art's Collection, Ohio, USA

Il regista ha scelto di creare una storia che potesse far vivere i personaggi dei dipinti di Hopper, negli ambienti ritratti nei suoi quadri, ricreandone l'atmosfera, la composizione, la luce. Wenders ha inventato una città che includesse alcune vedute hopperiane, i luoghi tipicamente americani, gli edifici, le case vittoriane, e in essa ha fatto vivere le figure tanto enigmatiche che nei quadri erano immobili. Nella conferenza stampa sopracitata Wenders spiega che i quadri di Hopper hanno un formato cinematografico: come vengono posizionate le figure, come vengono inquadrati gli edifici, com'è impostata la linea dell'orizzonte nell'immagine, la luce, le espressioni dei personaggi, tutto crea un'atmosfera da film. Wenders definisce questa atmosfera «un mondo come nessun altro, nel mezzo di un territorio completamente

sconosciuto, tra pittura e cinema»⁸⁶. Spiega che quando guarda le opere di Hopper ha sempre un senso di attesa, come se la scena stesse per continuare, che l'espressione delle persone raffigurate lo portano a pensare che qualcosa stia per accadere «e questo è un interrogativo cinematografico»⁸⁷. Nel suo film Wenders sceglie di animare questa attesa, di accentuarla, di continuare le azioni, ma senza dare allo spettatore una verità su cosa accadrà da lì a poco. Ha voluto raccontare qualcosa di più rispetto a quanto concesso da Hopper, ma non troppo, in modo che lo spettatore possa continuare da sé la storia. Vedendo il film si costruiscono diverse tracce, sostiene Wenders, ma alla fine ci si rende conto di averle stese da soli, che non sono esplicite ed oggettive. Per questo motivo il regista preferisce non parlare di “storia”, ma bensì di “strati”, che uno sopra l'altro vanno a comporre una situazione. Allo spettatore è dato vedere solo una parte di questi strati, altri rimangono nascosti e soggetti all'immaginazione di chi guarda. Lo studio di Wim Wenders si basa sull'intera opera di Hopper, ma nel cortometraggio fa riferimento solo ad alcuni quadri. Sceglie di non rivelare quanti e quali siano i dipinti utilizzati, preferisce sia lo spettatore ad individuarli.



W. Wenders, *Two or Three Things I know about*
Edward Hopper, 2020



E. Hopper, *Excursion into Philosophy*, 1959,
olio su tela 76.2x101.6cm, Collezione privata

⁸⁶ ARTBOX, *Edward Hopper alla fondazione Beyeler*, documentario su SkyArte, prodotto da 3D PRODUZIONI,
URL: <https://it-it.facebook.com/3dproduzioni/videos/artbox-edward-hopper-alla-fondation-beyeler/666953140708555/>

⁸⁷ *Ivi*

Il film è stato girato a Butte, nel Montana (USA), dove erano già state ambientate le riprese di *Non bussare alla mia porta* (2005)⁸⁸.

La scelta è ricaduta su questa cittadina perché, secondo Wenders, rispecchia il mondo di Hopper. Butte è una città fantasma, bloccata negli anni Cinquanta, dove si trovano ancora vecchie pubblicità risalenti agli anni Venti e Trenta, spesso presenti nei dipinti di Hopper. È una realtà che non si è evoluta, ha ancora edifici e strade simili a quelli ritratti dall'artista, le stesse case vittoriane dai tetti acuti, gli stessi palazzoni rossastrati. Questa cittadina è una scenografia naturale, già pronta, che ha richiesto pochissimi interventi, spiega Wenders durante la presentazione.



W. Wenders, *Two or Three Things I know about Edward Hopper*, 2020



E. Hopper, *Gas*, 1940, olio su tela, 67x102 cm, MoMA, New York, USA

Quando gli viene chiesto perché abbia scelto di realizzare un cortometraggio con la tecnica del 3D, il regista risponde spiegando che stando davanti ad un dipinto di Hopper si sente una forte attrazione verso di esso, un'attrazione che la bidimensionalità non riesce a soddisfare. Si sente, secondo Wenders, la necessità di entrare letteralmente nei luoghi ritratti, per sentirsi più coinvolti nello spazio. Il regista ha, quindi, deciso di

⁸⁸ Redazione ANSA, *Wim Wenders: "Due o tre cose che so di Edward Hopper"*, 28 aprile 2020, URL: https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/people/2020/04/28/wim-wenders-entra-nei-quadri-di-edward-hopper_0f39e3b5-dae9-4621-89b9-e98e62530bc8.html

soddisfare questa esigenza, creando profondità e facendo immergere lo spettatore in una vicinanza col pittore che quei luoghi li ha vissuti davvero.



Immagine di backstage⁸⁹



Testimonianza della proiezione in 3D
presso la Fondazione Beyeler⁹⁰

Venendo al titolo: *Two or Three Things I Know about Edward Hopper* (Due o tre cose che so su Edward Hopper), Wenders racconta che quando gli è stato chiesto di partecipare alla mostra con un commento su Hopper, si è trovato momentaneamente spaesato. Considerata la lunga frequentazione del regista con le opere di Hopper, il fascino che queste hanno sortito in lui, Wenders decide di realizzare un cortometraggio intitolato “*Due o tre cose che so su Edward Hopper*” (citazione da *Godard, Due o tre cose che so di lei?*) per sottolineare come non fosse possibile restituire la complessità di questa relazione. Di qui l’opzione per alcuni aspetti che rinviano a uno sfondo più articolato. La scelta di utilizzare il linguaggio audiovisivo rispetta il profilo dell’intervistato che ritiene di poter comunicare con questo strumento qualcosa che non riuscirebbe a spiegare con le parole, tanto più che in Hopper, afferma Wenders, è il ‘silenzio’ a essere rappresentato nei quadri e a ‘parlare’.

⁸⁹ <https://www.fotoneer.it/edward-hopper-cortometraggio/>

⁹⁰ https://m.imdb.com/name/nm0268352/?ref=nm_mv



Wim Wenders accanto ad un dipinto di Edward Hopper,
presso la mostra alla Fondazione Beyeler di Riehen⁹¹

⁹¹ Redazione ANSA, *Wim Wenders: "Due o tre cose che so di Edward Hopper"*, 28 aprile 2020, https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/people/2020/04/28/wim-wenders-entra-nei-quadri-di-edward-hopper_0f39e3b5-dae9-4621-89b9-e98e62530bc8.html

Conclusione

Il giorno e la notte delle opere di Hopper, la luce della città e quella del paesaggio più ampio e tuttavia rinchiuso nel quadro, gli esterni e gli interni o quella straordinaria via di mezzo tipicamente hopperiana in cui esterno e interno si compenetrano e si conseguono, la sospesa provvisorietà vagamente angosciata delle figure umane hanno segnato in profondità l'immaginario americano e l'immaginario mondiale sugli Usa, in modo tale da rendere quasi impossibile scoprire e indicare tutte le influenze che Hopper ha esercitato su altri artisti, non solo in pittura e in cinema [...] ma ci sono alcuni registi che hanno indicato in Hopper un loro esplicito punto di riferimento o modello.⁹²

Con queste parole di Goffredo Fofi, che riassumono il percorso intrapreso, concludo la mia incursione sul rapporto di reciprocità che lega Edward Hopper e il cinema. Un legame multidirezionale, fatto di tante sfaccettature, ramificazioni ed interpretazioni, che è ancora oggi più forte che mai, inesausto.

Edward Hopper è stato un artista importantissimo nell'America dei primi decenni del Novecento, che ha contribuito a realizzare un immaginario comune della società e dei luoghi – o *nonluoghi* – di quel tempo, che ha raccontato frammenti di vita di personaggi soli, forse alienati, incapaci di comunicare, cristallizzandoli nel tempo e lasciando trasparire le loro emozioni attraverso le sue opere. In un rapporto di reciproca ispirazione Hopper attinge dal cinema, di cui si dichiara appassionato, e offre con la sua pittura elementi di ispirazione per l'uso del colore, della luce, dell'inquadratura. Oggi questo rapporto di reciprocità non è più possibile, ma registi e direttori della fotografia possono continuare a prendere ispirazione, rendere omaggio e ricordare questo grande artista, deceduto nel 1967.

Spero che la carrellata di omaggi, citazioni, ispirazioni e parallelismi, sebbene frutto di una selezione che suggerisce solo l'ampiezza delle possibili articolazioni, possa aver illustrato adeguatamente gli elementi portati, offerti dall'opera pittorica di Hopper, della sua visione e poetica, e tracciato in modo soddisfacente alcuni dei legami con il mondo cinematografico, a partire dai casi di studio considerati.

⁹² G. FOFI, *op. cit.*

FILMOGRAFIA

Schede dei film oggetto di analisi nell'elaborato. Per le filmografie sui singoli autori si rinvia agli studi monografici di pertinenza.

ANTONIONI MICHELANGELO, *La notte*, Italia-Francia, Silver Films, 1961

ARGENTO DARIO, *Profondo Rosso*, Italia, Seda Spettacoli; RCS Media Group; Rizzoli Film, 1975

DEUTSCH GUSTAV, *Shirley: Visions of Reality*, Austria, KGP, 2013

HITCHCOCK ALFRED, *Il Club dei 39 (The 39 Steps)*, Regno Unito, Gaumont British Picture Corporation, 1935

HITCHCOCK ALFRED, *Notorious, l'amante perduta (Notorious)*, Stati Uniti, RKO Radio Pictures, 1946

HITCHCOCK ALFRED, *Nodo alla gola (Rope)*, Stati Uniti, Warner Bros, 1948

HITCHCOCK ALFRED, *L'altro Uomo (Strangers on a Train)*, Stati Uniti, Warner Bros, 1951

HITCHCOCK ALFRED, *Il Ladro (The Wrong Man)*, Stati Uniti, Warner Bros, 1956

HITCHCOCK ALFRED, *Psycho (Psycho)*, Stati Uniti, Shamley Production, 1960

HITCHCOCK ALFRED, *Marnie (Marnie)*, Stati Uniti, Joffrey Stanley Production, 1964

INGSTER BORIS, *Lo sconosciuto del terzo piano (The Stranger on the Third Floor)*, Stati Uniti, RKO Pictures, 1940

LANG FRITZ, *M: Il Mostro di Dusseldorf (M - Eine Stadt sucht einen Mörder)*, Germania, Nero-Film AG, 1931

ROSS HERBERT, *Spiccioli dal cielo (Pennies from Heaven)*, Stati Uniti, Metro-Goldwin-Mayer, 1981

SCOTT RIDLEY, *Blade Runner (Blade Runner)*, Stati Uniti-Hong Kong, Warner Bros, 1982

SIODMAK ROBERT, *I gangster (The Killers)*, Stati Uniti, Mark Hellinger Productions; Universal Pictures, 1946

WENDERS WIM, *Alice nelle città (Alice in den Städten)*, Germania Ovest, Filmverlag Der Autoren; Westveutscher Rundfunk, 1973

WENDERS WIM, *Falso movimento (Falsche Bewegung)*, Germania Ovest, Westveutscher Rundfunk Köln; Albatros Produktion; Solaris Film, 1974

WENDERS WIM, *Nel corso del tempo (Im Lauf der Zeit)*, Germania Ovest, Westveutscher Rundfunk Köln; Wim Wenders Filmproduktion, 1975

WENDERS WIM, *Crimini Invisibili (End of Violence)*, Stati Uniti-Francia-Germania, KiBy 2000; Kintop Pictures; Road Movies Filmproduktion; Wim Wenders Stiftung, 1997

WENDERS WIM, *Paris, Texas (Paris, Texas)*, 1984, Germania Ovest-Francia-Regno Unito, Road Movies Filmproduktions; Argos Films

WENDERS WIM, *The Million Dollar Hotel (The Million Dollar Hotel)*, 2000, Stati Uniti-Regno Unito-Germania, Wim Wenders Stiftung; Road Movies Filmproduktions; Kintop Pictures; Icon Entertainment International

WENDERS WIM, *Non bussare alla mia porta (Don't Come Knocking)*, 2005, Regno Unito-Francia-Germania-Stati Uniti, ZDF; Road Movies Filmproduktions; Sony Pictures Classics; Arte France Cinéma

WENDERS WIM, *Two or Three Things I know about Edward Hopper*, 2000, Stati
Uniti-Germania, Road Movies Filmproduktions

ELENCO DELLE OPERE DI EDWARD HOPPER

Schede dei dipinti oggetto di analisi nell'elaborato (in ordine cronologico di citazione).

Summer Interior, 1909, olio su tela, 61x74cm, Whitney Museum of American Art, New York, USA

Girl at a Sewing Machine, 1921, olio su tela, 48x46cm, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid

New York Movie, 1939, olio su tela, 82x102cm, Museum of Modern Art, New York, USA

Intermission, 1963, olio su tela, 101x152cm, SFMOMA, San Francisco, USA

House by the Railroad, 1925, olio su tela, 61x73cm, MoMA, New York, USA

Night Shadows, 1921, graffite, 17.5x20.8cm, Whitney Museum of American Art, New York, USA

Nighthawks, 1942, olio su tela, 84x152cm, School of the Institute of Chicago, Chicago, USA

Room in New York, 1932, olio su tela, 72.5x90cm, Sheldon Museum of Art, Nebraska, USA

Western Motel, 1957, olio su tela, 78x128cm, Yale University Art Gallery, Connecticut, USA

Office in a small city, 1953, olio su tela, 71x102cm, Metropolitan Museum Of Art, New York, USA

Hotel by a Railroad, 1952, olio su tela, 102x79cm, Collezione privata

Early Sunday Morning, 1930, olio su tela, 89x153cm, Whitney Museum of American Art, new York USA

Compartment C, Car 293, 1938, olio su tela, 50x45cm, Whitney Museum of American Art, New York, USA

New York Pavements, 1924, olio su tela, 25x29cm, Chrysler Museum of Art, Virginia, USA

Office at Night, 1940, olio su tela, 56x63cm, Walker Art Center, Minnesota, USA

House at Dusk, 1935, olio su tela, 60x90cm, Collezione privata

Night Windows, 1928, olio su tela, 74x86cm, Collezione privata

Automat, 1927, olio su tela, 71x91cm, Des Moines Art Center, Iowa, USA

Manhattan Bridge Loop, 1928, olio su tela, 89x132cm, Addison Gallery of American Art, Massachusetts, USA

Four Lane Road, 1956, olio su tela, 75x50cm, Collezione privata

Room in Brooklyn, 1932, olio su tela, 74x86.4cm, Museum of Fine Arts, Boston, USA

Sunday, 1926, olio su tela, 86x73cm, Collezione privata

Sunlight on Brownstones, 1956, olio su tela, 77x102cm, Wichita Art Museum, Kansas, USA

Summertime, 1943, olio su tela, 61x74cm, Whitney Museum of American Art, New York, USA

Excursion into Philosophy, 1959, olio su tela, 76x101cm, Collezione privata

Chop Suey, 1929, olio su tela, 81x96cm, Collezione privata

Gas, 1940, olio su tela, 67x102cm, MoMA, New York, USA

Summertime, 1943, olio su tela, 61.6x74.1 cm, Whitney Museum of American Art, New York, USA

Summer Evening, 1947, olio su tela, 76.7x106.2cm, Collezione privata

BIBLIOGRAFIA

AMATO GIANFRANCO, *Il realismo della finzione, da Hopper a Hitchcock*, Quiedit, Verona, 2014

ARTBOX (a cura di), *Edward Hopper alla fondazione Beyeler*, 3D PRODUZIONI, 2020

AUGÈ MARC, *Nonluoghi, introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, 1992

AUMONT JACQUES, *L'occhio interminabile: cinema e pittura*, Marsilio, Venezia, 1991.

BERTETTO PAOLO (a cura di), *L'interpretazione dei film, Undici capolavori della storia del cinema*, Marsilio Editori, Venezia, 2018

COLUSSO PAOLO FEDERICO, *Wim Wenders: Paesaggi, luoghi, città*, Testo e immagine, Torino, 1998

COSTA ANTONIO, *Cinema e Pittura*, Loescher, 1991.

COSTA ANTONIO, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, 2002

COSTA ANTONIO, *Il richiamo dell'ombra, Il cinema e l'altro volto del visibile*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2020

DELLI NOCI LAURA, *La questione dell'identità urbana. Il cinema di Wim Wenders, i nonluoghi di Marc Augè*, in *Sociologie della città presente*, ANTIDA GAZZOLA (a cura di) Coedita, Genova, 2000

DEVILLERS JEAN- PIERRE, *La tela bianca*, Arte France, 2012

EJZENSTEJN SERGEJ MICHAJLOVICH, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1981

FISCHER LUCY, *The Savage Eye, Edward Hopper and the Cinema*, in *A Modern Mosaic: Art and Modernism in the United States*, Townsend Ludington (a cura di), Univ of North Carolina Pr, 2000,

FISCHER ROBERT, HEMBUS JOE, TAGGI PAOLO, *Il nuovo cinema tedesco: 1960-1986*, Gremese ed., 1987

FOFI GOFFREDO, *Hopper e il cinema*, in CARTE E. FOSTER (a cura di), *Edward Hopper*, Skira, Milano, 2009

FLOREANO ILARIA, *Volevo dipingere la luce del sole. Vita di Edward Hopper tra pittura e cinema*, Bietti, 2016

GOODRICH LLOYD, *Edward Hopper*, Harry N. Abrams ed., New York, 1970

KLEIN NICHOLAS, sceneggiatura di *Million Dollar Hotel*

LARONI GIANNI, *Realismo americano, immagini nell'arte USA, 1865-1975*, Marsilio Editori, 1980

LEVIN GAIL, *Edward Hopper, the Art and the Artist*, WW Norton & Co Inc, 1997

MORAVIA ALBERTO, *L'uomo che guarda*, Bompiani, Milano, 2011

PHILIPPE ALEXANDRE O, *78/52*, Exhibit A Pictures; ARTE; Milkhouse, 2017

PONTIGGIA ELENA (a cura di), *Edward Hopper, Scritti, interviste, testimonianze*, Abscondita, 2000, Milano

RAIM DANIEL, *Hitchcock, Hopper, and the Penultimate Moment*, Criterion, 2018

ROHMER ERIC; CHABROL CLAUDE, *Hitchcock*, ANTONIO COSTA (a cura di), Marsilio Editori, Venezia, 1986

STEFANO JOSEPH, *Sceneggiatura di Psycho*

TROYEN CAROL, *Edward Hopper*, Thames & Hudson, 2007

TRUFFAUT FRANCOIS, *Il cinema secondo Hitchcock*, il Saggiatore, Milano, 2014,

TRUPPI CARLO (a cura di), *Nei luoghi dell'anima con Wim Wenders*, La Meridiana, 2007

WELLS WALTER, *Il teatro del silenzio: l'arte di Hopper*, Phaidon, Londra, 2007

WENDERS WIM, *L'idea di partenza: scritti di cinema e musica*, Liberoscambio, Firenze, 1983

WENDERS WIM, *Narrare storie, menzogne indispensabili*, in *Linea d'ombra*, n.3, ottobre 1983

WENDERS WIM, *Written in the West*, Jaca Book edi., Milano, 1988

WINSTEN ARCHER, *Rages and Outrages*, in *New York Evening Post*, 1960, 13 giugno,

ZAMBON MARA (a cura di), *Pittura e crisi dell'uomo contemporaneo: Hopper e Francis Bacon*, Liguori, Napoli, 1998

SITOGRAFIA (in ordine cronologico)

ILARIA FERRETTI, *Hopper e Hitchcock: le opere che influenzarono il maestro del brivido*, Artuu, 4 gennaio 2019, URL: <https://www.artuu.it/hopper-e-hitchcock-le-opere-che-influenzarono-il-maestro-del-brivido/>

Definizione di “Voyeur”, Vocabolario online TRECCANI, URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/voyeur/>

Psycho (1960) Theatrical Trailer – Alfred Hitchcock Movie, caricato da Movieclips Classic Trailers, 13 novembre 2013, URL: https://www.youtube.com/watch?v=DTJQfFQ40II&t=149s&ab_channel=MovieclipsClassicTrailers

Wim Wenders on Edward Hopper, caricato da VernissageTV, 3 febbraio 2020, URL: https://www.youtube.com/watch?v=rK5nfchdcKc&t=470s&ab_channel=VernissageTV

WIMWENDERS.AMERICA dal 16 gennaio al 29 marzo 2015, Villa e Collezione Panza, Varese, FAI, URL: <http://www.wimwendersvillapanza.it>

EDWARD HOPPER, Fondazione Beyeler, URL: <https://www.fondationbeyeler.ch/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/edward-hopper>

ARTBOX: Edward Hopper alla fondazione Beyeler, 3D PRODUCTION, visibile alla pagina Facebook di 3D PRODUCTION, caricato il 3 febbraio 2020, URL: <https://it-it.facebook.com/3dproduzioni/videos/artbox-edward-hopper-alla-fondation-beyeler/666953140708555/>

Trailer "Two or Three Things I Know about Edward Hopper" by Wim Wenders for our upcoming exhibiton, caricato da FondationBeyeler, 6 gennaio 2020, URL: https://www.youtube.com/watch?v=wxRT_eXGYvg&ab_channel=FondationBeyeler

Redazione ANSA, *Wim Wender: “2 O 3 COSE CHE SO DI EDWARD HOPPER. In un film muto i quadri del maestro dell’isolamento si animano nell’America sconfinata*, 28 aprile 2020, URL:

https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/people/2020/04/28/wim-wenders-entra-nei-quadri-di-edward-hopper_0f39e3b5-dae9-4621-89b9-e98e62530bc8.html

LUCA DONDOSSOLA, Il cortometraggio su Edward Hopper ci trasporta dentro le sue incredibili opere, 21 maggio 2020, URL: <https://www.fotonerd.it/edward-hopper-cortometraggio/>

Foto di JOSEPH LIEK, IMDb, URL:

https://m.imdb.com/name/nm0268352/?ref_=nm_mv

RAIM DANIEL, *Hitchcock, Hopper, and the Penultimate Moment*, Criterion, 2018, URL: <https://www.criterion.com/current/posts/5966-hitchcock-hopper-and-the-penultimate-moment>