



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Storia delle arti e conservazioni dei
beni artistici

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Edward Hopper e il
melodramma americano
degli anni Cinquanta: spazi,
corpi, emozioni.

Relatore

Ch. Prof. Valentina Carla Re

Laureando

Lisa Carrera

Matricola 810824

AAnno Accademico

22012 / 2013

Ringrazio per l'aiuto nella mia ricerca la relatrice Valentina Carla Re. Per il supporto e l'entusiasmo durante questo periodo ringrazio le mie amiche, Lucia Crestanello, Maria Grazia Maronese, Katia Avallone e la mia famiglia che hanno saputo sopportarmi.

Indice	
Introduzione	p. 4-11.
Capitolo 1	p. 11-16.
Edward Hopper : silenzi, tensioni e misteri.	
1.2. I silenzi tesi.	p. 16-31.
1.3. Le donne hopperiane.	p. 31-46.
1.4. Paesaggi americani, gente, edifici vivi.	p. 46-55.
1.4.2 Ambienti affollati da anime in pena.	p. 56-68.
Capitolo 2	
Il melodramma cinematografico Hollywoodiano.	
2.1 Il melodramma degli anni Cinquanta: la tensione e l'identificazione.	p. 68-73.
2.2 Il melodramma cinematografico : storia e sviluppi.	p. 73-100.
2.3. Struttura del melodramma.	p. 100-108.
2.4 L'età dell'oro del Melodramma: gli anni Cinquanta.	p. 108-134.
Capitolo 3	
Edward Hopper e i melodrammi.	
3.1 rapporti tra pittura e cinema.	p.134-146.
3.2. Sentimenti dietro gli specchi.	p. 147-204.
3.3 Lo stato d'animo evocato da paesaggi e da luoghi simbolici.	p. 204-221.
Bibliografia.	p. 225-228.
Elenco delle illustrazioni.	p. 228-233.
Introduzione	

Si pensa che oramai tutto sia stato scritto a proposito di pittori di fama internazionale, ma credo che questo dipenda soprattutto dall'interesse che si prova. Lo studio di alcuni artisti appare sempre attuale, nuovi contributi appaiono sempre fertili, qualcosa emerge da un punto di vista differente, le proprie posizioni devono sempre avere delle valide fondamenta, ma possono svilupparsi in modo costruttivo e serio verso altre vie e modalità diverse. Avere una visione completa risulta sempre utile, ma le sfaccettature delle varie versioni possono assumere molteplici e esponenziali ramificazioni, quindi mi sono proposta di dedicarmi al rapporto che si è venuto a creare tra il cinema e l'arte di Edward Hopper.

Infatti, il corso di Storia e critica del cinema, mi ha stimolato nella ricerca di elementi comuni con la pittura e ho percepito che il melodramma degli anni Cinquanta americano, che conoscevo grazie alla mia passione per il cinema americano sommariamente, aveva delle interessanti qualità da esplorare.

Naturalmente non ho potuto soffermarmi su tutte le sfaccettature del melodramma, perché sarebbe stato necessario abbracciare un orizzonte molto vasto di indagine che i tempi non mi permettevano di intraprendere, ho cercato quindi di concentrarmi sul periodo preso in questione e sui possibili legami con l'arte e in specifico con l'opera di Edward Hopper.

I temi che pervadono l'opera di Edward Hopper affrontano la vita quotidiana del pittore e dei cittadini di New York, o di Cape Cod, o South Truro, o di Parigi, in generale della condizione umana del periodo in cui ha vissuto.

Questo credo che sia un aspetto che anche i registi di melodrammi come Vincente Minnelli, Richard Brooks, Martin Ritt, Billy Wilder, Douglas Sirk, Nicholas Ray, Delmer Daves, Mark Robson e George Stevens hanno affrontato.

Hopper mette in scena un'umanità che sembra incasellata in rigidi schemi della borghesia americana e che fanno emergere sofferenze, patologie psichiatriche che vengono amplificate dal periodo storico che gli Stati Uniti stanno vivendo. Il contesto storico assume un valore molto importante perché, come accade spesso, i film e l'arte rendono espliciti fenomeni sociali, politici di grande scala.

Altri e molto più autorevoli studiosi hanno cercato di analizzare i legami tra arte e pittura¹, e altri hanno esplorato i collegamenti tra Edward Hopper e il cinema constatando le reciproche influenze². Le numerose testimonianze dei conoscenti di Hopper gli attribuiscono una grande

¹ Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, 2002; Jacques Aumont, *L'occhio interminabile: cinema e pittura*, Marsilio, Venezia, 1991.

² In particolare : Laura Mulvey, *Visual and the Others Pleasures*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, London, 1989, p.17; Goffredo Fofi, *Hopper e il cinema*, Carter E. Foster (a cura di), *Edward Hopper*, Skira, Milano, 2009. Catalogo della Mostra tenuta a Milano nel 2009-2010, Roma e Losanna nel 2010, pp. 82-91.

passione per il cinema e riconoscono una passione di alcuni registi per il suo operato.

Hopper mi ha colpito per la sua capacità di sintetizzare e fondere nelle sue tele, acquarelli e incisioni, l'atmosfera di un'epoca, i sentimenti e le situazioni emotive di sconosciuti e le proprie creando un miscuglio molto attraente e metafisico di un'umanità che palpita, vive, si dispera, spera e si confronta con i luoghi della città, della nostalgia, dell'infanzia, della contemporaneità, prendendo spunto dai passanti, avventori di ristoranti, negozianti, maschere nei cinema, segretarie, fattorini, coppie sposate, donne sole e stanze vuote.

Una gestione dello spazio e una disposizione delle figure umane, degli oggetti che sa rendere l'incomunicabilità, la speranza, la magia, l'illusione, il sogno ad occhi aperti, la disillusione e il cinismo, la tristezza e la rabbia.

Questa qualità l'ho ritrovava diffusa anche nei film melodrammatici degli anni Cinquanta girati a Hollywood. Un periodo storico in cui confluono molti stimoli sociali, politici, artistici, lavorativi e internazionali: la fine della seconda guerra apre un periodo di benessere economico e sociale, ma i traumi causati da questo evento bellico rimarranno per molto tempo nella memoria dei propri cittadini e l'aurea di paura non si cancellerà e vedrà sostituito solo il nemico, da Hitler a Stalin e al passaggio al setaccio del paese per estirpare la minaccia "rossa".

Nella mia tesi mi sono riproposta di seguire due linee parallele, una interesserà l'analisi dello spazio raffigurato nei dipinti e inscenato nei film, mentre l'altra riguarderà la condizione dell'uomo contestualizzata nel periodo storico e i disagi che è costretto ad affrontare e i modi in cui lo fa.

Mi sono avvalsa dell'aiuto sostanziale di contributi di grande valore, come la biografia dell'artista scritta dalla studiosa Gail Levin³, il testo critico dell'americano Walter Wells⁴ e la raccolta critica di saggi curata da Carter E. Foster⁵ che è il risultato della mostra itinerante che ha visto Milano, Losanna e Roma protagoniste dell'esposizione.

Per comprendere meglio la sua arte credevo fosse indispensabile osservare i suoi dipinti, le sue incisioni dal vero. L'operazione si presentava difficoltosa perché le sue opere si trovano quasi completamente negli Stati Uniti, ma ho avuto la fortuna di venire a conoscenza della mostra realizzata presso il Grand Palais a Parigi a opera dell'istituzione Réunion des Musées Nationaux creato nel 2011 posto sotto la tutela del Ministero della Cultura e della Comunicazione dello stato francese⁶ e dunque mi sono recata nella capitale francese dove ho potuto visitare l'esposizione che aveva a sua disposizione moltissime opere del pittore. Sono stata molto felice di aver avuto

³Gail Levin, *Edward Hopper: una biografia intima*, trad. it. Irene Inserra e Marcella Mancini, Johan & Levi, Milano, 2009.

⁴ Walter Wells, *Edward Hopper: il teatro del silenzio*, Phaidon, Londra, 2007.

⁵ Carte E. Foster (a cura di), *Edward Hopper*, Skira, Milano, 2009, catalogo della mostra tenuta a Milano presso il palazzo Reale (2009), Losanna e Roma (2010).

⁶ <http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/edward-hopper>.

questa enorme possibilità, ho potuto godere e osservare con attenzione i silenzi, il mistero e la intensa sensibilità della sua produzione pittorica.

Per quanto riguarda la parte cinematografica ho scelto il filone melodrammatico per la mia passione verso il cinema americano in generale, ma in particolare per il periodo classico che va dagli anni Trenta fino agli anni Sessanta. In questo campo mi sono focalizzata sul periodo degli anni Cinquanta e in particolare su alcuni registi sopra citati. Il punto più centrale della mia ricerca consiste nell'approfondimento dell'analogia compositiva ed espressiva con particolare attenzione alla gestione "espressionista" dello spazio. Mi spiego meglio: la scenografia di questi film viene allestita in modo che oggetti, posizioni degli attori e taglio dell'inquadratura nell'insieme creino un significato nascosto, che tuttavia lo spettatore comprende oppure percepisce.

Mi sono concentrata sull'ipotesi che questi film avessero un'anima che non fosse solo una favola consolatoria per gli animi degli spettatori americani e neppure che si focalizzasse solo su una critica alla società come hanno sostenuto i critici "ideologisti" come i marxisti, i freudiani e le femministe⁷. Lo stesso Jon Halliday nel suo libro intervista *Sirk on Sirk*⁸, limita la sua scelta di domande senza approfondire certe tematiche, come la tendenza dei finali felici o infelici, che sono stati

⁷ Barbara Klinger, *Melodrama and meaning : history, culture, and the films of Douglas Sirk*, Indiana University Press, Bloomington, 1994, p. 5-35.

⁸ Jon Halliday, *Sirk on Sirk, Interviews with Jon Halliday*, Secker & Warburg, British film institute, London, 1971.

riletti in chiave semplicistica come la risoluzione dei problemi per accontentare un pubblico infantile.

Ho preso in considerazione molte delle analisi che sono state fatte, ma ho preferito sostenere un'ipotesi personale che prende molto dalle tesi degli studiosi americani come Elsaesser, Schatz, Halliday, Landy, Klinger, sullo spazio simbolico dei melodrammi e anche sulla critica alla società, ma approfondendole dal punto di vista del contesto storico e dello spettatore che viveva in quel momento.

Nel primo capitolo mi sono soffermata sulla figura del pittore Edward Hopper e ho seguito un percorso tematico, analizzando le sue preferenze per alcuni soggetti femminili, interni di case popolati da poche figure umane e paesaggi urbani e campagnoli. Ho cercato inoltre di indicare il suo percorso di costruzione delle sue composizioni e delle narrazioni che si possono “leggere” nei suoi dipinti.

Il secondo capitolo tratta il genere melodrammatico cinematografico americano che ha avuto grande successo di pubblico durante gli anni Cinquanta, per merito anche di grandi registi come quelli sopra citati. Questo genere ha attraversato buona parte della storia del cinema e l'elemento melodrammatico è risultato presente in pellicole molto lontane da quello che s'intende solitamente con “melodramma”. Infatti anche film western, d'azione e di guerra e tanti altri contengono aspetti melodrammatici. Si tratta di un genere adattabile a tutte le storie, perché la sua base affronta i problemi del singolo con la società e con gli

altri in generale: esseri umani che odiano sé stessi, non sopportano le loro vite e spesso chi li circonda, così cercano di sovvertire la loro situazione, andando contro le regole della società e la mentalità dominante.

Il terzo capitolo affronta in maniera più analitica i rapporti tra le pellicole presenti questione e i dipinti di Edward Hopper, mettendo in luce collegamenti spaziali, di prospettiva, di somiglianze, di sentimenti che queste immagine esprimono.

Ho fatto dei paragoni con pellicole che hanno due registri di interpretazione diversa, due livelli di narrazione che hanno due profondità diverse e che spesso si intrecciano creando un tessuto diegetico e comunicativo ben integrato ma intellettivamente complesso, anche se risultano capaci di colpire il pubblico che reagisce positivamente allo spettacolo.

L'opera di Hopper assume toni più pacati e sottili, ma osservando bene e conoscendo il pittore, si comprende bene la forza di queste immagini perpetue di espressione della vita umana. Vediamo che anche le case, i fari e le costruzioni architettoniche possano rappresentare emozioni e stati d'animo tipici degli esseri umani.

Le opere e i fotogrammi che ho preso in considerazione mi sono parsi i più intensi e funzionali alla mia ricerca, condensati di contenuti visivi e emozionali.

Capitolo 1

Edward Hopper : silenzi, tensioni e misteri.

Il periodo in cui opera Edward Hopper è attraversato da una serie di cambiamenti di portata elevata, si assiste alla creazione di vari movimenti artistici, che si propongono una ricerca personale e collettiva che possa rompere gli schemi creati precedentemente, dando il via a quella che oggi chiamiamo sensibilità moderna. Inoltre gli nacque negli Stati Uniti, un paese che stava acquisendo leadership internazionale e che stava sviluppando l'industria più all'avanguardia . La sua vita attraversa il periodo di crescita del suo paese sia dal punto di vista delle relazioni con gli altri paesi soprattutto a causa delle due guerre mondiali e dei conseguenti contatti commerciali che stabiliscono con l'Europa, sia nelle conseguenze nelle influenze letterarie, artistiche, politiche che si scambiarono i due continenti. La sua vita non fu scevra da questi cambiamenti, dopo un periodo abbastanza lungo di isolazionismo, gli Stati Uniti rivelano anche tramite i propri cittadini i cambiamenti che il paese stava affrontando.

In questo capitolo si cercherà di evidenziare i tratti più caratteristici della sua arte e dell'artista, partendo da tematiche che attraversano tutta la sua opera. Egli nacque nel 1882 a Nyack nei pressi di New York, da una famiglia benestante di religione battista, la Grande Mela cercava di rifarsi all'Europa, non aveva ancora scelto una via autonoma dal

punto di vista artistico e vedeva nelle correnti europee un modello per ricercare un percorso all'avanguardia. Edward Hopper scelse di iscriversi alla New York School of Art, dove seguì pittori come Robert Henri, William Merritt Chase, (quest'ultimo fu uno dei fondatori dell'istituto), entrambi esponenti di spicco della corrente del realismo americano, ispirati dagli Impressionisti francesi e europei. Hopper tracciò il suo cammino all'insegna dell'emulazione, ma i suoi viaggi europei, compresi due lunghi soggiorni a Parigi, tra il 1906 e il 1910, lo cambiarono profondamente e crearono uno spartiacque decisivo per il percorso artistico del pittore americano. Nei primi decenni del Novecento si assiste ad una serie di sconvolgimenti all'interno del mondo dell'arte, si vuole rompere con il passato, si cercano vie alternative come l'astratto, i *ready made* di Michel Duchamp, delle sperimentazioni della corrente Dada, le ricerche del movimento di Balla, i dipinti cubisti di Picasso e le sculture costruttiviste di Tatlin. Molti stimoli vengono dall'industria, e negli anni Dieci la scuola del Bauhaus mira a fondere arte e artigianato in una prima fase, poi si dedicherà all'industrial design, cioè all'estetica del prodotto industriale. Hopper non propendeva per queste sperimentazioni, anzi pur trovandosi a Parigi nello stesso momento in cui Picasso vi lavorava, egli ammette che non aveva interesse a conoscerlo e affermava che le sue opere non lo colpivano positivamente.⁹ Come scrive Forbes Watson a proposito del periodo

⁹ Edward Hopper, in una conversazione con Lloyd Goodrich, 20 aprile 1946, in Walter Wells, *Il teatro del silenzio: l'arte di Edward Hopper*, Phaidon, Londra, 2007, p. 32.

artistico che attraversava gli anni Dieci e Venti e sul percorso di Hopper:

*“ 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...Con quel fisico allampanato, dalla movenze lente, [Hopper] si rifiutò di saltare sul ‘carro del modernismo’, ma ebbe il coraggio di essere genuino.”*¹⁰

I suoi punti di riferimento si trovavano nei pittori impressionisti e realisti, come Auguste Renoir, Claude Monet, Eugène Delacroix, Gustave Courbet e Paul Cézanne e Toulouse-Lautrec, ma anche in personaggi come Edvard Munch, o riferimenti a protagonisti della storia dell’arte come Rembrandt, della cui influenza sappiamo grazie al fatto che il pittore stesso ci informa della sua reazione di fronte al dipinto *La Ronde* (*La notte di ronda*, 1642, olio su tela, 363×437 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam) in una lettera alla madre del 1927: “ *È di una realtà incredibile, tanto da sfiorare l’illusione.*”¹¹

Di questi modelli ideali, ne rielabora i temi e le forme secondo una logica personale. A Parigi cerca qualcosa che lo attiri, tratteggia le strade, i ponti, le persone, fa caricature delle *filles de joie* e di personaggi parigini, attestando: “ *gli europei sono più naturali, più consapevoli e*

¹⁰ Forbes Watson, *A note on Edward Hopper*, in *Vanity Fair*, 31 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.

¹¹ Edward Hopper, lettera alla madre, 27 luglio 1927, in Gail Levin, *Edward Hopper : An Intimate biography*, Alfred A. Knopf, New York, 1996, p. 71.

*attivi da punto di vista sociale.*¹² Emergono però nelle sue opere atteggiamenti contraddittori rispetto alla visione di europei e americani, la sua natura conservatrice e la sua morale ancorata all'educazione battista lo fanno sbandare tra benevolenza per la loro trasgressione e libertà e una visione critica che lo porta a credere che i suoi connazionali siano più egoisti e legati al denaro.¹³ Dirà in seguito che per riprendersi dall'Europa gli saranno necessari dieci anni, ma dalle parole scritte nei suoi diari e dalle sue dichiarazioni emana un sicuro affetto nei confronti di quei ricordi. *“Tutto mi sembrava terribilmente rozzo e acerbo quando sono tornato. Mi ci sono voluti dieci anni per rimettermi dall'Europa.”*¹⁴

Il suo tratto veloce e tratteggiato scompare progressivamente al ritorno negli Stati Uniti, ma le atmosfere misteriose e il superamento delle barriere convenzionali che opprimevano il giovane Hopper sono elementi che si rincontreranno spesso nelle sua opera. Questa tematica della ricerca di una sua personale maniera tramite cui dare una visione anche “morale” delle cose caratterizza tutta l'opera del pittore, dalle vignette caricaturali ai dipinti più rilevanti, questo dualismo non lascia mai il suo spirito. Inoltre Parigi provocò in lui una maturazione, infatti secondo Gail Levin sembra che la capitale francese *“producesse in lui*

¹² Edward Hopper, lettera alla madre Elizabeth, 8 dicembre 1906, 14 dicembre e 1906, 26 maggio 1907, in Gail Levin, *Edward Hopper: An intimate biography*, p.57

¹³ *Ibidem*, p. 65 e p. 58.

¹⁴ Brian O'Doherty, *Edward Hopper's Voice*, 1982, trad. It. Mara Zambon, *Pittura e crisi dell'uomo contemporaneo Hopper e Francis Bacon*, Liguori, Napoli, 1998, p. 1-46.

una sorta di risveglio dei sensi."¹⁵ Forse la sua educazione sessuale deve essersi sviluppata in Europa, dove i costumi sociali risultavano più liberi e dove Hopper non subiva l'influenza della famiglia. " *I parigini ...sono sempre per strada o nei caffè. Sembra che vivano per strada. Le vie sono animate dal mattino alla sera, non come a New York con quella continua fissazione per il denaro, ma da una folla gaudente a cui non importa cosa fare o dove andare, pur di divertirsi.*"¹⁶ Si fa crescere anche i baffi per darsi un'aria più vissuta, ma poi decide di tagliarseli perché aveva un'aria " *stupida*".¹⁷ Da quello che scrive sulla luce di Parigi possiamo carpire un entusiasmo e un senso di libertà che raramente troviamo nelle sue parole di altri periodi : " *La luce [a Parigi] era diversa da tutto quello che avevo visto prima.*" E poi : " *le ombre erano luminose, la luce più riflessa. Persino sotto i ponti c'era una certa luminosità.*"¹⁸

Questa gioia nel descrivere le vie e i luoghi della città sono sorprendenti soprattutto se teniamo in considerazione la sua poca propensione allo scrivere: " *Io sudo sangue a scrivere*" e poi " *e per scrivere una cosa che tu probabilmente faresti in un giorno, io ci impiego sicuramente una*

¹⁵ Gail Levin, *Edward Hopper: an Intimate biography*, p.61

¹⁶ Edward Hopper in una lettera alla madre del 23 novembre 1906, in Gail Levin, *Edward Hopper : an intimate biography*, p. 52.

¹⁷ Edward Hopper, in una lettera alla madre del 23 novembre 1906, citata in Gail Levin, *Edward Hopper : an intimate biography*, p.51; Hopper, intervista inedita del 30 ottobre 1956, con William Johnson, in Gail Levin, *Edward Hopper : an intimate biography*, p. 55.

¹⁸ Edward Hopper, intervista inedita del 30 ottobre 1956, con William Johnson, in Gail Levin, *Edward Hopper : an intimate biography*, p. 66.

settimana o due”¹⁹ scrive a Watson che gli aveva chiesto di realizzare due articoli su John Sloan e Charles Burchfield.²⁰

1.2. I silenzi tesi.



Figura 1. Edward Hopper, *Automat, (Tavola calda)*, 1927, olio su tela, 71.4 cm × 91.4 cm, Des Moines Art Center Permanent Collection, Des Moines, Iowa, USA.

Molti critici²¹ hanno parlato propriamente di solitudine e di silenzio riferendosi alle pitture di Edward Hopper, ma si potrebbe dire che si tratta di un linguaggio simbolico, anche di tipo archetipico, che punta su molti elementi ma con insolita delicatezza, come se non volesse turbare

¹⁹ Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*, Harry N. Abrams, New York, 1971, p. 57.

²⁰ Elena Pontiggia (a cura di), *Edward Hopper, Scritti, Interviste, testimonianze*, Abscondita, Milano, 2000, p.101.

²¹ Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*, in Gail Levin, *Edward Hopper An intimate biography*; Charles Bucherfield, *Hopper: Career of Silent Poetry*, in Art News, 49, Marzo, 1950, p. 17.

troppo lo spettatore e al tempo stesso volesse attirarlo con segnali indiretti. Quello che è interessante notare è che non si rifà ad un modello inusuale, rappresenta scene di natura insolita ma sempre attraverso una figuratività relativamente concreta. Tutto è riportato ad un ambito strettamente concreto e quotidiano. Per spiegarmi meglio è utile fare riferimento a una delle sue immagini quale il dipinto che s'intitola *Automat*, è stato realizzato nel 1927. Il titolo dell'opera si riferisce alla parola *Automat* che stava a indicare il tipo di ristoranti in cui si potevano acquistare alimenti con monete e soldi cartacei da dei contenitori automatici, che si consumavano seduti negli appositi tavolini, un modo di nutrirsi che a New York entrò nella cultura popolare degli abitanti sin da 1912.

Nel dipinto viene raffigurata una giovane donna sola, seduta ad un tavolino. Non si capisce immediatamente cosa rappresenti questo dipinto, ma si assiste ad un insieme di percezioni che progrediscono in modo uniforme e sottile.

Il volto della donna è rivolto verso il basso, come se stesse pensando intensamente a qualcosa, nel mentre sorseggia il caffè che le hanno portato. Ha lo sguardo oscurato, al posto delle pupille e dell'iride Hopper molto spesso sostituisce un tono nero omogeneo, quindi simile a una maschera, come se questa donna rappresentasse qualcosa più che qualcuno. Porta il cappello, elemento non inserito casualmente per quanto riguarda i dipinti di Hopper, esso è rivolto verso il pavimento e

sembra imitare l'atteggiamento sconcolato della sua proprietaria, ma anche illustrare la limitatezza del suo panorama mentale, come le donne di *Chop Suey* (fig. n°2, 1929), *Sea Watchers* (1952), il capo coperto indica la ristrettezza mentale delle donne e possiamo vedere affiorare la misoginia di Edward Hopper.²²

Indossa il cappotto e siede con le gambe ravvicinate che connotano in modo attraente la giovane donna, è vestita di colori simbolici, il rosso del vestito che spunta dal cappotto richiama il desiderio, il verde del soprabito invece fa pensare alla speranza e all'innocenza, un soprabito innocente che attenua la passione dell'abito. Il giallo del copricapo rimanda ad altri elementi del campo visivo, come il termosifone alla sinistra e il corrimano dorato alla destra e la frutta invitante alle spalle della donna, questa profusione di questa tonalità può richiamare l'attenzione su altri concetti come la vitalità e l'entusiasmo, la tensione verso la felicità. Inoltre il cesto di frutta richiama i colori dei vestiti della donna e allude a forme femminili e attraenti che tanto sono presenti nei dipinti di Hopper, questi frutti non sono congruenti all'abbigliamento invernale della donna e nemmeno all'atmosfera cupa che ricorda un pomeriggio della stessa stagione.²³ Parrebbe un riferimento alla caducità dell'esistenza, un invito a vivere il presente perché la stagione della morte arriva dietro l'angolo, o forse al frutto proibito che Eva mangiò? Nell'arte l'analogia tra frutti e la figura della

²² Walter Wells, *Il teatro del silenzio: l'arte di Edward Hopper*, p.36.

²³ *Ibidem*, p.37.

donna è molto frequente, nel dipinto di Tiziano *Madonna del coniglio* (1530, olio su tela, *Musée du Louvre*, Parigi), dove Maria è seduta sull'erba e davanti a lei giace un paniere che contiene una mela e dell'uva, un modo per richiamare indirettamente l'attenzione sulla carica femminile e alla fertilità della madre di Gesù Cristo, ma anche artisti dell'Ottocento vi si riferivano, come Eduard Manet ne faceva ampio sfoggio in *Colazione sull'erba* (1862-63). In questo caso la frutta rimane ancorata al messaggio di fertilità della donna, ma anche alla sua bellezza e naturalità primordiale, infatti la donna che (come la tradizione impressionista vuole è la sua compagna) appare nuda, esattamente come una Venere ma in versione borghese, seduta come altre donne della sua classe al parco mentre fa colazione al parco. Meyer Shapiro scrive a proposito della simbologia della mela del giardino dell'Eden “ *fu ispirata probabilmente dalla mitologia greca pagana e dal folklore che associavano la mela all'erotismo.*”²⁴

La frutta che riporta all'avvenenza, alla freschezza, ma anche a tempi non maturi dato che la stagione in cui viene ambientata sembrerebbe essere l'inverno, quindi si potrebbe decifrare metaforicamente questo concetto e affermare che la ragazza rappresenti la giovinezza che è minacciata dalla stagione morta della vita e che vuole godere di quello che può appagarla. Dobbiamo prestare attenzione anche agli elementi costanti nella composizione dei dipinti di Hopper, anche in altre opere

²⁴ Meyer Shapiro, *Modern Art: 19th and 20th centuries*, Selected Papers, George Braziller, New York, 1979, p. 35, nota 36.

le frutta viene affiancata a figure femminili come in *Tables for Ladies* (fig. n° 2), nella quale una cameriera formosa sistema un cestino di frutta sulla vetrina del ristorante per sole donne, posto fra altri pompelmi e lavagne del menù del giorno, da notare che anche qui esiste più di un'anomalia, infatti questo locale dovrebbe essere dedicato alla sola frequentazione femminile, mentre noi vediamo un uomo che chiacchera tranquillamente con la donna che ci mostra le spalle, inoltre la lavagna del menù appare senza nessuna scritta. Qui emerge la capacità di Hopper di dare voce ai cambiamenti che la società stava vivendo, le donne lavorano e assumono un ruolo attivo e indipendente nella vita pubblica, non solo tra le mura familiari, inoltre possono permettersi di avere ristoranti dedicati solo a loro. Le donne sole in un ristorante erano additate come prostitute in cerca di clienti, in questo modo potevano sviare tutti i pregiudizi. Inoltre dobbiamo notare che l'anno in cui viene completata questa opera è quello direttamente successivo al *crack* finanziario di *Wall Street*, periodo della Grande Depressione quando pochi potevano cenare in ristoranti.²⁵

²⁵ Edward Hopper, *Tables for Ladies* (31.62), in *Helibrunn Timeline of Art History*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000, <http://metmuseum.org/toah/works-of-art/31.62>.



Figura 2 Edward Hopper, *Tables for Ladies, (Tavoli per signore)*, 1930, olio su tela, 122.6 x 153 cm, George A. Hearn Fund, 1931 (31.62), Metropolitan Museum of Art, New York City, NY, USA.

All'epoca della realizzazione del quadro il pittore aveva già quarantacinque anni, i critici più autorevoli affermano che a quest'età Hopper aveva cominciato a trascurare la componente erotica nei suoi quadri²⁶, nel 1924 aveva sposato la sua compagna di accademia Josephine Nivison, evento che delinea una svolta nella sua vita, questo cambiamento di rotta non significa che la libido sessuale sia venuta meno, ma forse i problemi legati alle divergenze in ambito sessuale della coppia influenzavano l'animo del pittore e la sua opera. Sappiamo dalle dichiarazioni del diario di Josephine Hopper²⁷ che il marito aveva delle attenzioni troppo frequenti e cercava di soddisfare i suoi bisogni in

²⁶ Walter Wells, *Il teatro del silenzio: l'arte di Edward Hopper*, p. 62.

²⁷ Gail Levin, *Edward Hopper: an intimate biography*, Alfred A. Knopf, New York City, NY, USA, 1996.

modo egoistico dal suo punto di vista.²⁸ Questa frustrazione si incarna nelle sue figure, possiamo notare che le donne sono protagoniste, ma viene meno un'illusione giovanile, come se i suoi bisogni sessuali fossero assoggettati alle regole della moglie e questo insinua in lui una frustrazione che si incarna nell'atteggiamento di aspettativa delle sue donne alle finestre, nei ristoranti, al cinema, in giardino, in treno, in ufficio, ecc.

Frustrazione e incertezza sono espresse anche dallo spazio: il corrimano allude alla scala che può rappresentare un nuovo cammino sconosciuto da intraprendere, il termosifone gli fa eco come le strisce decorative della finestra, il primo fa pensare al calore che sprigiona, mentre le vetrate danno sull'oscurità che imperversa fuori dal locale. L'atmosfera che si respira sembra quella di un sogno, un'immersione nei pensieri della donna e al contempo l'assaporare la situazione reale, il silenzio sospeso affiora soprattutto negli elementi dello spazio: *“Le luci a “nuvoletta” con la loro prospettiva restringente spingono lo sguardo verso la scala mentre la parte inferiore della ringhiera punta verso l'alto dove convergono le luci riflesse.”*²⁹ Queste lampade sono realizzate come una punteggiatura del dipinto, segni che servono ad arricchire il senso della frase che esprime, quindi le luci in serie sopra il capo della donna sembrano piccoli fumetti che si allontanano riferendosi ai suoi pensieri che si situano nel buio. La vetrata è molto ampia, si affaccia

²⁸ Walter Wells, *Edward Hopper: il teatro del silenzio*, Phaidon, p. 52

²⁹ *Ibidem*, p.36.

sull'oscurità, ma lascia intravedere il riflesso delle lampade ad applique che sembrano provenire dall'esterno, creando un effetto straniante.

L'aria di indecisione viene sottolineata da questo elemento che si pone nelle vicinanze del punto di fuga che si trova appena sopra il capo della donna. Si tratta di una decisione che riguarda la sfera sentimentale e sessuale, o come succedeva in *Summer Interior* il fatto è già accaduto e lei sta meditando sul quello che accadrà o su quello che è successo.³⁰

Per questo le luci che riflettono indicano la donna e sussiste un vuoto tra le lampade fluttuanti e la testa della donna, un vuoto letterale o un vuoto simbolico della mente femminile che metteva in risalto la futilità dei pensieri femminili. L'ironia è uno degli altri elementi caratteristici di Hopper che rincontreremo molto spesso.

Quell'oscurità profonda è metafora della paura di sbagliare e perdere tutto, si tratta di un buio particolare unico nell'attività di Hopper che solitamente per simbolizzare la minaccia preferisce il bosco, che probabilmente rimanda consapevolmente alla figura femminile che ha sempre creato un turbamento in Hopper e che vedeva nella donna un mistero guidato dall'istinto.

Quello che bisogna sottolineare è la carica implicita di queste opere, in *Automat*, la donna è attraversata da pensieri confusi, non si può comprendere cosa stia provando, quali sentimenti l'attraversino, ma noi

³⁰ *Ibidem*, Wells, p.53.

confrontando questo buio alle sue spalle e le lampade sospese, ma anche i colori vivaci possiamo provare ad immaginare che sia divisa da emozioni contrastanti, fissa con sguardo vuoto la tazza e sembra aspettare un'illuminazione che non arriva, una sicurezza che manca, una sferzata di fiducia che cerca. La frutta allude all'avvenenza e alla freschezza che la donna rappresenta, la giovinezza che non ha ancora l'esperienza e la freddezza per prendere la decisione giusta, quindi esprime un'indecisione sulla sua vita sentimentale o un pentimento, ma l'incertezza pervade l'immagine, anche se la sua vitalità non viene compromessa, ma solo messa in discussione attraverso l'indecisione. Il buio invece potrebbe far pensare all'ignoto e alla paura di sbagliare e perdere la possibilità di essere felici. Quello che Hopper ci dice a proposito della narrazione delle sue immagini ci aiuta a capire, ma sempre per vie traverse e significati nascosti: “ *La forza di quelle immagini risiede sia nella capacità di riuscire a distillare una storia nel suo climax emotivo, sia nella sensibilità per le sfumature del comportamento umano.*”³¹

La donna è indecisa, ma non sappiamo né cosa ha fatto né cosa farà, questa sospensione della narrazione invita lo spettatore a creare una storia, la coppia Hopper seguiva questo percorso come testimonia questo dialogo con il critico e amico Brian O'Doherty in relazione al

³¹ Carol Troyen, *Edward Hopper*, in Carter E. Foster (a cura di), *Edward Hopper*, Skira, Milano , 2009. Catalogo della Mostra tenuta a Milano nel 2009-2010, Roma e Losanna nel 2010, p. 49.

dipinto *Intermission* del 1963, dove una donna in abito nero è seduta da sola nella platea proprio sotto il palcoscenico :

“Chi è” chiedo, sedendomi tra loro e voltando la testa continuamente da una parte all'altra, come quando si guarda una partita di tennis.

“Si chiama Nora” dice la signora Hopper. “ Noi diamo un nome alle figure, lo sai.”

“Perché Nora?”

“Forse è irlandese” dice Hopper.

“ È una cameriera, una ragazza che lavora la notte” dice la signora Hopper.

“È una futura intellettuale” dice Hopper, passandole la palla.” Nel riquadro è quasi un'altra persona. L'idea dell'opera mi è venuta un anno fa, in un cinema qui vicino. Il quadro non è male. Ma forse è troppo preciso, non abbastanza allusivo. La figura —forse nell'esito finale — non ha sentimento. Non so.”³²

Da queste parole possiamo desumere che non solo lo stesso artista mettesse in atto un processo di invenzione di una storia come invita a fare allo spettatore, ma che il suo obiettivo si verificava quando nulla nel dipinto potesse dare suggerimenti chiari alla scena. La precisione toglieva enigmaticità alla possibile storia che lo spettatore poteva creare

³² Brian O'Doherty, *Portrait : Edward Hopper*, in *“Art in America”*, 52 n.6, dicembre 1964, pp.68-80, trad. It. *Ritratto di Edward Hopper*, in Elena Pontiggia (a cura di,) *Edward Hopper, Scritti, interviste e testimonianze*, pp. 69-90.

e il dipinto non lo soddisfaceva perché non suggeriva abbastanza il senso di mistero che lo attraeva tanto.

Si ha l'impressione che le luci siano sopra la testa della donna e la prospettiva lineare legata all'orizzontalità del dipinto ci portano a buttarci in quell'oscurità senza pensare che le luci siano un riflesso, la paura delle tenebre sembra attenuata da questi piccoli fari, ma la verità è che solo all'interno si può fermarsi a pensare, l'esterno appare un confuso buio di oblio. Si potrebbe affermare che questa analisi freudiana non sia l'unica possibile, ma non possiamo esimerci dal notare che i riferimenti sessuali siano evidenti in molte le opere del pittore, come un tratto distintivo del suo essere, sembra aver ripreso le parole di Edgar Degas: *“È bene copiare ciò che si vede”* e aggiunge *“è meglio disegnare ciò che è rimasto impresso nella memoria”*, in relazione alla sua tecnica di elaborazione della stesura del dipinto dice : *“L'immaginazione collabora con la memoria, producendo soltanto ciò che è [...] necessario.”*³³

Nonostante tratteggiasse gli schizzi dei suoi dipinti confrontandosi davanti a immagini reali, voleva che l'opera significasse ambiguità nella maggior parte dei casi, solo pochi dipinti hanno un chiaro riferimento definitivo. Il senso di silenzio e di sospensione rafforza questa percezione, tutto sembra immobile, come lo scatto di una foto, senza

³³Walter Wells, *Il teatro del silenzio: l'arte di Edward Hopper*, p.36. Le parole di Degas : *“Va benissimo copiare ciò che si vede, ma è molto meglio disegnare solo ciò che si vede nella propria mente”*, in Pierre Georges Jeannot, *Souvenirs sur Degas, La Review Universalle*, vol. 55, n. 9, 15 ottobre 1933, p.158. Citato anche in Pamela Koob, *States of Being: Edward Hopper and Symbolist Aesthetics*, in *American Art* Vol. 18 No. 3 (Autumn 2004), pp. 52-77, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, Chicago, USA, p. 68.

però la rappresentazione che comporta, anche se il reale rimane definito. Infatti esiste un equilibrio tra astrazione e rappresentazione che raramente si trova, in queste parole possiamo capire cosa egli intendesse per pittura : *“Il mio ideale in pittura è sempre stata la trasposizione più esatta possibile delle impressioni più intime evocate dalla Natura”*³⁴

le figure sono nel dipinto come archetipi e stereotipi, ma anche le luce che ha comportamenti sinestetici rileva la componente astratta che significa qualcos'altro rispetto alla loro forma anatomica, anche se l'anatomia ha precisi riferimenti per Hopper. Le donne solitamente hanno seni prosperosi e sederi prospicienti, a simbolizzare la loro attrattiva erotica, ma anche la loro voglia di vivere e il loro desiderio, ma di questo parleremo nel paragrafo successivo. Questo atteggiamento di inferiorità e di superficialità viene ben rappresentato in un altro dipinto degli anni Venti, *Chop Suey* (1929), che ritrae un locale ristorativo, che come un'inquadratura cinematografica mostra il suo interno dando una panoramica poco centrata e soffermandosi soprattutto sulle donne alla sinistra. La visuale da una posizione a livello più alto fa sembrare quasi che stiamo vedendo con gli occhi del avventore che è appena entrato nel locale, questo ci permette di poter giudicare meglio quello che vediamo, concentrandoci su quella donna che ci guarda illuminata dalla luce. Sembra quasi che le stiamo spiando e che lei ci abbia scoperto, ci lancia

³⁴ Edward Hopper, *Notes on Painting*, in Alfred H. Barr, Jr., *Edward Hopper Retrospective Exhibition*, Museum of Modern Art, New York, 1933, p.17.

un'occhiata indagatoria e curiosa allo stesso tempo, ma sembra anche che non sia troppo stupita delle attenzioni che le porgiamo, come se le gradisse .

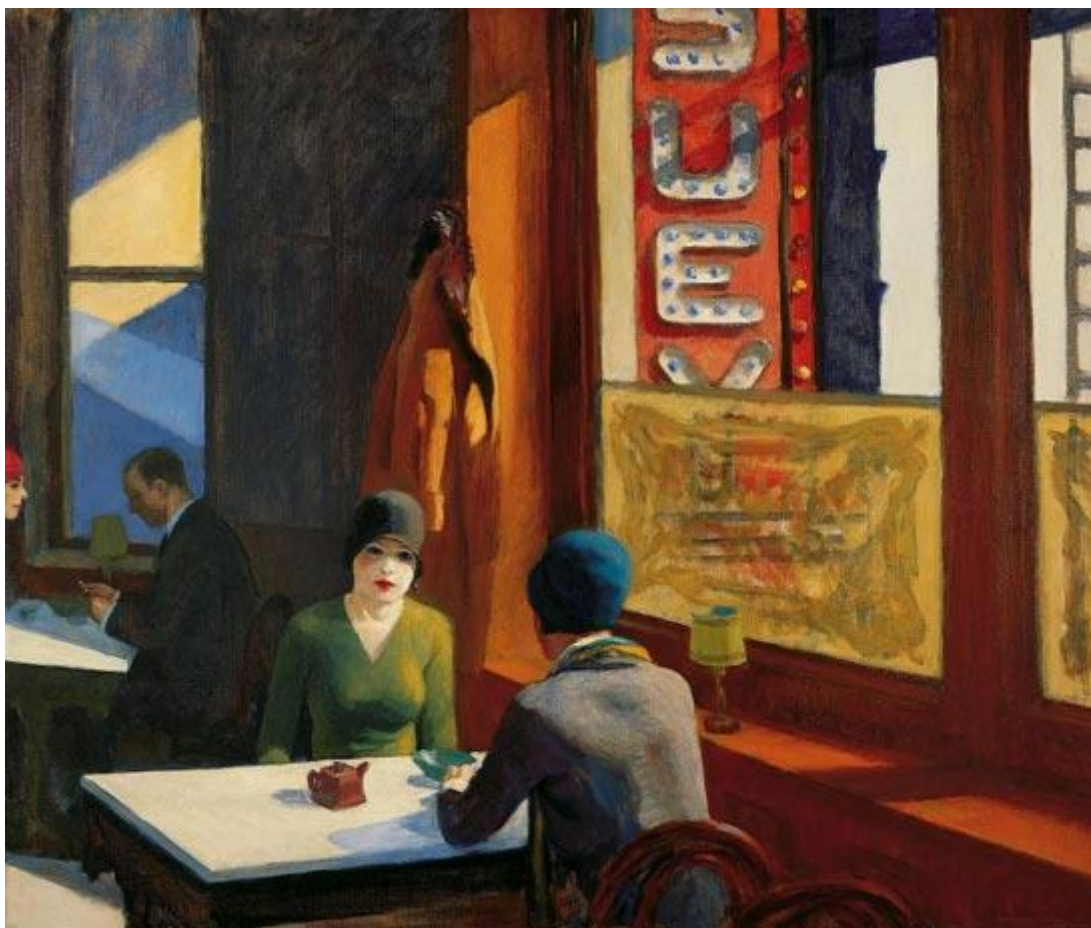


Figura 2 Edward Hopper, *Chop Suey*, 1929, olio su tela, 81.3 cm × 96.5 cm, Collezione privata dei coniugi Barney A. Ebsworth.

La frivolezza delle donne è scoperta dalla luce rivelatrice di Hopper, il viso illuminato sorprende la giovane donna che sembra interdetta, la fonte di illuminazione cede sempre al giudizio, Hopper la rende protagonista delle sue opere e svela la vanità di queste donne con bizzarri cappellini e vestiti alla moda, e non si può fare a meno di costatare la forza dei colori contrastanti, anche i colori hanno

prevalentemente una funzione simbolica. Questa donna al tavolino è vestita di verde, il colore della speranza, le sue labbra sono dipinte di rosso il colore della passione, solo il copricapo è di un tono nero e un po' cupo, come se i suoi pensieri non fossero così radiosi. Anche in questo caso troviamo quel senso di ambiguità, queste donne stanno chiacchierando allegramente o nascondono sotto i loro cappelli pensieri poco rallegranti? Dietro la donna che guarda verso di noi si estende un'ombra scura, bisogna dire che le ombre di Hopper hanno un'anima antinaturalistica e esprimono l'astrazione di cui abbiamo detto sopra. La luce solare entra lateralmente, si posa sulle donne e sul tavolino alle loro spalle, dove siedono un uomo e una donna sempre con il capo coperto. La luce separa i due con un fascio diagonale netto, l'uomo appare in ombra, ma alle sue spalle una finestra è illuminata da un getto molto forte, anche questo con una forma geometrica definita, ma noi non vediamo nessuna luce entrare e proiettare ombre. Lo stesso vale per la lampada posta sul davanzale vicino al tavolo delle due donne, che qualcuno pensa potrebbero essere due versioni della stessa donna, il doppio e il represso della prima donna.³⁵ Questa incongruenza delle ombre si riscontra quasi sempre nella produzione di Edward Hopper, solitamente hanno il compito di sottolineare il mistero della inafferrabilità della narrazione dell'opera. Anche qui l'ambiguità è palpabile, non sappiamo e non potremmo mai sapere, se la donna sta amabilmente parlando o se è preoccupata da altri pensieri, non guarda

³⁵Walter Welles, *Il teatro del silenzio: l'arte di Edward Hopper*, p. 42.

la sua interlocutrice, che se fosse davvero la sua gemella oscura, forse potrebbe simboleggiare la paura o l'indecisione di guardarsi allo specchio e capire cosa voglia davvero. Ella appare sospesa, come attratta da qualcosa, che potrebbe essere una persona appena entrata oppure un pensiero che la tormenta. Le allusioni delle ombre sfalsate e la luce sono gli elementi che vanno a creare un mistero inquietante, come se l'autore volesse suggerirci un certo obiettivo attraverso l'illuminazione, ma allo stesso tempo volesse che scopriassimo noi cosa significasse. Colori e diagonali ci aiutano, ma non assolvono un ruolo predominante come la luce che evidenzia la protagonista e le sue paure.

La narrazione è bloccata e pochi elementi diventano indizi che lo spettatore ha a sua disposizione, così può identificare i protagonisti come personaggi di un noir sensuale, oppure di un romanzo che racconta le storie di una città attraverso queste donne sole. Di narrazione si parla perché si presentano tutti gli elementi figurativi di un racconto, personaggi, ambienti interni definiti, atteggiamenti dei personaggi che alludono in modo evidente ad un'azione o ad un atteggiamento, ma quello che non possiamo conoscere è la fine, il proseguimento e nemmeno i fatti antecedenti. A questo proposito ci aiuta a chiarire Robert Hughes che in merito ai dipinti di Hopper scrive che essi sono “ *squarci di vita irrisolta, momenti di una storia che può non avere fine*”³⁶ Siamo davanti ad un frammento che sintetizza tutto

³⁶ Robert Hughes, *American Visions: The Epic History of Art in America*, Alfred A. Knopf, New York, 1997, p.427.

secondo una strategia che Hopper definiva come un miscuglio di ciò che gli stava davanti agli occhi e che dopo aver tracciato i primi schizzi rielaborava in studio secondo i suoi ricordi, cercando di limitare la parte inconscia, ma dai suoi dipinti l'inconscio appare sempre. Lo vediamo personificarsi in un'atmosfera fatta di pose che rivelano emozioni e colori, luci che ci dicono quale sia il fulcro dell'immagine, nel caso di *Chop Suey* siamo attratti dagli occhi e dalla figura della donna voltata verso il pittore e lo spettatore, mentre in *Automat*, è sempre la figura femminile che viene indirizzata a noi grazie a rimandi di luce artificiale e la nera oscurità alle sue spalle che l'avvolgono come un presagio di un faticoso e precario cammino nella vita che in questa sua giornata sembra essere triste. Hopper era giunto a un'interessante via di mezzo tra meticolosa osservazione e fantasia; implicito racconto e momento frammentario ed ermetico; umana solitudine ed “ *ebbrezza della luce del sole*”³⁷ come la chiamava l'artista.³⁸

1.3. Le donne hopperiane.

Fino ad adesso abbiamo visto solo donne, ma l'opera di Edward Hopper riguarda in gran parte le donne e il loro rapporto con l'uomo e la vita più in generale. Per prima cosa bisogna menzionare la predilezione di

³⁷Edward Hopper, in K. Kuh, *Edward Hopper* in *In The Artist's voice: Talks with seventeen artists*, Harper & Row New York, 1962, in Elena Pontiggia (a cura di), *Edward Hopper Scritti, interviste, testimonianze*, pp. 63-68.

³⁸Sasha Nicholas, *La terza dimensione: influenze europee di Hopper*, in Carter E. Foster (a cura di), *Edward Hopper*, p.67.

Edward per le letture dei testi di Sigmund Freud e Albert Jung, apprezzava particolarmente tutto quello che aveva a che fare con il non detto, quello che non si poteva dichiarare apertamente e questo lo inseriva anche nella sua opera di pittore. Una buona dose di ironia accompagnava le sue personali analisi psicanalitiche che apportava nei suoi dipinti, questo si può notare piacevolmente nei suoi schizzi in cui egli stesso appare come un bambino nudo che porta sotto braccio testi dei due eminenti studiosi di psicanalisi.



Figura 3 Caricatura dell'artista come un bambino con i libri di Freud e Jung sottobraccio, c.1925-35, matita su carta, 10.5 x 7.9 cm, Whitney Museum of American Art, New York, USA.

In effetti questo era il suo pensiero sulla pittura: “ *Per me, forme, colore, e disegno sono solo mezzi che servono a uno scopo, fissare sulla tela le*

mie reazioni più intime di fronte al soggetto."³⁹ E non stupisce il fatto che le reazioni umane e i loro stati d'animo siano l'oggetto dei suoi dipinti, ma anche quelli con soggetto paesaggistico nascondono architettura con facciate umane e colline, vedute marine che manifestano la condizione umana interiore. Un di queste condizioni viene affrontata di frequente e con intensità particolare. Si tratta dell'attenzione di Hopper per la materia del rapporto di coppia, possiamo notare una serie di coppie in stanze di motel (*Hotel by a Railroad*, 1952) e in hall (*Hotel Lobby*, 1943), o nella veranda di casa (*Summer Evening*, 1947) o in casa (*Room in New York*, 1940; *Sunlight on Brownstones*, 1956;) o nel giardino di casa (*Cape Cod Evening*, 1939). Ma anche le molte donne sole aiutano a capire il suo interesse per la relazione tra i due sessi, esse sono spesso nude in camere d'albergo (*Hotel Room*, 1931), di un appartamento (*Morning Sun*, 1952; *Summer Interior*, 1909; *A woman in the Sun*, 1961) o di un ufficio (*New York office*, 1962) che guardano fuori dalla finestra in cerca di qualcosa che le faccia vivere, la mancanza di una figura maschile appare ancora più evidente in questo modo e la luce che le inonda fa sprigionare ancora di più la loro speranza e la loro vitalità. La bramosia di vita si percepisce dalla loro posa di aspettativa, sembrano annoiate o deluse, ma aspettano comunque e sembrano presagire che la loro sconfitta. Questo è evidente in *Evening Wind*, un'acquaforte che realizzò nel 1921,

³⁹ Edward Hopper, lettera a Charles T. Sawyer, 29 ottobre 1939, in Elena Pontiggia (a cura di), *Scritti, interviste, testimonianze, Edward Hopper*, p. 15.

all'epoca Hopper frequentava una ragazza che aveva queste fattezze fisiche. Infatti ella è protagonista di altri dipinti e acqueforti sempre in camere da letto o stanze di un appartamento in città, i capelli lunghi e il volto quasi o del tutto coperto sono i tratti con cui Hopper la rappresenta, forse la stessa di *Eleven A.M., New York Interior, Moonlight Interior, Girl with a Sewing Machine*. Si tratta Jeanne Cheruby⁴⁰, una ragazza che conosceva intimamente con ogni probabilità.

⁴¹ Queste immagini sono particolari rispetto alle donne alla finestra che “riempiono” i dipinti di Hopper, la donna è impaurita dal colpo di luce sinestetica che entra e cerca sicurezza nel suo letto in *Evening Wind*, mentre in *Eleven A.M* è annoiata dal continuo aspettare. In *New York Interior* si vede la fretta di terminare un lavoro e probabilmente quest' ansia l'accompagnerà è per tutta la vita dato che la porta senza maniglia non può essere aperta, oppure la modesta condizione della ragazza raffigurata che non ha possibilità di uscita, non possiamo saperlo, ma avvertiamo la sensazione di prigionia e ansia della protagonista, percezione accentuata dalla posizione di spalle. Il suo isolamento però è la sua forza, questa donna muove i muscoli con decisione e appare come una scossa elettrica, cosa che non succede spesso che le figure di Hopper siano così mosse e così vivaci, mentre tutto la opprime, il lavoro, la ristrettezza della stanza, l'orologio che sottolinea la mancanza di

⁴⁰ Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate biography*, p. 142 e pp. 144-245.

⁴¹ Walter Welles, *Il teatro del silenzio: l'arte di Edward Hopper*, p. 82.

tempo e la corsa contro il tempo, lei cerca di combatterlo con abnegazione per vivere appieno la sua vita.

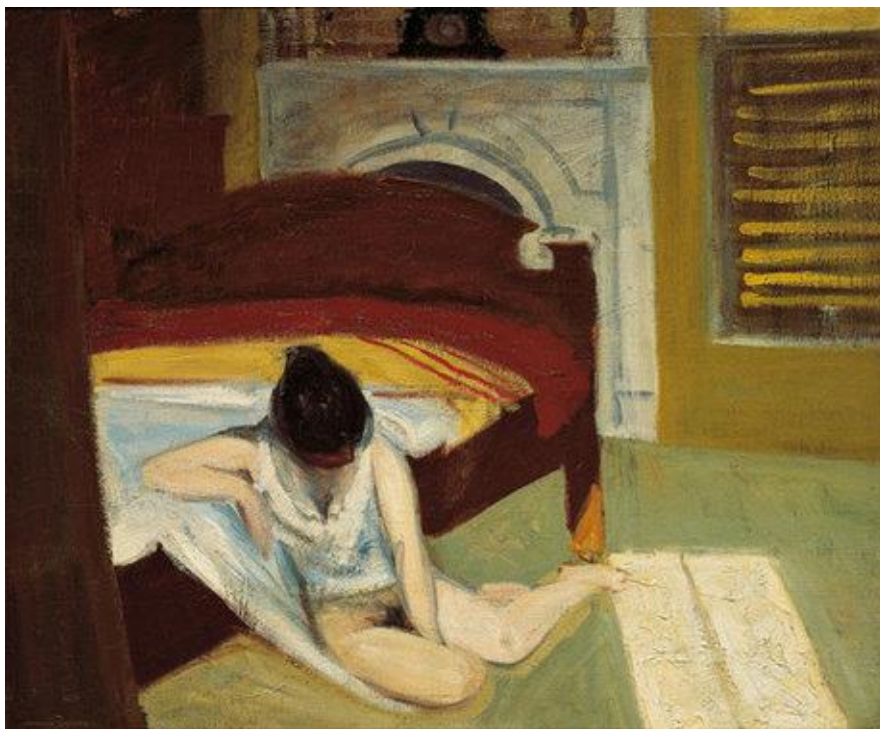


Figura 4 Edward Hopper, *Summer Interior*, (*Interno d'estate*), 1909, olio su tela, 61 x 73.7 cm, Whitney Museum of American Art, New York, lascito di Josephine Nivison Hopper, 70.1197.

Summer Interior invece allude più esplicitamente alla fine, ad un momento di sconforto e di depressione, la ragazza che viene rappresentata è seduta per terra, le gambe distese nuda dalla vita in giù, guarda il pavimento, il suo capo è reclinato verso il basso, sconsolata, si nota un rossore sul suo viso e allora possiamo pensare che nasconda il viso per vergogna, oppure che stia assaporando la sua intimità. La stanza allude in maniera indiretta a quanto deve essere successo da poco, le coperte sono sfatte abbandonate verso il fondo del letto, la finestra sembra oscurata dalle persiane, ma il pavimento è solcato da un rettangolo che riflette la luce di una finestra, che non vediamo, posta

dalla parte opposta, però risulta strano perché sebbene entri una luce così forte la stanza appaia in penombra e anche il triangolo di luce lungo piede del letto non combacia con il getto di luce solare che proviene da quella finestra. Come è possibile? Forse questa luce è un simbolo, rappresenta l'energia sprigionata dal rapporto sessuale appena consumato, oppure è la voglia di vivere della donna? I segnali rossi sul viso, sul pube e della coperta sono chiare metafore di passione e desiderio, mentre l'arco del camino (anche se esso rimanda al calore), l'orologio e il letto mettono in evidenza il vuoto, quello che non c'è. Il calore si è sprigionato, ma qui ormai entra in gioco la consapevolezza del fatto e il desiderio lascia il posto alla perdita.



Figura 5 Edward Hopper, *Evening Wind*, (*Vento della sera*), 1921, acquaforte, 17.5 x 21 cm, Whitney Museum of American Art, NY, USA.

L'acquaforte *Evening Wind*, rimane fondamentale per la percezione dell'opera di Hopper, esso ci illumina nella sua visione della vita, una donna svestita sta per coricarsi, un momento di intimo raccoglimento, ma il vento accompagnato da una luce viva entrano nella sua stanza e la turbano. Questo racconto implicito appare essenziale, ma esiste un qualcosa che apprendiamo, ma quasi incoscientemente, la ragazza si è voltata di scatto, non vediamo il suo volto, ma capiamo che è rapita da

questo avvenimento atmosferico, come se avesse una valenza ulteriore e misteriosa. Il vento entra con un colpo di luce, illumina la scena interna come uno sguardo indiscreto, ella è sorpresa da questo agente atmosferico come se fosse una personificazione di qualcuno, un uomo che la vede. Ecco il voyeurismo hopperiano, non si tratta di pura eccitazione sessuale davanti ad un corpo di donna nuda, ma una volontà di vedere il cambiamento, la rivelazione dei sentimenti e delle reazioni umane, senza troppi moralismi e coperture di coscienza, funzionale al suo linguaggio pittorico. La moglie di Edward, Jo si lamenta di continuo dell'atteggiamento troppo egocentrico del marito, egoista, taciturno fino all'exasperazione e provocatore.⁴² In questa acquaforte immette la sua voglia di esplorare la sua natura umana, verificando il suo stato mentale dal punto di vista sessuale e emozionale. La sua era un'analisi psicologica continua, dipingeva e disegnava per provare a se stesso che non era morto, che provava ancora qualcosa. I periodi di lunga apatia lo corrodevano interiormente e la pittura era l'espressione della sua vitalità. La moglie si intrometteva spesso nel suo lavoro, era la sua assistente e la sua modella, per cui niente era a lei sconosciuto, ma dava anche i suoi commenti spontanei, riferendosi spesso al comportamento del marito, con provocazioni e critiche alla sua natura non convenzionale. In quest'opera però la reazione umana alla sorpresa sembra quasi ricercata, come se la donna in questione aspettasse un cambiamento, un'azione. La luce pervade la stanza, rivelando le

⁴² Walter Wells, *Il teatro del silenzio : l'arte di Edward Hopper*, p. 10.

aspettative della donna che cerca con lo sguardo quella forza che entra nella sua stanza da letto. Il fatto che manchi un panorama aumenta la nostra percezione di mistero e attesa, un vuoto che lascia penetrare senza filtri la luce esterna, non vediamo né alberi, né altri palazzi come solitamente è solito il paesaggio newyorkese e ciò fa pensare che questa forza sia sconosciuta e incongrua rispetto l'abituale. Questo vento rappresenta il suo desiderio, che arriva all'improvviso quando scende la notte e la donna vorrebbe avere accanto un uomo che la protegga e la aiuti a superare le paure del mondo esterno, oppure è la paura di apparire vulnerabile rispetto all'impenetrabile mondo esterno? Non lo sapremo perché anche questa donna non lo saprà, questa sintesi hopperiana di emozioni, desideri e paure è la chiave di ogni sua opera, l'esistenza umana addensata dalla luce archetipica e da figure umane che ne vengono travolte, ma lo stesso spettatore non sa più cosa pensare, sorprende una scena da un film senza aver visto né l'inizio né la fine, rimane perplesso e cerca fino a inventarsi una storia tutta sua.

La gamma di donne archetipiche rappresentate illustrano varie gradazioni di stati d'animo e di situazioni, per esempio le donne di *Automat*, *Evening Wind* e *Summer Interior* hanno un doppio volto, parlano di voglia di vivere ma anche di paura e morte, anche se la dominante è positiva non abbiamo mai una percezione distinta e nitida, come se l'autore volesse rivelare la verità dell'ambiguità della realtà. In un altro dipinto del 1924 *New York Pavements* (fig. n°6) Hopper crea

un'aura piena di enigmaticità, ma totalmente diversa da quelle appena elencate, la prospettiva decentrata e da un punto di vista elevato danno l'impressione di assistere di sfuggita alla scena: una suora o una bambinaia corre spingendo una carrozzina lungo un marciapiede, posto davanti ad un ingresso di una casa in stile colonico. La veduta è ravvicinata e ci permette di apprendere pienamente la scena che si sta svolgendo all'esterno, anche se possiamo concentrarci solamente in questo episodio che si estranea dal resto della strada, un frammento di vita cittadina, ma anche un fotogramma, uno scatto che nasconde la sua anima simbolica.



Figura 6 Edward Hopper, *New York Pavements*, (*Marciapiedi di New York*), 1924 o 1925, olio su tela, 61 x 73.66 cm, Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia, USA, donazione di Walter P. Chrysler, Jr. 83.591.

Quello che vediamo al primo sguardo è l'ingresso del palazzo, un varco ottenebrato è intervallato da una delle due colonne del portico. Non possiamo sapere che tipo di edificio sia, forse un'abitazione privata, ma la porta d'ingresso non esiste e al suo posto vediamo solo un rettangolo oscuro, un vuoto che non ci dà nessuna informazione al riguardo dell'interno. Da notare è come nelle immagini di Edward Hopper se si tratta di interni possiamo vedere gli esterni abbastanza delineati dalle finestre, mentre pochi sono i casi in cui il soggetto è all'esterno e ha una qualche visione definita di un interno, come se stessimo spiando. Senza peraltro riuscirci in modo completo, come un desiderio che non si riesce ad esprimere e a soddisfare fino in fondo.

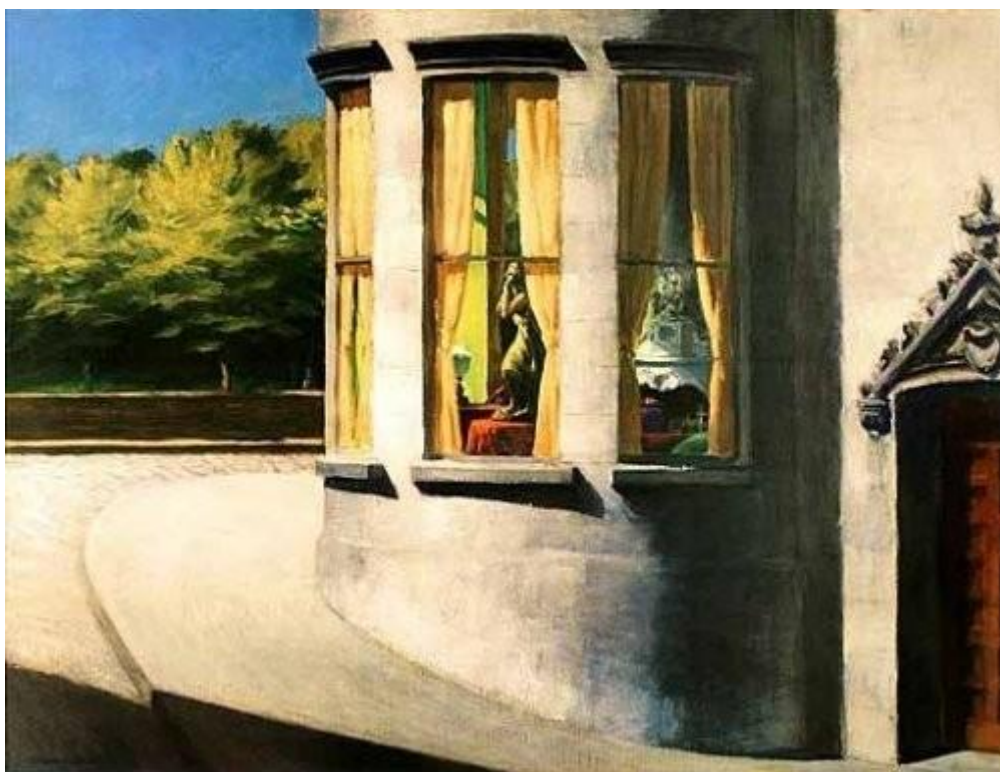


Figura 7 Edward Hopper, *August in the city*, (*Agosto in città*), 1945, olio su tela, 58.4 x 76.2 cm, Norton Museum of Art, West Palm beach, Florida.

Lo possiamo vedere verificato qui, come nelle immagini precedenti, ma anche in un altro dipinto del 1945, *August in the city*, dove abbiamo una visione di una parte di una casa, un bowindow che si affaccia su un giardino con in lontananza un bosco. Le finestre ci fanno accedere a malapena all'interno della casa, possiamo sbriciare a fatica, anche per via della piccola percentuale di spazio che occupa nel dipinto, distinguiamo una statua bronzea posta sopra un tavolino coperto con una stoffa rossa, un' abat-jour, ammiriamo il tendaggio ricercato, a sinistra invece si nota un caminetto elaborato ad arco, ma non abbiamo un solo indizio su chi ci abiti e se sia una casa privata o un museo o un castello. La porta a lato del bowindow ha una foggia particolare, sembra appartenere ad una chiesa oppure ad un castello, grande ed imponente, a cassettoni, pesante e la lavorazione scultorea al di sopra sembra sottolineare questa impressione di alterità e ambiguità che ripresenta alcuni tratti del non senso e immaginazione magrittiana, come se Hopper volesse divertirsi a confondere lo spettatore e a spaziare nella sua fantasia irreali, probabilmente sotto l'influenza dell'artista belga. Gli spazi appaiono stranianti per via delle proporzioni inverosimili e le forme definite ma legate ad un universo immaginifico. Anche la decorazione scultorea a timpano fa assumere dubbi intorno alla sua natura, sembra di derivazione neogotica, questo elemento ci rende ancora più confusi, perché la linearità e la semplicità della struttura è completamente avulsa dalla linea neogotica che favorisce le lavorazioni articolate e spigolose. Inoltre il caminetto presente all'interno ci

riportano ad una tradizione barocca o rococò. Da notare in modo particolare è la presenza di questo portone elaborato e la mancanza di una porta nel dipinto *New York Pavements*, il rapporto tra esterno e interno diviene sempre più complicato, da una parte possiamo spiare dentro ma la porta è decisamente chiusa e invalicabile, mentre in *New York Pavements* l'accesso è possibile e anche le finestre sono aperte, ma un'oscurità opprimente e misteriosa ottenebra la visuale e non sembra di certo invitante. La spiegazione risulta molto intricata, ma possiamo prendere come riferimento la psicologia freudiana e l'indole sintetica di Hopper. Potremmo dire che nonostante le aperture la tensione e la paura siano forti all'interno dell'edificio in *New York Pavements*, mentre in *August in the city* il mistero è creato dal vedo/non vedo della stanza che si scorge dalle finestre e dalla grande porta che sembra rendere impossibile l'accesso.

Questo è un esempio problematico perché rappresenta una delle opere più prestabili a equivoci e ambiguità, ma è importante per far capire che la dialettica interno ed esterno ha un rilievo cruciale nell'ottica hopperiana. I molti dipinti che mostrano finestre da cui si può ammirare senza essere notati l'interno, non ci rivelano momenti sempre scioccanti, anzi solitamente come in *Appartment Houses* (1923), vediamo una cameriera robusta rifare il letto o in *Night Windows* (1928), intravediamo il corpo di una donna in asciugamano che è piegata leggermente in avanti e il muro ci impedisce di scorgerne il capo e di

capire che cosa stia facendo, ma allo stesso modo ci inquietano e ci incuriosiscono pensando alle possibilità che ci offrono il viso della cameriera triste e la posa involontariamente provocante anche se goffa della donna in asciugamano. Quello che non è presente ci pare ancora più mancante, come se il vuoto diventasse il protagonista.

In *New York Pavements* possiamo intravedere solo le tende che svolazzano all'interno, le finestre strizzano un occhio alla donna che corre e sbriciano la scena. Le colonne si stagliano forti e dominanti fanno da protezione all'oscurità che pervade l'interno, saranno dei bastioni fallici che difendono la cavità femminile o sono dei coscienti autoriferimenti secondo l'analisi freudiana? Qualcuno come Walter Wells ha fatto riferimento a quest'ultima, che vede in questo buio la cavità femminile come simbolo di minaccia e ignoto, forse l'artista si sentiva vulnerabile alla forza attrattiva che le donne provocavano in lui, un mondo istintivo che non poteva controllare, inoltre crea una dipendenza che lo mette in subordinazione anche se si presenta come intellettualmente superiore. Hopper aveva questa propensione all'espressione di quest'inquietudine inoltre la presenza della suora simbolo di castità è rilevante, in relazione alla mancanza di figli nella coppia Hopper (che preferivano la loro carriera) anche se collegato alle reticenze della moglie in fatto di rapporti sessuali. La donna spinge una carrozzina che porta una bambina presumibilmente data la copertina rosa. Il contrasto tra la figura materna, ma non di madre e la carrozzina

che allude alla fertilità è una personificazione tipica delle immagini di Hopper, una contraddizione che fa paura e provoca un senso di perdita e smarrimento. La figura femminile lo induceva a propendere per una visione rigida che presentava la donna come casta e sterile o come sguadrina e fertile, il pittore è iscritto in una contraddizione che può essere correlata con il suo puritanesimo battista e l'attrattiva del sesso.

⁴³ Altri due dipinti esprimono in modo emblematico diverse sfumature del rapporto di Hopper con la figura femminile, il primo raffigura una donna sul ciglio della porta di ingresso di una casa immersa nella prateria. La donna indossa una vestaglia smanicata aperta che le lascia intravedere il seno nudo, si tratta di *High Noon*, realizzato nel 1949, oltre alla donna che sta in piedi in posa di attesa, possiamo vedere l'erba gialla, secca ma rigogliosa, spesso presente in altri dipinti dell'artista. La luce del sole lancia un'ombra sull'abbaino formando un triangolo appuntito che si staglia sopra la testa della donna. Le finestre si comportano come occhi rimanendo aperte fanno entrare i raggi solari e mostrano un contrasto anomalo tra luce e oscurità. Le finestre danno espressione alla facciata della casa, creando un effetto di specchio della donna, una disposizione verso l'esterno, ma anche un atteggiamento scettico, anche qui non possiamo vedere l'interno, come se sapesse che quello che aspetta non la soddisferà o non arriverà mai. L'erba secca invade tutto, lambisce la casa, che con il suo bianco immacolato contrasta con il tetto e il camino rosso, i colori che riportano alla visione

⁴³ Walter Wells, *Il teatro del silenzio: l'arte di Edward Hopper*, p. 62.

stereotipata delle donne di Hopper, pure e caste o svergognate e disilluse. Lo stesso atteggiamento che cercava un critica verso entrambe le categorie, avversione per la ritrosia delle donne verso il desiderio degli uomini, la minaccia della potenza istintiva che esse provocano nell'uomo creando dipendenza. Queste donne personificano attraverso archetipi e disposizioni emotive dell'artista verso la vita, paura della morte, ricerca di vitalità, inquietudine di fronte al vuoto che pervade l'esistenza.

1.4. Paesaggi americani, gente, edifici vivi.

Non si può affermare che Edward Hopper non desse importanza ai paesaggi e agli esterni, nonostante i suoi interni siano immagini perenni di noia e desiderio. Quello che possiamo affermare invece con certezza è che la forza dei suoi fari o dei suoi edifici è del medesimo tipo delle figure umane.



Figura 8 Edward Hopper, *Early Sunday Morning*, (*Domenica mattina presto*), 1930, olio su tela, 89.4 x 153 cm, Whitney Museum of American Art, New York, lascito del fondo Gertrude Vanderbilt Whitney, 31426.

Il dipinto del 1930 *Early Sunday Morning* ci dà una cifra della sua capacità di condensare sentimenti e emozioni, ma anche visioni di una mente che si affaccia sul mondo. Come succede sempre nella sua opera, le finestre diventano occhi che guardano con stanchezza, con disillusa aspettativa a quello che la luce mattutina rivela. Ombre lunghe colori brillanti e oscurità che provengono dalle finestre, la strada è illuminata dalla luce dell'alba che passa di sbieco, si ha le sensazione di sonnacchioso risveglio della quotidianità, ma allo stesso tempo le finestre e le porte alternate donano all'insieme un aspetto dissonante, come se la luce mettesse in risalto la solitudine e il vuoto che è avvertito sempre nelle sue opere. L'idrante isolato irradiato dalla luce solare proietta la sua lunga ombra come il suo collega posto appena più a lato, il palo a strisce oblique riprende i colori della bandiera americana, o

forse quelli della bandiera francese. I due sono collegati visivamente dalle loro posizioni parallele e dal fatto che sono gli unici elementi verticali. Essi si stagliano sul marciapiede come personaggi dei suoi quadri, sfolgoranti e bui rappresentano la vita che è minacciata dall'isolamento e dal vuoto, ma la luce che li invade gli rende protagonisti immessi nella realtà, forti della loro esistenza. L'edificio sembra guardare con noncuranza quello che ha davanti gli occhi, l'alternanza tra porte e finestre dona la sensazione di regolarità ma essa viene spezzata dall'apertura e dalla chiusura di queste. Le tendine e persiane delle finestre rompono la regolarità e danno forza all'immagine facendo pensare ad un viso sogghignante e vitale che scruta. Questo tipo di personificazione delle strutture architettoniche si ritrova molto spesso negli edifici hopperiani. Lo stesso *New York Pavements* illustra un edificio molto intenso e denso di significati, esso minaccia e si impone allo stesso tempo sulla scena, la prospettiva obliqua dona alla scena ancora più inquietudine, si staglia perentoriamente come una verità che non si può non affrontare, forse la donna corre per paura di dover fare i conti con l'edificio che le ricorda le sue paure e la sua vita. Hopper è usualmente molto egoista nella trasposizione delle sue emozioni e visioni nelle sue opere, qui sembra voler sottolineare l'ottusità della sorella con la carrozzina, che desidera un figlio ma non vuole venire a contatto con la fecondazione, contraddizione che Edward Hopper aborre e rappresenta anche una mancanza di capacità materna che l'artista ha sempre sentito verso sua madre, donna forte e

profondamente legata al figlio, ma probabilmente poco affettuosa. Inoltre la moglie Jo nel suo diario appare sempre come scostante rispetto alle esigenze del marito, lo descrive come “*distante e attento solo ai suoi bisogni autocentrati*”.⁴⁴ Questa visione può sembrare soggettiva, ma molti altri amici della coppia parlano della essenza solitaria e taciturna del pittore, ecco alcune registrazioni in merito : il critico Charles Neider “ *dire che Ed non era loquace era un eufemismo*”, Lo scrittore John Dos Passos ammette che credeva che “ *fosse sul punto di dire qualcosa ma poi non lo facesse mai*”⁴⁵. Anche lo stesso Brian O’Doherty lo descrive così :“*Era una compagnia piacevolissima*” ma conferma “*Hopper può essere considerato una figura solitaria, ma ho avuto l’impressione che si trovasse a suo agio nell’isolamento*”.⁴⁶

Molto spesso egli si autorappresenta attraverso figure di edifici, accade in diversi dipinti che si possono inserire nella categoria “paesaggi”, in realtà si configurano come paesaggi solo in parte dal punto di vista formale, Hopper traccia con il suo pennello edifici e spiagge, strade, ma nascondono emozioni e simboli afferenti alla mentalità di Hopper. Per questo non hanno una sola lettura, edifici come quello orizzontale di *Early Sunday Morning*, con una prospettiva orizzontale molto accentuata e ravvicinata dà una sensazione di schiacciamento e fa

⁴⁴ Walter Wells, *Il teatro del silenzio: l’arte di Edward Hopper*, p. 52.

⁴⁵ Charles Neider, in un’intervista telefonica con Gail Levin , 25 gennaio e 14 maggio 1993, in W. Wells p. 10; John Dos Passos menzionato negli appunti per un’intervista inedita di Hopper con William Johnson , 30 ottobre 1956, in Walter Wells, *Il teatro del silenzio: l’arte di Edward Hopper*, p. 10

⁴⁶ Brian O’Doherty, “*Hopper’s Look*”, p.85, in *Edward Hopper. Scritti, interviste e testimonianze*, p. 69.-91

risaltare l'imponenza dell'edificio che diventa archetipo di quotidianità e vita.

Ogni "paesaggio" hopperiano ci mostra un mondo simile, ma in luoghi diversi, in *The Lighthouse at Two lights*, siamo di fronte ad un ambiente costiero, una collina in cui spunta monumentale e fiera la colonna di un faro attorniato da altre strutture più basse. L'aria sembra leggera e il cielo è appena solcato da nubi che sembrano comporre la forma di un volatile, forse un'aquila. La forte struttura circolare incuneato nella base quadrata del faro e la sua imponenza, oltre alla sua posizione elevata privilegiata dalla sua funzione lo fanno apparire come un antico eroe che controlla e protegge i marinai e chiunque si spinga nelle acque dell'Oceano. Un archetipo di forza morale e spirituale in cui i critici hanno visto un autoriferimento di Hopper, questo è consciamente e inconsciamente dimostrabile dalla presenza dell' altra casa, più bassa, che con la sua ampiezza e il suo tetto così bello e acuminato può fa pensare alla donna, e in questo caso alla moglie Jo, che appare legata a lui, accogliente solo in parte, ma sempre accanto a lui.⁴⁷ La nostalgia è parte di questi quadri di esterni, la forza del faro, il suo eroismo, lo fanno diventare un baluardo dell'antica epoca d'oro, dei pionieri, dove non esistevano industrie e la natura aveva la sua priorità nella vita dell'uomo, il rispetto che l'essere umano dimostrava alla natura era dettato da un rapporto di forza non equilibrato, in cui la seconda dettava la sue leggi e l'uomo non e trasgrediva. Una pace vive in questo

⁴⁷Walter Wells, *Il teatro del silenzio : l'arte di Edward Hopper*, p.197.

dipinto, solo un leggero vento sembra far muovere le nuvole, per il resto la luce solare illumina con chiarezza tutto il visibile, le ombre sono rare e sottili, come in un sogno di serenità e appagamento spirituale. Anche la vegetazione della collina su cui giace il complesso non ha lo stesso aspetto di quella che si vede in molti altri suoi dipinti, solitamente ha un colore giallo di erba bruciata dal sole e cerca di invadere come una pianta rampicante le abitazioni e le persone che circonda. In questo caso invece i cespugli sono di un rassicurante color verde oliva, l'erba sembra assumere colorazioni più sfumate e vive, come se fosse parte di quel sogno ideale che Hopper ha deciso di rappresentare. Anche la presenza della nuvola che ricorda un volatile che si libra in aria aumenta la sensazione di libertà e entusiasmo, qualità di una vitalità che raramente in Hopper emergono così chiaramente come in questi dipinti con soggetto i fari della zona di Cape Cod, dove soggiornava per molto tempo durante i periodi estivi in compagnia della moglie.⁴⁸ Altri dipinti illustrano i loro viaggi e i loro tempo trascorso in riva al mare o vicino ad esso. Il Maine divenne meta dei loro periodi estivi, la coppia li esplorò con affetto e pignoleria, in particolare l'attenzione per i fari fu fertile, infatti sono vari i dipinti che ritraggono anche lo stesso complesso.

⁴⁸ Gail Levin, *Edward Hopper: the art and the artist*, W.W. Norton & Company, New York, London, in association with the Whitney Museum of American Art, 1980, p.40.



Figura 9 Edward Hopper, *Lighthouse at Two Lights, (Faro a Two Lights)*, 1929, olio su tela, 74,9 x 109.9 cm, Metropolitan Museum, New York, lasciato dal fondo Hugo Kastor del 1962, numero di accesso 62.95.

Un confronto interessante potrebbe nascere da un altro dipinto di ambiente, in cui il contrasto che si viene a creare può dare un'idea della visione e della natura del pittore. Si tratta del dipinto *The City, (La Città)*, realizzato nel 1927, già dal titolo si può individuare cosa rappresenti, ma possiamo individuare altre immagini dal dipinto. Un imponente edificio vecchio stile, con elementi di grande architettura barocca si affaccia su una piazza. Il punto di vista è sopraelevato e obliquo rispetto alla piazza, vediamo la parte laterale di questo edificio e quella retrostante delle altre strutture circostanti a esso. Non possiamo vedere la sua facciata, ma alcuni particolari ci aiutano a focalizzare in parte consciamente e in parte no i messaggi di Hopper. L'edificio di antica bellezza ha tutte le finestre buie, è invaso da altre

strutture più moderne e squadrate che lo circondano in un'atmosfera tetra e decadente, soprattutto la costruzione che dà sulla piazza di fronte al vecchio edificio, ha una forma allungata e opprimente con le sue finestre piccole in serie, il color arancio mattone non fa che aumentare la distanza che intercorre tra le due strutture architettoniche, che sembrano toccarsi e allo stesso tempo allontanarsi come gli opposti di una calamita. Il palazzo che un tempo doveva essere stato l'esempio del mito della bellezza ormai appare caduto dall'Olimpo, deve fare i conti con i mortali e funzionali edifici che conterranno centinaia di persone stipate in piccoli appartamenti e non più eleganti signori e madame dai vestiti di raso. La realtà appare più umile, anche più degradata ma ha vinto sul passato e sembra un presagio divenuto verità. Così Edward Hopper si vede in mezzo a molte persone che si stimano per la loro grandezza e il loro servizio alla comunità, benché non ci sia più nulla di ammirevole e bello in questo nuovo mondo. Secondo la lettura del critico Walter Wells i fari come questo edificio appartenenti ad un'altra epoca siano l'incarnazione architettonica di Hopper stesso. Il faro svetta sulle altre con la sua statura e guarda con disillusione il mondo davanti ai suoi occhi e lo compatisce per la sua triste miseria, in parte compatisce anche se stesso perché non riesce a inserirsi in questa nuova visione moderna. La bandiera che si scorge da una delle finestre del palazzo rappresenta il riferimento al suo paese, come un richiamo alla sua essenza americana, nonostante la facciata in stile parigino, dichiara di rimanere pur sempre un americano e di conseguenza la

bandiera che fa capolino ci rimanda a quello che rappresenta la parte più antica di una città come New York.⁴⁹



Figura 10 Edward Hopper, *The City*, (*La città*), 1927, olio su tela, 68.8 x 94 cm, University of Arizona Museum of Art, Tucson, Arizona, USA.

La città è uno degli argomenti preferiti da Hopper, *Early Sunday Morning*, *August in the city*, *Summer in the city*, *Office in a small city*, *Approaching a city*, *Nighthawks*, *Night Windows* sono solo alcuni esempi della passione dell'artista per gli edifici urbani, finestre che sembrano guardarci e ammonirci con l'aiuto della luce che ci indica su cosa dobbiamo soffermarci e a cosa Hopper facesse riferimento. Trovava

⁴⁹ Walter Wells, *Il teatro del silenzio : l'arte di Edward Hopper*, Phaidon, 2007, New York, p.180.

difficile appassionarsi ma quando dipingeva poteva raggiungere il suo inconscio senza filtri e dare alle sue opere quel mistero che nemmeno lui forse poteva capire pienamente, ed è questo mistero, questa ambiguità e questa luce appassionata e superpartes che ci ipnotizza davanti a queste opere. A proposito della città afferma in una lettera : *“Questa città è la mia principale fonte di soddisfazione.”*⁵⁰ Nella sua lunga vita Edward Hopper ha potuto rappresentare diversi stati d’animo condensati in un codice personale che non possiamo decodificare completamente, perché equivarrebbe ad apprendere la sua vita e il suo intimo pensiero molto spesso nascosto nell’inconscio, potremmo dire la stessa cosa di molti altri pittori e artisti, ma noi sappiamo quanto Hopper fosse legato alle teorie freudiane e junghiane, inoltre non fa segreto del suo interesse per la natura umana come se la sua opera fosse in parte un suo desiderio di conoscere la realtà e in parte desiderio di conoscere sé stesso per scardinare le sue paure e le sue debolezze, ma anche le sue passioni e i suoi slanci di vitalità.

O’Doherty chiede a Hopper: *“ Quando dipinge?”*

Hopper risponde : *“ Quando riesco a impormelo.”*⁵¹

Da queste parole possiamo intuire la sua natura contraddittoria, la sua tendenza alla battuta sarcastica e il suo pessimismo verso la sua persona.

⁵⁰ Edward Hopper, in Intervista con Archer Winster, Washington Square, p. 15.

⁵¹ Brian O’Doherty, *Edward Hopper’s voice*, in Elena Pontiggia (a cura di), *Scritti, interviste e testimonianze, Edward Hopper*, pp. 69-91.

1.4.2 Ambienti affollati da anime in pena.

Oltre ai dipinti di ambientazione interna contenenti donne che guardano fuori da finestre-specchi, possiamo riscontrare dipinti che rappresentano personaggi statici che attraversano la scena, come le donne che attendono sulla soglia di una porta o di una finestra che nella maggior parte dei casi non hanno un interlocutore visivo, nessuno è presente davanti alle loro finestre o alle loro porte.

Si tratta di persone a volte stereotipate con volti di maschera e altre volte espressioni ambigue e pensierose che nascondono il proprio essere al compagno per appiattirsi contro lo sfondo dell'abitazione o del paesaggio in cui vivono. Sarà proprio così? Essi non hanno un impatto intenso sulla situazione complessiva del quadro? Sono veramente immobili di fronte a quello che si svolge davanti ai loro occhi e nei confronti delle loro domande interiori?

Two on the aisle (Due tra le poltrone, 1927) ci mostra una coppia che sta per cercando posto in un teatro vuoto prima dello spettacolo, vediamo marito e moglie che si districano tra le poltroncine, l'uomo sembra distratto da qualcosa e guarda con espressione muta verso il fondo, la moglie invece sta guardando come sistemare lo scialle o al numero del posto. Nella galleria di primo livello sta seduta una donna con indosso un abito rosso e sembra intenta nel leggere o osservare il libretto del programma dello spettacolo. Parrebbe una scena banale di vita coniugale o di vita sociale, ma abbiamo la sensazione che ci sia

dell'altro. Cosa ce lo fa pensare? Forse il contrasto tra il colore della moglie e quello della donna seduta, oppure l'atteggiamento dell'uomo che sembra simulare? La vita quotidiana ripresa senza apparenti filtri in luoghi qualsiasi come un teatro è di stampo impressionista, possiamo ricordare *L'assenzio di Degas (L'absinthe, 1876)*, oppure le rappresentazioni di interni di locali e terrazze sulla Senna, come aveva fatto Renoir (*Dance a Bougival, 1882-83; Le Moulin del la Galette, 1876*), o Toulouse-Lautrec (*Au Moulin Rouge, 1892-95, Le grand Loge, 1896; The theatre Box with the Gilded Mask, 1893*), o dei café chantant, oppure i palchi delle Foliés Bergèrere con le ballerine che eseguivano il can-can, o semplicemente le persone lungo le strade di Parigi. Hopper aveva ammirato questi pittori a Parigi e li aveva studiati anche presso i suoi maestri a New York, qui vediamo che ne rielabora i temi ma il suo sguardo personale è molto spiccato, e vediamo venire meno la carica leggera e libertina dei dipinti dei maestri francesi.

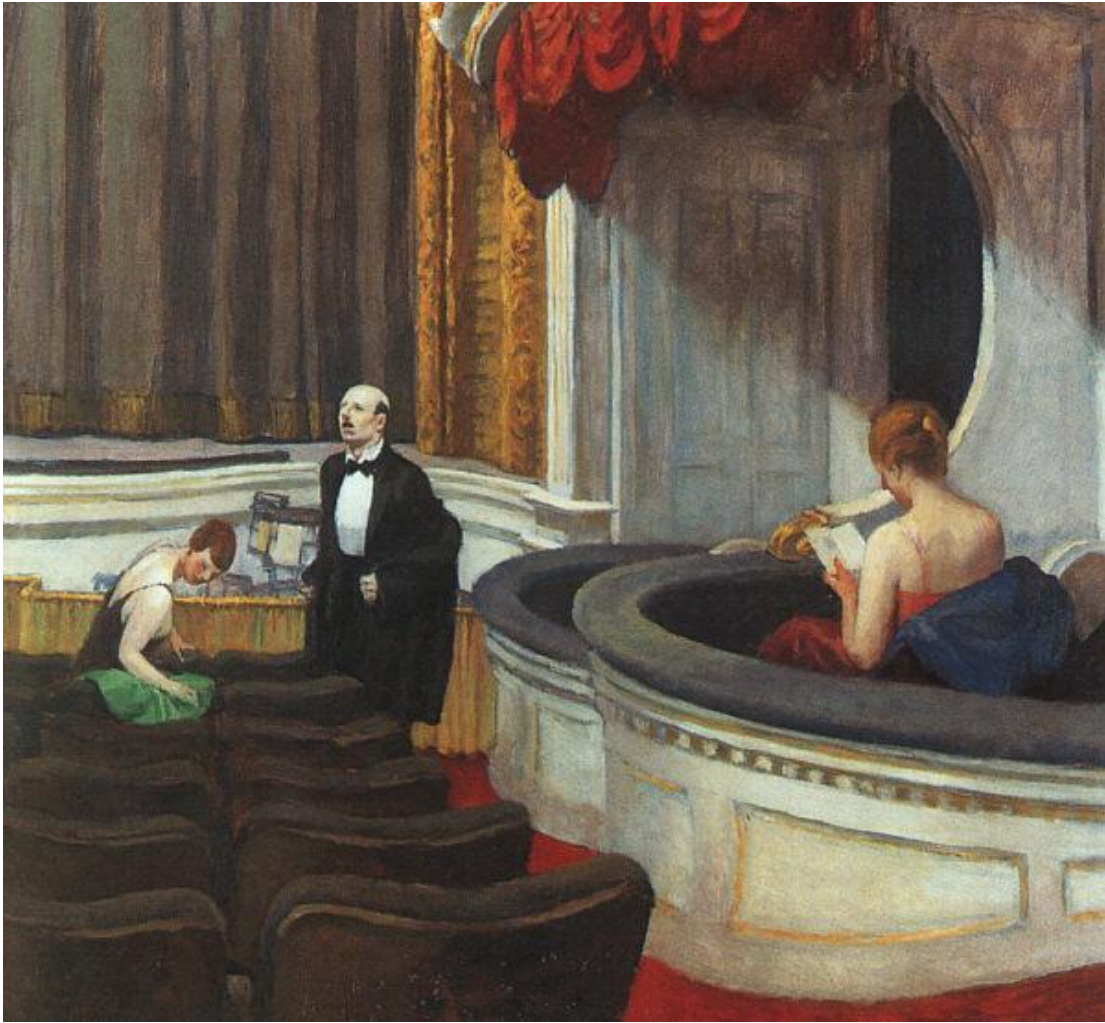


Figura 11 Edward Hopper, *Two on the aisle, (Due tra le poltrone)*, 1927, olio su tela, 102,2 x 122,6 cm, Toledo Museum of Art, Ohio, USA, acquisito con il fondo della donazione Libbey Endowment Gift dono di Edward Drummond Libbey, n°1935.49.

Il pallore dell'uomo è notevole, il suo viso sembra disteso ma l'apparenza lo fa assomigliare ad un manichino, una maschera senz'anima, come se volesse nascondere la propria vera espressione. La galleria dove è seduta la donna ha una struttura a piccoli palchi curvilinei, che sono protagonisti della scena, sembrano indicare e affondare l'uomo che eretto cerca un appiglio per salvarsi. Non sarà che ha appena visto la sua amante e come reazione si è congelato per lo spavento? Non possiamo saperlo naturalmente, ma il rosso del vestito e

dei capelli della donna seduta danno uno spunto che ricorda il desiderio e la passione. Il bianco dell'uomo invece potrebbe far insospettire come contrasto e far pensare ad un uomo che finge di non interessarsi alle figure femminili solo per sbirciare di soppiatto. Di sicuro possiamo notare che le donne in questo dipinto non si interessano all'uomo e che sembrano vive, mentre l'uomo ha qualcosa di sinistro e sterile. Wells ipotizza che la figura dell'uomo calvo sia una trasposizione dello stesso Hopper e dunque si potrebbe dire che si tratti come accade frequentemente della coppia reale di Jo e Ed⁵², Gail Levin ha annotato che Jo posò per entrambe le figure femminili e la biografa dell'artista scrive che la coppia si era recata ad assistere a otto spettacoli teatrali nella stagione di prosa precedente. Non si può solo descrivere questa come una scena di psicologia individuale dei vari attori, impegnati nelle loro azioni, la concentrazione va posta negli elementi complessivi. La donna si sistema sembra attenta solo alla sua situazione e non vede nemmeno il marito, egli invece sembra il fulcro della scena, il punto in comune delle due donne, che sono apparentemente inconsapevoli della tensione che si sta creando.⁵³ Il palco chiuso e il vuoto della sala sottolineano questo legame tra i tre personaggi e lo spettatore del quadro sembra essere il solo a capire la scena come succede nei film, lo spettatore sa qualcosa in più e percepisce appieno quello che ha davanti ai suoi occhi. L'immagine nel

⁵² Lloyd Goodrich, in Walter Wells, *Il teatro del silenzio: l'arte di Edward Hopper*, p. 140.

⁵³ Gail Levin, *Edward Hopper: An intimate biography*, p.203.

complesso ci dona una visione di freddezza, il viso dell'uomo pallido e scarno, i lati oscuri, il vuoto della platea e di indifferenza tra i personaggi che non comunicano fra di loro se non in modo indiretto e posticcio: i loro corpi esprimono rigidità e scomodità, percepiamo disagio e solitudine, tensione e incompletezza, l'unico elemento accogliente è il palco della galleria, con i suoi tondeggianti e morbidi sedili. Il vuoto e la mancanza di comunicazioni si impongono in questo luogo, i tre personaggi non sembrano vedersi ma sono tesi in una silenziosa trama non verbale, i loro corpi parlano ma sembrano bloccati in quest'atmosfera intima seppur in un luogo pubblico. La prospettiva lineare viene ben affermata grazie alla linea del palo ma abbiamo una sensazione di perdita di equilibrio dovuto alle due forme curve dei palchetti della galleria che sbilanciano la parte più a sinistra, conferendo all'immagine distorsione e schiacciamento così la coppia è avvicinata alla donna. Le stesse poltrone creano un mare scuro, sembrano svolgere il ruolo che l'erba ha nei dipinti di esterno, dominano lo spazio e ad esse fa da contrappunto il biancore della struttura teatrale. Un buio si staglia in un varco tra le impalcature lignee, questa lama di oscurità più totale, ricorda il bosco di Hopper minaccioso e presagio di morte.

Un presagio di morte che ben si può attestare in *Cape Cod Evening* (1939), un dipinto tra i più enigmatici e pregnanti del pittore, in una giornata di sole una coppia trascorre il tempo all'aperto vicino alla veranda della propria casa mentre il cane si è fermato e sembra in

ascolto di qualche rumore. Il tipico silenzio hopperiano sembra rotto, perché abbiamo la certezza che il cane, un collie sia in atteggiamento di allerta lo confermano le sue orecchie tese per percepire meglio i rumori. Alle sue spalle l'uomo siede sui gradini dell'ingresso della sua casa, sua moglie gli sta accanto in piedi con le braccia conserte, entrambi non sembrano l'emblema della felicità, l'uomo ha un'aria rassegnata e cerca serenità nel gioco con il cane, mentre la donna ha un'espressione di rabbia mista a disapprovazione con uno sguardo duro verso l'animale. Come se il cane rappresentasse la vita, i due esseri umani lo guardano con un atteggiamento esplicativo della loro natura, la donna assume un atteggiamento di disprezzo della vita che le ha solo prospettato un'esistenza arida e isolata, al contrario l'uomo ha ancora qualche speranza a cui però non fa troppo affidamento. Li circonda un mare d'erba ingiallita ma stranamente rigogliosa, che inonda tutta la parte inferiore del campo visivo.

Il contrasto avviene all'improvviso, la forte tonalità di giallo deve scontrarsi con le chiome dal colore bluastro degli abeti, il solo elemento che media tra essi sono i tronchi sbiaditi tendenti al grigio-marrone. La luce che si sprigionava dal prato viene inghiottita dagli alberi che terminano nell'oscurità come un antro di una grotta, dove non si vede la fine.

Un'entità superiore e inafferrabile fa intuire la paura e il baratro che ci aspetta rispetto al destino, l'ignoto e la paranoia o come la donna la

rabbia e per l'uomo la rassegnazione. Solo il cane sembra attendere il cambiamento, una proiezione bidimensionale con figure in carta montata con un video⁵⁴ mostra il dipinto come una specie di scena di un film, l'uomo fischia per richiamare il cane, il suono di un tuono colpisce la scena, sentiamo il respiro affannato del collie che invece di tornare verso il padrone si volta dalla parte opposta, la telecamera si allontana e mostra la casa dal basso con una impressione di gigantismo. A questo punto dietro il tetto si vede il fulmine che infrange il blu del cielo, sentiamo che poi Lessie abbaia. Mi è sembrato molto appropriato, il silenzio umano, solo un fischio di avvertimento e l'urlo della natura che torna a riscuotere il suo potere che nessuna bella e rassicurante casa può tenere lontano.

⁵⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=9T1qETZ0JZ4>



Figura 12 Edward Hopper, *Cape Cod Evening, (Sera a Cape Cod)*, 1939, olio su tela, 76.2 x 101.6 cm, National Gallery of Art, Washington DC, Virginia, USA, dalla collezione di John Jay Whitney, n. 1982.76.6.

A parte le ipotesi quello che lo stesso artista disse a proposito di questo dipinto è il seguente : *“In the woman I attempted to get the broad, strong-jawed face and blond hair of a Finnish type of which there are many on the Cape. The man is a dark-haired Yankee. The dog is listening to something, probably a whippoorwill or some evening sound.”*⁵⁵ (Nella donna ho cercato di rendere la larga e molto definita mascella del viso e i capelli biondi che sono tipici dell’etnia finlandese che si può trovare in molte persone a Cape. L’uomo è uno Yankee (un americano del Nord)

⁵⁵ Sito della National Gallery di Washington, http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo_f?object=61252

dai capelli scuri. Il cane sta ascoltando qualcosa, forse un antrostomo o qualche suono della sera.”

Un antrostomo è una specie volatile tipica del Nord America che vive in un habitat boschivo o comunque dove si trovano alberi, ha una forma che rassomiglia al nostro fagiano ma al contrario del suo parente europeo ha un capo simile alla civetta con occhi grandi e profondi e un becco molto corto e appuntito, si ciba di insetti e si tratta di un animale notturno. A questo punto siamo davanti ad un'incongruenza tipica del carattere sornione e ambiguo di Hopper, dice che il cane ha sentito il verso di un antrostomo, ma questo volatile è sveglio durante la notte e qui è specificato dal titolo che è sera, la luce infatti è troppo forte per poter dare l'impressione notturna. René Magritte nei suoi dipinti creava giochi visivi che mitizzavano e amplificavano il ruolo del bosco che si ergeva tenebroso e diventava un emblema della paura e del male. Forse si tratta solo di un'inezia, ma potrebbe essere un riferimento alla notte o a quanto Hopper si burlasse dei critici. Fatto sta che il cane non sta a sentire il padrone ma la natura che lo chiama, potremmo dire che Hopper disprezzasse la civiltà per ritornare alla purezza della natura come un bosco che lo fa sentire debole e insicuro, ma che lo emoziona e lo eccita.

Anche la scelta della razza del cane non sembra casuale, infatti potremmo ricordare le avventure di Lassie che comparvero sugli schermi cinematografici già nel 1943. Il cane che ritorna dal padrone

ragazzino, un'epopea della fedeltà e dell'amore tra un cane e il bambino, una storia che riporta su un registro eroico e idealizzato ma che sa emozionare il pubblico. Questo cane ha un ruolo più significativo, è l'unico elemento che ha reagito, gli esseri umani non danno segni di vita, invece il cane percepisce qualcosa che loro non possono sentire, sembra appartenere ad un altro senso percettivo che gli esseri umani non hanno o solamente non ascoltano più. La crisi coniugale qui arriva a toccare l'apice, rimorsi e noia emergono con un senso di ineluttabilità, niente può cambiare, non c'è possibilità di essere felici, solo la pace è più vicina, rassegnandosi e rinunciando a sperare, le illusioni hanno terminato il loro percorso vitale per lasciare spazio alla solitudine personale e verso l'altro coniuge, non possono più comunicare e raggiungersi, in questo terzetto triste solo il cane ha una chance di riscatto e libertà.

Un altro momento di distanza coniugale è rappresentato in *Room in New York* (1940), qui possiamo notare la solita vena voyeuristica di Hopper che spia da una finestra aperta di un palazzo della città americana, in un momento di libertà probabilmente serale e estivo, in un piccolo salotto lui legge il giornale concentrato, mentre lei sta per premere un tasto del pianoforte. I due volti sono quasi non tracciati, gli occhi non esistono come anche la bocca, esattamente come le figure di De Chirico, la mancanza di sentimenti e di vitalità è resa pienamente da questi volti vuoti e oltre alla loro mimica inespressiva i loro gesti e la

loro staticità viene a creare un insieme particolarmente riuscito del vuoto di coppia. La donna premendo il tasto dello strumento cerca di rompere quel silenzio e quella stasi che permea l'immagine, ma basterà per far rinascere il loro rapporto? Il suo vestito rosso con fiocco su una spallina fa pensare ad un pacchetto regalo ma l'uomo non se ne interessa, la moglie vestita di rosso allude al desiderio e alla voglia di vivere della donna che però è invischiata in una rete matrimoniale che la costringe alla passività. L'uomo è seduto su una poltroncina rossa, forse è prigioniero della sua razionalità, si appoggia al tavolino piegandosi in avanti, sopra di lui un quadro dai colori chiari sembra riflettere i suoi pensieri definiti in parte, ma anche compositi. Il capo della donna dà la sensazione di toccare la lampada rossa che è posta sopra il pianoforte, quindi Hopper sottolinea la sua propensione al simbolismo dei colori. Inoltre in corrispondenza al marito il quadro che è appeso sopra la sua testa presenta tonalità scure e poco decifrabili. L'istinto femminile e la razionalità maschile sono ben descritte, anche se il loro confinarsi nelle loro sfere di competenza li condanna ad una vita sterile e arida. Il tavolo li separa anche se sfiorano entrambi la sua superficie. Hopper ci invita a riflettere tramite i suoi occhi mentali sulla condizione di coppia rigidamente concepita, come se volesse dirci che è inutile isolarsi nelle proprie posizioni stereotipate lo conferma la porta chiusa senza maniglia che è un elemento ricorrente nella sua opera. La prospettiva schiacciata dalla visione della cornice rappresentata dal davanzale e dalla colonna risulta un ulteriore effetto di pesantezza e di presagio

sinistro. La bugnatura e i solchi immersi nel buio ritmano la parte sinistra del dipinto evidenziando la figura dell'uomo così siamo portati a vedere da entrambi i lati dei personaggi un riflesso oscuro che è emanato dalle loro figure. Il piano per la donna e il muro esterno bugnato per l'uomo parlano per loro, come dei portavoce disperati, inoltre la cornice che la finestra crea aiuta a condensare l'immagine e a renderla così forte e eloquente, ravvicinando gli elementi che appaiono sulla scena, come un palcoscenico di un teatro su cui sono puntate le luci e su cui la nostra attenzione è focalizzata.



Figura 13 Edward Hopper, *Room in New York, (Stanza a New York)*, 1932, olio su tela 74 x 91 cm, Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska Art Galleries, Lincoln, Nebraska, USA.

“Ma i quadri di uomini e donne, e di donne sole, sono molto più che autobiografici, sono sottili meditazioni sull'isolamento e sul desiderio, sulle distanze fra uomini e donne su una cultura della disponibilità del sesso in contrasto con la realtà delle difficoltà a relazionarsi.”⁵⁶

Capitolo 2

2.1 Il melodramma : la tensione e l'identificazione.

La critica si è espressa in vari modi riguardo il cinema melodrammatico hollywoodiano degli anni Cinquanta, alcuni⁵⁷ hanno scritto che ha uno stile esagerato e ridondante, pomposo, altri⁵⁸ hanno cercato di leggere questi tratti in chiave espressionista e anti-naturalistica come una rivoluzione dei principi hollywoodiani, ma cosa ci resta di questi film? Solo colori troppo sgargianti e scene struggenti con donne piangenti e uomini ubriachi?

Il termine deriva dal greco *Melos* (canto) e dalla parola francese *drame* derivante anch'essa dal greco *drama* che significa azione, performance.⁵⁹

Il melodramma indica un genere di spettacolo in cui confluiscono parti recitate e parti cantate dove il personaggio che canta esprime la sua visione del mondo, i suoi desideri, i suoi sentimenti. *L'Oxford American Dictionary* segnala melodramma in questo modo: “a sensational

⁵⁶ Carol Troyen , *Edward Hopper*, in Carter E. Foster (a cura di), *Edward Hopper*, p.58.

⁵⁷ Richard Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma, 1985.

⁵⁸ Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, in *Imitations of Life*,(a cura di) Marcia Landy, Wayne State University Press, Detroit, 1991, pp.68-88.

⁵⁹ Stevenson, Angus; Lindberg, Christine A., *New Oxford American Dictionary*, Oxford University Press, terza edit., New York, 2010, p. 1091.

dramatic piece with exaggerated characters and exciting events intended to appeal to the emotions ."⁶⁰ Deriva più anticamente dalla tragedia greca e dalla commedia, ne prende differenti elementi, dalla tragedia attinge per la trama che si sviluppa con un andamento lineare o circolare, un inizio, uno sviluppo e l'epilogo, dalla commedia trae il lato comico e ironico che innesca la risata, ma che ritrae una situazione solitamente ingiusta o di disonestà. Il melodramma è un genere camaleontico che si può considerare come parte integrante di quasi tutti gli altri generi. Esso infatti si riferisce alla capacità di mescolare il pathos e il melos: il primo è un elemento tipico di un'azione dove due forze si scontrano e si sprigionano con la vittoria di una delle due, (nella tragedia solitamente esiste un finale didattico, moralistico che mira a dare una " lezione" al protagonista che ha sfidato gli dei); il melos, rappresenta la parte che un tempo veniva dedicata al canto, nella versione moderna invece si dedica alla parte più discorsiva, ha dei momenti del tutto avulsi dalla prosecuzione dell'azione fisica, ma si concentra sulla spiegazione delle motivazioni e delle impressioni dei protagonisti. Il canto aveva questa funzione di spiegazione delle motivazioni delle azioni dei personaggi e di descrizione delle loro ambizioni, la narrazione non proseguiva ma si approfondiva la conoscenza del personaggio, come una confessione che esso fa al pubblico.

⁶⁰Sito del vocabolario inglese dell'Oxford University
<http://oxforddictionaries.com/definition/english/melodrama>

Si differenzia dalla tragedia perché il finale non è sempre pervaso dalla morte tipica di questo genere, che permette così la completa catarsi, la purificazione dell'animo degli spettatori, la conclusione può rivelarsi sotto diverse forme : un classico *happy ending*, una triste fine del protagonista oppure una soluzione a metà. Sotto questo punto di vista il genere melodrammatico può assumere volti non sempre riconoscibili, ma quello che lo distingue sono le parti di acuta disperazione e espressione dei propri lati deboli con l'annessa confessione di un sentimento segreto o di un atto disonesto o di dubbia liceità morale e legale. Questo tipo di storie ha avuto grande successo nella letteratura inglese del XVIII secolo con Charles Dickens, e del XIX secolo, possiamo ricordare *Pamela* (ed. 1740) di Richardson, *Ritratto di signora* (ed. 1881) di Henry James. Anche in Francia ebbe grande rilevanza con i testi di Honoré de Balzac e Victor Hugo, per non parlare di Fëdor Dostoevsky e anche in parte di Lev Tolstoj.⁶¹ In tutti questi romanzi vediamo un gentil donzella pura e in una condizione di miseria, solitudine o pericolo, perseguitata da quello che in inglese si chiama *villain*, il cattivo, che vuole averla e condannarla alla perdita di dignità e rispetto. L'eroina solitamente è disgustata da questo cattivo e ama un giovane onesto che la contraccambia, ma il loro congiungimento è ostacolato dalle manovre del cattivo, nei melodrammi teatrali della Rivoluzione francese è presentato come un aristocratico padrone tirannico e corrotto fino al

⁶¹ John G. Cawelti, *The evolution of social melodrama*, in Marcia Landy, "Imitations of life", Wayne State University Press, Detroit, 1991, pp. 33-49

midollo.⁶² Due grandi critici⁶³ della letteratura melodrammatica hanno scritto testi interi su come questi scrittori abbiano dato forma a quello che sarà un'istanza presente fino ai giorni nostri nei romanzi e nelle pièce teatrali e nei film. Sentimenti espressi in solitudine e repressi fino alla disperazione che esplodono in momenti di forte pathos e creano identificazione nel pubblico che ascolta, legge e guarda con apprensione il destino di questi solitamente giovani protagonisti, ma come accade a Jean Valjean (Victor Hugo, *I miserabili*, 1862) o a Edmond Dantès (Alexandre Dumas, *Il conte di Montecristo*, 1846), o *Papà Goriot* (Honoré de Balzac, 1834). Si trovano tutti in situazioni tali da dover esprimere le loro emozioni e dover affrontare pericoli causati da agenti esterni ma solitamente collegati alla loro azione controcorrente o comunque contro le regole sociali e la legalità e che causano problemi di lacerazioni tra la propria individualità e i dettami sociali o familiari. Nella progressione del tempo questi modelli, per esempio le eroine non appaiono più così vulnerabili e abbandonate al corso degli eventi fedeli alla Divina Provvidenza, sembrano non accettare del tutto la loro condizione e cercano di lottare contro il cattivo che le perseguita, questo lo vediamo in *Tess dei D'Ubervilles (prima ed. 1891)*, di Thomas Hardy, una ragazza povera ma appartenente ad un casato nobile viene sedotta e portata alla rovina da questa sua colpa, cercherà di sopravvivere, otterrà l'amore

⁶² *Ibid.*, p.38.

⁶³ Richard Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* ; John G. Cawelti, *The evolution of social melodrama*, in Marcia Landy (a cura di), *Imitations of life*, pp. 32-49 .

di un uomo giusto, ma finirà condannata a morte per aver ucciso dopo l'ennesima infamia dell'uomo cattivo e aristocratico.

In questo caso si può notare che la figura del cattivo è un misto tra nobile e libertino, ma è anche egoista, opportunista che cerca di ricavare il massimo dalle sfortune altrui, per questo è assimilabile alla figura del nuovo cattivo che viene rappresentato come il capitalista sfruttatore che fa di tutto per ottenere quello che vuole. John G. Cawelti cita vari romanzi in cui la fede viene persa da un prete (*Shepherd of the Hills*, Harold Bell Wright, 1907), eroine che lottano per i propri principi religiosi (*St. Elmo*). In *Barriers Burned Away* (Edward Payson Roe, 1872) una giovane ricca cambia la sua mentalità grazie all'amore per un giovane nobile durante un evento di grande rilevanza sociale, il grande incendio di Chicago.⁶⁴ Tutti questi esempi per far capire che un evento sociale può avere conseguenze sugli animi delle persone e per mostrare che il melodramma porta in sé l'attualità; cambiamenti sociali, la presa di posizione che permette di agire sul proprio destino e di lottare contro un mondo che cerca di dominare le istanze individuali e reprime ogni possibilità di felicità.

Tutto questo per mostrare quanto il melodramma viva dei problemi e dei cambiamenti sociali avvenuti nel corso del tempo. Sebbene le storie risultino sempre almeno leggermente "gonfiate" e poco verosimili, si

⁶⁴ John G. Cawelti, *The evolution of social melodrama*, in Marcia Landy, *Imitations of life*, p. 36.

può ammirare come i loro creatori non siano sterili inventori o imitatori, ma osservatori della vita quotidiana che muta.

2.2 Il melodramma cinematografico : storia e sviluppi.

Thomas Schatz ha descritto molto bene questo genere : “*In a certain sense every Hollywood movie might be described as “melodramatic”. In strictest definition of the term, melodrama refers to those narrative forms which combine music (melos) with drama.*”⁶⁵

Sarà più conveniente richiamare a qualche esempio nel campo cinematografico. Già dagli inizi della storia di questo mezzo, nel 1914 viene proiettato nelle sale americane un film in diverse puntate, *Perils of Pauline*, che vede la giovane protagonista affrontare pericoli (*perils*) che la metteranno alla prova, ma come afferma Franco La Polla⁶⁶ non appartiene propriamente al genere perché la ragazza non si lascerà travolgere dagli eventi e lotterà per sopravvivere e raggiungere i propri scopi, che rappresentano la giustizia e l’onestà, non ha fiducia nella Provvidenza come Pamela o le altre eroine.

⁶⁵ Thomas Schatz, *The family melodrama*, in Marcia Landy , *Imitations of life*, p. 148.

⁶⁶ Franco La Polla, introduzione *I suoi primi cinquant’anni : sviluppi e funzioni del melodramma cinematografico americano* , in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita* , Le Mani, Recco, 2007, p.19



Figura 14 *Perils of Pauline*, Louis J. Gasnier e Donald Mackenzie, 1914, Pathé Frères , muto, USA.

Questo film ha avuto altre versioni, nel 1933 sotto forma di serial e nel 1947 un lungometraggio diretto da George Marshall; ma non hanno più nulla del melodramma, niente più pathos, solo una commedia divertente.

Negli anni Venti il cinema sta ancora attraversando una fase di consolidamento, il sonoro non ha ancora fatto la sua entrata ma le tecniche di messa in scena stanno emergendo in modo sempre più complesso. Per supplire alla mancanza del parlato l'accompagnamento musicale, riprodotto attraverso un'orchestra o solamente un pianoforte dal vivo in sala a causa della impossibilità di rendere il sonoro, ha un

grande ruolo per creare l'atmosfera e comunicare le sensazioni dei protagonisti.⁶⁷

Il cinema espressionista tedesco rappresenta un punto di riferimento per l'arte cinematografica del periodo, con cui ci si dovrà confrontare, grazie alle scenografie, alle atmosfere inquietanti e stranianti che mostravano come il grande schermo sapesse trasmettere emozioni di un momento storico ampliando le prospettive della pittura espressionista che stava modificando l'orizzonte dell'arte coeva. Il cinema muto doveva riuscire a esternare in modo efficiente attraverso le sole immagini, senza l'ausilio del dialogo sonoro, emozioni e intenzioni, tensioni e atmosfere, solo la musica poteva supplire in questo senso, mettendo in evidenza il sentimento preponderante della scena, anche la parte scenografica e recitativa aveva una grande ruolo e venivano amplificati per colpire lo spettatore maggiormente. Il parlato sonoro assume un ruolo decisivo nel mezzo cinematografico trasforma il dialogo e la mimica degli attori e anche nella sceneggiatura gli scrittori hanno un compito modificato, l'obiettivo deve assumere uno studio più intenso sul valore della parola; ma il genere mantiene la caratteristica carica esagerata e enfatica che lo aveva contraddistinto ai suoi albori, la messa in scena appare sempre appartenente ad un mondo da sogno, anche se nella progressione del tempo si assiste ad una tendenza a creare un mondo realistico. Il cinema espressionista crea figure che catalizzano i lati oscuri dell'essere

⁶⁷Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, in Marcia Landy (a cura di), *Imitations of Life*, p.75, trad. it. In Alberto Pezzotta, *Le forme del melodramma*, Bulzoni, Roma, 1992.

umano, inscenando grandi tensioni e attrazione nello spettatore. I *Nosferatu* e i *Dottor Caligari* dell'Europa facevano esplorare agli spettatori un mondo altro che poteva portarli ovunque con sviluppi incredibili che avevano delle conseguenze anche sul mondo reale sullo schermo. I traumi, le paure, le repressioni dell'inconscio apparivano davanti agli occhi di migliaia di spettatori increduli. Qui lo spazio e i personaggi erano i protagonisti, il rapporto tra singolo e mondo degli altri appariva chiaramente, dalle trasfigurazioni degli oggetti e degli ambienti e dei personaggi stessi. Gli incubi amplificati nei film dell'espressionismo tedesco sono molto simili a quelli che si realizzeranno nei melodrammi e che trovano sfogo nelle grida di disperazione delle protagoniste e dei protagonisti. La carica emotiva che viene messa in gioco appare della stessa sostanza dei film espressionisti, non a caso Douglas Sirk (il cui vero nome è Hans Detlef Sierk), regista di molti melodrammi e oggetto privilegiato di vari studi delle pellicole melodrammatiche degli anni Cinquanta, iniziati negli anni Settanta, era emigrato dalla Germania durante il periodo bellico, ma si era formato come regista teatrale nel periodo di crisi politica degli anni Dieci quando l'Espressionismo aveva iniziato a manifestare e poi aveva sperimentato quando era ancora molto giovane il suo potenziale sotto l'influsso prima della libertà artistica della Repubblica. Inoltre come afferma David Morse : *“Il cinema ha dimostrato di essere mirabilmente adatto alle richieste del melodramma: era l'ideale per l'azione e lo spettacolo, il montaggio ha creato nuove forme di suspense: l'invenzione*

di Griffith del primo piano ha posto le star su un livello privilegiato e ha creato un forte senso di coinvolgimento del pubblico. Il cinema muto è stato l'apogeo del melodramma, creando un mondo onirico di fantasia e di desiderio [...] Molto di ciò a cui noi oggi diamo calore nel cinema americano proviene da questa traduzione nel mezzo cinematografico da parte di Griffith.”⁶⁸

Michael Walker aggiunge: “ *Nel cinema muto ci si accorge che il modo in cui le strutture, le sequenze e i momenti melodrammatici sono tradotti in cinema, è investito da una intensità e un potere tali da renderli dei paradigmi per i registi futuri. Ciò non significa che i registi successivi abbiano visto e copiato i grandi momenti dei pionieri, ma piuttosto che questi registi avevano una tale presa sul potenziale melodrammatico che, per acquisire effetti analoghi, gli altri registi hanno necessariamente seguito linee simili.*”⁶⁹

⁶⁸ David Morse, *Aspects of Melodrama*, in “*Monogram*”, n.4, 1972, pp.16-17, traduzione in Lucilla Albano, *Lineamenti per una filmografia del melodramma nel cinema americano*, in Alberto Pezzotta (a cura di), *Le forme del melodramma*, p.45.

⁶⁹ Michael Walker, *Melodrama and the American Cinema*, in “*Movie*”, v29/30, 1982, trad. it. In Lucilla Albano, *Lineamenti per una filmografia del melodramma americano*, in Alberto Pezzotta (a cura di), *Le forme del melodramma*, p.47.



Figura 15 *Nosferatu, (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*, Fridrich Wilhelm Murnau, 1922, Germania.

Negli anni Trenta gli Stati Uniti si proponevano di affrontare, tramite un'industria cinematografica dal potere mondiale consolidato, le paure e i desideri dell'individuo, catturando l'attenzione di un pubblico molto vasto. In questo periodo il mezzo cinematografico cerca di avvicinarsi alla realtà, si tenta soprattutto di rendere più verosimile attraverso le scenografie e le inquadrature ad ampio raggio, ma ci si concentra sugli interni, sulla vita delle persone. In Francia questa corrente viene chiamata Realismo poetico e negli Stati Uniti i registi ne prendono esempio accentuando il lato realistico attraverso la continuità del montaggio, che conferiva veridicità alla narrazione, non più stacchi brutali e sequenze sintetizzate, ma riprese più lunghe e tempi più lunghi, sempre tenendo conto delle esigenze del pubblico, che voleva qualcosa che lo colpisse. La continuità narrativa diventa uno dei pilastri

basilari del cinema Hollywoodiano, che sperimenta anche i ritorni nel passato (flashback) e i sogni. Le storie raccontate si riferiscono a situazioni contingenti e verosimili, ma quello che ha sempre attirato il pubblico è sicuramente una dose di adrenalina e suspense e romanzo che intrica la trama e vivacizza la realtà.

Solitamente si data l'origine di questo genere durante agli anni Venti quando la guerra appena affrontata aveva conferito alla società potere economico e politico a livello mondiale facendo assurgere gli Stati Uniti a livello internazionale. Siamo dunque nei così detti anni Ruggenti del benessere economico e del Proibizionismo del tutto evaso, che portarono alla conseguente maggiore libertà di costumi che costituiva un'attrazione rappresentata in vari film melodrammatici di David Wark Griffith (*Nascita di una nazione*, 1915, *Giglio infranto*, 1919). Nell'arte cinematografica prende forma un nuovo sottogenere: il melodramma d'azione, esso si caratterizza soprattutto da momenti di fughe e inseguimenti che risaltano l'innovazione dei mezzi e del regista, ma che rispecchiano anche i ritmi della vita moderna.



Figura 16 *Giglio infranto*, (*Broken Blossom*), David Wark Griffith, 1919, USA.

Gli anni Trenta invece vedono il progressivo affermarsi del melodramma familiare su quello d'azione, come reazione alla troppa libertà dei costumi da parte di Hollywood, ma la vera risposta repressiva arriverà con gli anni Cinquanta, quando gli uomini tornati dalla guerra riprendono il posto di lavoro che le donne avevano occupato durante il periodo bellico.⁷⁰ Nei melodrammi emerge la volontà di individualità che viene frustrata dalla collettività o dalla famiglia che la rappresenta, soprattutto nelle pellicole girate negli anni Quaranta quando le donne avevano più libertà.⁷¹ Come scrive La Polla, Hollywood non ha un atteggiamento univoco, molti film rappresentano una donna fatale che distrugge quello che le vi si oppone (*Ombre malesi*, William Wyler, 1940) o al contrario modelli di virtù coniugale (*Kitty Foyle, Una ragazza innamorata*, Sam Wood, 1940). Il melodramma illustra questi contrasti senza dare una precisa linea che supporta, ma dà voce a questo

⁷⁰ Franco La Polla, *Introduzione*, in Sara Pesce (cura di), *Imitazioni della vita*, Le mani, Recco 2007, p.24.

⁷¹ *Ibidem*, Franco La Polla, p. 24.

disagio⁷². Il mondo del melodramma degli anni Trenta realizzati negli studi americani si sviluppa su ritmi veloci e viene chiamato *melodramma d'azione*,⁷³ si tratta di una messa in scena della lotta fra bene e male, un'eroina in pericolo cerca di salvarsi o di essere salvata. I temi riguardano la vita comune, ragazze indipendenti che cercano una vita che le soddisfi, ma debbono affrontare le conseguenze di questa libertà che comunque appare un bene necessario alle loro esistenze.

Il melodramma si avvia verso un lungo percorso sotto forma di melodramma d'azione, eroine e eroi che cercano di sottrarsi ad un destino di fallimenti e rimorsi, è caratterizzato da un susseguirsi di veloci azioni e reazioni, ritmi serrati e battute veloci e funzionali alla resa dell'espressione dei loro pensieri, rapide e sintetiche adatte ai dialoghi dei film muti, infatti le scene di movimento, le decisioni dei personaggi sono i momenti salienti del film e l'apice è raggiunto quando i protagonisti perdono ogni resistenza verso il proprio istinto e i loro sentimenti esplodono con effetto spettacolare .

⁷² Franco La Polla, *Ibidem*, p.25.

⁷³ Franco la Polla *introduzione*, in Sara pesce (a cura di), *Imitazioni della vita, Il melodramma cinematografico*, Le Mani, Recco, 2007, pp.18-20.



Figura 17 *Stella Dallas*, Henry King, 1925, USA.

Un esempio di questo genere di film può essere rappresentato già da *Stella Dallas* di Henry King del 1925, che tratta appunto la storia di una donna che sacrifica la sua felicità per il suo amore filiale, contraddizioni struggimento e emozioni convivono in lei, ma questa donna sa affrontare la situazione e decide per la soluzione migliore per la figlia.

Il sonoro (dal 1929) aveva dato una svolta alla resa dei sentimenti personali che venivano espressi in modo più diretto e naturale. Film come *Via col vento* (Victor Fleming, 1939) lasciavano stupefatti gli spettatori attraverso i colori (questo film è il primo a colori), le parole strazianti, le grida di rabbia e soprattutto i molti musical con Fred Astaire e Ginger Rogers rendevano il mezzo cinematografico un degno specchio per i sogni e il divertimento degli spettatori. Gli anni Trenta vedono eventi molto gravi nella storia americana, che vive la Grande

Depressione, quindi gli spettacoli di intrattenimento avevano grande risalto soprattutto in un periodo in cui le majors, le grandi case di produzione cinematografiche, avevano un grande potere sugli attori e sulla distribuzione nelle sale americane. I musical sono i veri protagonisti, con le loro scenografie luccicanti e i passi di danza sinuosi e vorticosi della coppia sopra citata, alternando canti e parlato essi vagano nelle ambizioni e nei sogni dei personaggi e portano lo spettatore in un mondo altro, che fa completamente dimenticare le miserie e le tristezze, caratterizzando un periodo che rimarrà irripetibile nella storia del cinema.

Il musical ancora oggi ha una vita propria, l'ultimo esempio l'abbiamo nella trasposizione cinematografica del romanzo di Victor Hugo *Les Misérables* (Tom Hooper, 2012), il canto riesce ancora oggi ha inebriare le folle e a creare una visione ultraterrena nonostante la grande carica di realismo che il romanzo si proponeva.

Il melodramma cinematografico invece rappresenta la versione più realistica, perché non è presente il canto, che appare innaturale nella vita reale, ma questa mancanza ha la sua complementarità attraverso l'uso della voce enfaticizzata e gli spazi simbolici. Spazi interni e oggetti casalinghi appaiono molto più spesso, e assumono un ruolo decisivo nello svolgimento dei sentimenti dei personaggi, inoltre viene data maggior rilevanza alla donna, attraverso sfaccettature più complesse e delicate, mentre prima essa rappresentava solo la gentil donzella da

salvare o da sposare, le nozze finali rappresentavano un ottimo finale risolutore, anche se questo succede anche al giorno d'oggi. La trama dell'eroe che sistema la situazione e trova la sua amata appariva molto spesso sugli schermi dell'epoca.

Gli anni Quaranta vedono il successo di una nuova condizione meno subordinata della donna, un sottogenere chiamato *woman's film*, in cui vedono le donne come protagoniste, donne che sono in situazioni difficili e debbono superare le avversità, le loro paure e ossessioni. Questa decade vede un decisivo cambiamento storico e sociale, i costumi appaiono sempre più liberi, la crescita economica molto accelerata dal periodo della Grande Depressione, l'avvento della seconda guerra mondiale, sconvolgono la società americana del periodo, le donne oltre a lavorare nelle fabbriche al posto degli uomini, parteciparono anche come infermiere e medici alla mobilitazione del periodo bellico. Una nuova attenzione fu scoperta nei confronti del gentil sesso e non riguardava più vittime di un uomo aggressore ma le vedeva principali attrici nella vita in ambito lavorativo ma anche familiare, l'individualità femminile appare una nuova tematica da approfondire senza troppa pietà. Un esempio emblematico è *Leave Her To Heaven*, (*Femmina folle*, Jack M. Stahl, 1945), qui vediamo la progressione delle azioni della protagonista per ottenere quello che desidera, ma questo la porta alla dannazione e alla condanna da parte del mondo. Una donna con un passato rapporto oscuro con il padre sceglie l'uomo che vuole sposare

dopo soli due giorni, lasciando il fidanzato, poi attuerà un piano per evitare che il marito abbia attenzioni per qualcun altro, arrivando anche all'eliminazione fisica degli affetti dell'uomo, fino al suo suicidio ma facendo ricadere la colpa sulla sua rivale in amore. Le sue ossessioni e patologie emergono poco alla volta, ma non lasciano scampo al pubblico che si sente coinvolto nella sua personalità malata e con l'ascesa degli atti criminali vuole che la verità venga a galla. Nonostante tutto la donna è il riferimento dell'intero film, il cattivo e il motore della narrazione, il pericolo e la follia e le reazioni dei protagonisti. Lo spettatore segue le sue bieche azioni con attenzione e si chiede cosa la spinga ad agire in quel modo e a vedere gli altri personaggi soccombere al suo comportamento.



Figura 18 *Femmina folle*, (*Leave Her To Heaven*), John M. Stahl, 1945, USA.

La narrazione appare ancora più intricata e l'amore diventa il tema centrale che sostiene tutta la durata del film, esso è il cuore della storia, colui che vince tutto, per enfatizzare ulteriormente la storia si usano attrici che ormai gli studios system hanno creato come stars, su cui si concentra l'attenzione del pubblico quasi in maniera morbosa. In questo periodo si va definendo una formula narrativa e stilistica ridondante che avrà la sua fase classica negli anni Cinquanta, anche se la musica non ha ancora raggiunto il suo grande ruolo di orchestrazione come strumento centrale della funzione del film.

Altri registi come Frank Borzage, Jean Renoir in Francia e Max Ophüls in Germania, tutti emigrati negli Stati Uniti dove realizzeranno diversi film e influenzeranno il cinema americano. Ophüls (*Lettera da una sconosciuta*, 1948) sarà preso come modello per altri suoi colleghi emigrati negli Stati Uniti come Douglas Sirk, Vincente Minnelli, Elia Kazan.

Come dice Thomas Schatz ogni film prodotto a Hollywood può essere considerato melodrammatico: *"In a certain sense every Hollywood movie might be described as 'melodramatic'. In the strictest definition of the term, melodrama refers to those narrative forms which combine music(melos) with drama. Hollywood's use of background music to provide a formal aural dimension and an emotional punctuation to its*

dramas extends back even into silent era."⁷⁴ Per essere ancora più chiari, facciamo riferimento ad una pellicola che non appartiene al genere melodrammatico, ma esprime momenti melodrammatici che possono essere un esempio chiaro di cosa sia e come sappia esplodere in apici di emozione.



Figura 19 *Lettera da una sconosciuta, (Letter from an unknown woman), Max Ophüls, 1948, USA.*

⁷⁴ Thomas Schatz, *The family melodrama*, in Marcia Landy, *Imitations of life*, p. 148.



Figura 20 *Il Sospetto*, (*Suspicion*), Alfred Hitchcock, 1941, USA.

Paure e desideri sono i cardini che legano il melodramma alla memoria degli spettatori: un film come *Il sospetto* (1941) di Alfred Hitchcock risulta un misto sapiente di questi due ingredienti preziosi. In questo caso come in molti altri è la coppia che recita il ruolo di punta, una donna ricca sospetta che il marito affondato dai debiti cerchi di ucciderla per avere i suoi denari, fino al termine del film noi spettatori siamo in bilico tra credere a questo sospetto o dare ascolto al desiderio della donna di credere al marito, in una sorta di dualismo di vedute. Solo alla fine sapremo che apparentemente i due agivano sulla base di

equivoci come nelle migliore delle commedie dell'arte. Così Hitchcock ci manipola in modo raffinato e ci disturba costantemente, in modo che non possiamo prendere una parte definitiva, si potrebbe vedere come un *happy ending* hollywoodiano posticcio, ma se si guarda a tutta la filmografia del regista inglese possiamo concederci di affermare che anche se ha confessato che questo finale non gli piaceva, esso non rappresenti un lieto fine perché l'intero film ci ha insegnato a sospettare di tutto e non siamo del tutto convinti di questo improvviso chiarimento. La moglie è spinta quindi da desiderio di felicità coniugale, ma al contempo sospetta il marito di un atto atroce, la tensione e la paura sono i comandamenti preferiti da Hitchcock. Per suscitare queste emozioni nel pubblico la musica di accompagnamento gioca un ruolo veramente importante, sottolinea e accompagna lo spettatore lungo le atmosfere cupe e anticipa i pensieri della protagonista. Potremmo dire che un film come *Il Sospetto* non sia certo una parabola hollywoodiana che cerca un compiacimento banale, ma ha una sua struttura e un suo percorso che sono mirati a stregare lo spettatore, infatti questo fu uno dei maggiori successi del periodo.

Successivamente la situazione politica e sociale cambia, nel secondo dopoguerra, le donne tornano alla situazione precedente alla guerra, la loro responsabilità si limita al suolo casalingo e familiare, ma le conseguenze della loro indipendenza con il lavoro nel periodo bellico

non possono essere cancellate, la consapevolezza di essere capaci di lavorare e di uscire dall'ambito familiare le porta a nuove esigenze.⁷⁵

Le rivelazioni e i cambiamenti improvvisi sono il materiale principale di questi film, legati alla volontà di individualità che si deve confrontare con quella sociale e con le altre individualità, ma anche l'attenzione verso il mondo dell'uomo comune che emerge sempre, come testimonianza dello spirito del trascendentalismo americano tipico di figure di riferimento come il filosofo Ralph Waldo Emerson, H.D. Thoreau e Walter Whitman⁷⁶. La commistione tra voglia di affermazione e individualità viene ricercata in svariati modi e la condizione ordinaria dei personaggi appare come una contraddizione, ma sta alla base di questa ricerca di verità del proprio io e di quella che sta dietro le ipocrisie sociali che fanno nascondere le reali emozioni e azioni considerate deprecabili dalla società. Lo sviluppo procede sempre con una rivelazione che accelera la situazione, ma che mostra anche delusioni, incertezze e ambiguità di ardua lettura. *Imitation of Life* (Lo specchio della vita)⁷⁷ rappresenta un titolo emblematico, dal film di Douglas Sirk (1959) e della prima trasposizione cinematografica del romanzo di Fannie Hurst realizzata da un altro maestro del melodramma John M. Stahl del 1934 e riguarda per l'appunto,

⁷⁵ Franco La Polla, *Il melodramma familiare americano anni 50' e le sue contraddizioni*, in Giovanni Spagnoletti, *Lo specchio della vita*, Lindau, Torino, 1999, pp.95-96.

⁷⁶ Jean-Loup Bourget, *Il melodramma e la tradizione americana*, in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita*, Le Mani, Recco, 2007, p.29 .

⁷⁷ Le due versioni cinematografiche del romanzo di Fanny Hurst, *Imitation of Life*, Harper & Brothers, New York, London, 1933; *Imitations of Life* John M. Stahl, 1934; *Imitations of Life*, Douglas Sirk, 1959.

contraddizioni e disarmonie che cercano di ritrarre la vita fuori dallo schermo cinematografico. Qualcuno direbbe che sono elementi presenti in vari generi, ma in questo caso si deve far notare quanto il melodramma abbia fatto emergere queste conflittualità in modo evidente, la discontinuità tra azione e emozione, dove quest'ultima viene enfatizzata da gesti e monologhi concentrati.

Va notato che il trascendentalismo, la filosofia e pratica letteraria fondata da Ralph Waldo Emerson, sviluppata negli Stati Uniti all'inizio del XIX secolo, che si rifà al Romanticismo tedesco, alla critica della Bibbia di Herder e Schleiermacher e allo scetticismo di Hume, credendo che una nuova era stava per iniziare, criticava la società contemporanea per il suo sventato conformismo e sollecitava la ricerca per ogni persona di "una originale relazione con l'universo". Emerson e Thoreau cercavano questo rapporto in solitudine nella natura, attraverso i loro scritti, erano vicini a forme di convivenza civile alternative, quali gli esperimenti utopici realizzati in Brook Farm, Fruitsland e Walden. Essi aspiravano ad un ritorno al legame con la natura, allo spoglio dai dettami della società corrotta e piena di timori e debolezze.

Inoltre, verso gli anni Cinquanta dell'Ottocento anche la lotta contro la schiavitù divenne un caposaldo della corrente, secondo il principio della natura uguale e libera degli esseri umani.⁷⁸ Questo movimento è un tratto che ritorna periodicamente nei film melodrammatici: per esempio

⁷⁸ Enciclopedia dell'università di Stanford, <http://plato.stanford.edu/entries/transcendentalism/>.

nel rapporto tra la natura selvaggia e l'uomo, che si è fatto da solo, che non ha bisogno di leggere letteratura trascendentale, come si afferma a proposito di Ron Kirby (Rock Hudson) in *Secondo Amore* (*All That Heaven Allows*, 1955) di Douglas Sirk, "Lui non ha bisogno di leggere *Walden*, lui lo vive". A proposito di *Walden*⁷⁹, Douglas Sirk dice che uno dei suoi primi ricordi degli Stati Uniti riguarda questo romanzo icona di Henry David Thoreau.⁸⁰ Il mito dell'innocenza perduta e delle sua nostalgia, la sensazione di perdita di un'età dell'oro sono sempre presenti nei film melodrammatici presi in questione, essi riportano un mondo corrotto e incapace di reagire, che si fissa su problemi irrisolvibili e che non sa proseguire il suo cammino, dove il o la protagonista debbono lottare per far prevalere la propria sopravvivenza e la individualità. Questo genere di nostalgia si rivive in molte opere di letteratura e di cinema, ma anche in tutta la produzione teatrale, appare quindi una caratteristica specifica della produzione artistica americana. Questo Stato ancora poco radicato ricorda il proprio passato con un senso di colpa per non aver saputo mantenere quell'innocenza e quell'onestà tipici di chi sbarca in un nuovo mondo e vuole ricominciare da capo, dove non esistono regole e corruzione, una terra vergine che può rispondere ai sogni di vari coloni. Attraverso questi film e anche quelli del genere western soprattutto, si riscopre l'originaria stirpe americana, che cerca disperatamente di rifondarsi senza peraltro

⁷⁹ Henry David Thoreau, *Walden ovvero vita nei boschi*, Ticknor and Fields, Boston, Stati Uniti d'America, 1854.

⁸⁰ Jean-Loup Bourget, *Il melodramma e la tradizione americana*, in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita il melodramma cinematografico*, p.29.

riuscirci completamente. Dunque questo mito che attraversa i secoli rimane nell'immaginario collettivo come un tempo mitico e irripetibile, che fa apparire il presente un purgatorio pieno di ipocrisie e ingiustizie che sembrano delle punizioni catartiche. Nella pellicola hollywoodiana *La gatta sul tetto che scotta* del 1958 diretta da Richard Brooks, Paul Newman/Brick cerca in tutti i modi di non vedere il padre, rimanda sempre, non vuole nemmeno fargli gli auguri di compleanno, si vede indegno di lui. L'atleta di football ha perso l'amico e collega Skipper, che non si vede mai nella pellicola, questo era innamorato di lui e forse ricambiato, ma si è suicidato perché non poteva averlo o per depressione. Newman si sente in colpa, ma questa sua depressione sfociata nell'alcolismo ci porta a pensare che questo trauma non sia solo dovuto al senso di colpa, ma ad una ricerca di sé stesso, oscillante tra l'emulazione del padre self-made man che lo ha sempre spinto e preferito per la sua forza ed indipendenza e lo sprofondare nell'abisso dell'autolesionismo più puro. Si ha quindi la figura di un padre che rappresenta il mitico passato felice, egli è forte, si è fatto da solo e disprezza le ipocrisie e le meschinità del primogenito Gooper e della nuora sforna-bambini. Brick (P. Newman) invece è il presente e il futuro, non si sente all'altezza del padre e non riesce ad emularlo, così rifiuta tutto quello che può renderlo felice compresa la moglie e si rifugia in ricordi idealizzati di un amico depresso e fragile. Ci sarà un futuro migliore, in cui si può presagire una fruttuosa e felice esistenza per Brick e Maggie/Elizabeth Taylor? Non lo possiamo sapere, sappiamo

solo che Maggie ha fatto di tutto per salvare il marito dall'abisso e ha visto giusto nel riconciliare il padre e il figlio, ma sanno anche loro che il padre/ il mito/ la solidità sta per morire, quindi l'unica che sa guardare in avanti e che riceve la benedizione del padre è Maggie, la donna passionale e grintosa che non vuole perdere tutto e lotta. Siamo di fronte ad una rielaborazione del lutto molto strana, alcuni non vogliono accettare la morte, altri vogliono solo i soldi e altri ancora vogliono uscire da questa oppressione sterile.



Figura 21 *La gatta sul tetto che scotta*, (*Cat on a Hot tin roof*), Richard Brooks, 1958, USA.

Questa perdita d'innocenza è presente in molti altri film, molti critici si sono soffermati su un film modello per il genere melodrammatico, *Stella Dallas*, girato diverse volte, in muto da Henry King nel 1925 e in sonoro nel 1937 da King Vidor. Questo film narra la storia di un sacrificio materno, di un'innocenza che qui sta per non-colpevolezza e non per

purezza, innocenza che viene tenuta segreta e che assume le forme di un egoismo paradossale. Una madre di estrazione sociale più bassa dell'ex-marito si allontana dalla figlia per fare sì che ella possa sposare un uomo dell'alta borghesia e quindi non si vergogna della madre volgare e sguadrina. La situazione di impotenza e di senso di colpa rimane basilare nel film, il segreto è il suo fulcro, il non detto deve lasciare spazio al detto e sfogarsi, ma la stessa volontà di sacrificarsi condannerà la donna all'infelicità, solo la nuova moglie e madre Helen capisce quello che Stella ha fatto. Lo capiamo dal biglietto che Stella lascia alla figlia per congedarsi, sembra superficiale e crudele, tanto che l'ex marito di Stella dice che *ha sempre disprezzato la sua prima moglie, ma non la credeva capace di tanto*.⁸¹



Figura 22 Amore sublime (*Stella Dallas*), King Vidor, 1937, USA.

⁸¹ Guido Fink, *Gli occhi degli angeli*, in "Cinema & Cinema", Venezia, n.°37, ottobre-dicembre, 1983, p.16.

Helen la sua nuova moglie cerca di spiegarli cosa ha capito, lui non le crede e risponde: “*Tu vedi con gli occhi di un angelo*” mentre lei continua: “*No, con gli occhi di una madre.*”⁸² Il melodramma ci informa subito delle sue strategie più banali, il segreto, l’impotenza e un amore ostacolato, in questo caso un amore materno e filiale. I vari intoppi assumono varie forme e tonalità, fosche e tenere, Bette Davis in *Perdutamente tua* (*Now, Voyager*, Irving Rapper 1942) non può avere l’amore dell’uomo amato e così cerca di stargli vicino aiutando la figlia infelice dell’uomo, anch’essa desiderosa di essere amata dalla madre. Mentre in *La Valle dell’Eden*, (Elia Kazan, 1954), si assiste ad uno scontro tra Cal, poco ligio alle regole del padre puritano Adam e quest’ultimo. La loro incapacità di conciliarsi diventa motivo di malattia, di morte e anche di esaurimento del fratello.



Figura 23 *La Valle dell’Eden*, (*East of Eden*), Elia Kazan, 1955, USA.

⁸² *Ibidem*, Guido Fink, p.16.

La verità sembra uno spauracchio a questi personaggi deboli che non osano nemmeno avvicinarsi, quelli forti invece debbono conservarla senza mostrare neanche una lacrima, lo stesso lo verificiamo in molti film sirkiani , in *Secondo Amore* (Douglas Sirk, 1955), Jane Wyman non può dire che è innamorata di Rock Hudson e che fuggirebbe con lui lasciando i figli già cresciuti, ma è costretta per il loro bene a restare prigioniera della casa coniugale. Donne che si scarificano, che non possono avere le luna ma solo le stelle come dice Bette Davis in *Perdutamente tua*.⁸³



Figura 24 *Perdutamente tua, (Now Voyager), Irving Rapper, 1942 , USA.*

I temi e gli sviluppi di questi personaggi destinati quasi sempre al fallimento sono la personificazione dei nostri desideri di catarsi che spesso vengono frustrati dai registi fino all'ultimo momento, come

⁸³Giorgio Cremonini, *No trespassing, Le figure del divieto nel melodramma e altrove*, in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita il melodramma cinematografico*, p.58.

succede appunto in *Stella Dallas*, quando Stella può solo sbirciare dalle finestre con le tendine lasciate scostate appositamente da Helen, la nuova e più raffinata madre, il matrimonio della figlia. Nell'ombra e all'aperto viene fermata da un poliziotto che la invita ad andarsene. In conclusione Stella è l'eroina modello del melodramma, si immola per la figlia che pensa non l'ami e infine viene anche perseguitata perché dimostra il suo amore materno. Inoltre la figura di Stella ci rappresenta come spettatori, lei curiosa nella vita della ragazza per vedere se in questa esiste una reazione contro la mancanza della madre così noi vediamo tramite i suoi occhi come la vicenda si conclude, Stella raffigura la protagonista e noi siamo portati a parteggiare per lei, ma allo stesso tempo il regista ci rende consapevoli che non è la nostra vita, si tratta di un film dopotutto. In realtà non ci rendiamo conto di questo film nel film, siamo attenti solo a quello che ci viene mostrato e possiamo vedere che neanche l'oggetto d'amore di Stella la ricambia interamente.

Per trarre un riassunto che possa rendere i concetti più semplici proveremo a descrivere la situazione negli Stati Uniti dalle origini del mezzo cinematografico fino agli anni Cinquanta che ci interessano.

Negli anni Cinquanta il melodramma affronta il suo periodo classico, in cui raggiunge l'apice nel livello di stilizzazione e di identificazione, ma anche di magnificenza delle scenografie, dei colpi di scena e dei colori sfavillanti. La figura della donna assume più risalto e anche un nuovo

lato degli uomini affiora attraverso patologie e paure, che devono combattere contro la società e la loro stessa famiglia. Il periodo storico vede traumi molto consistenti da parte degli uomini che hanno partecipato come soldati alla Seconda Guerra Mondiale in Europa, in Africa e in Asia, le famiglie americane persero molti giovani in questo conflitto e il senso di perdita rimase molto spiccato in territorio americano. Inoltre i pesanti finanziamenti bellici avevano stimolato l'attività economica ma avevano anche contribuito ad un cambiamento nella società indiscutibile, la morte aveva lasciato una chiara cicatrice nel classico ottimismo americano, ma aveva reso lampante la responsabilità di questa potenza mondiale verso l'Europa e poi più avanti nel tempo verso l'intero pianeta. L'era del Presidente Eisenhower fu colma di benessere economico, ma la guerra di Corea portò ancora una volta l'ombra della morte e della delusione tra la popolazione americana. Questa delusione, il fallimento e la conseguente mancanza di reazione di fronte a queste situazioni, le patologie psichiatriche, l'alcolismo, la tossicodipendenza, la criminalità tra i veterani di guerra furono messe in scena da diversi registi in modo indiretto. Le nevrosi e la perdita di controllo e di ottimismo sono ben espliciti in pellicole degli anni Cinquanta, esemplari possono essere alcune pellicole di Douglas Sirk, Vincente Minnelli, Elia Kazan, Fred Zinnemann, George Cuckor, Nicholas Ray, ma anche Billy Wilder. Questo e molti altri registi cercano di portare alla luce queste frustrazioni e fallimenti dell'*american dream* sfumato e perduto ma poi redento e incarnato in altre forme meno

desiderate ma più veritiere, anche se va detto che la messa in scena e la tendenza a romanzare e a cambiare i testi letterari di riferimento non rendere veritieri questi film, ma solo verosimili. Questa tendenza è chiave per la comprensione dei melodrammi degli anni Cinquanta, la realtà fatta di Guerra Fredda, missili nucleari e i sensi di colpa per la Seconda Guerra mondiale non possono essere nascosti, ma Hollywood cerca sempre di indorare la pillola con un movimento e l'azione (dramma) che attraggano un grande pubblico come quello statunitense.

2.3 Struttura del melodramma

Il genere melodrammatico e la presenza del melodrammatico sono istanze distinte e riscontrabili anche in pellicole che non appartengono strettamente al genere (Western: *Ombre rosse*, John Ford, 1939; *Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1954; Spy story: *Casablanca*, Michael Curtiz, 1942, drammatico: *L'uomo dal braccio d'oro*, Otto Preminger, 1955 ; Noir : *Il grande sonno*, Howard Hawks, 1946) oppure il melodrammatico non si ritrova in film che sono convenzionalmente ascritti al genere, per esempio *Lettera da una sconosciuta* (Max Ophüls, 1948), mette in scena una trama perfettamente inerente al genere: la storia di un amore non corrisposto; ma tutto nel film, dalla scenografia, alla mimica degli attori, alla costruzione degli spazi e delle posture dei personaggi mancano dell'esternazione tipica del melodramma, nessuna scena madre, nessun pianto disperato e confessione patetica, solo una lettera aperta dopo

anni dagli avvenimenti accaduti, i materiali per una pellicola melodrammatico ci sono ma viene meno la parte emotiva della manifestazione dei propri sentimenti. Non ci sono scene madri e apici di sfogo dei propri sentimenti, si potrebbe definire un melodramma per quanto concerne la narrazione, in cui il fulcro è rappresentato da una storia di amore contrastato, ma non viene liberata la carica emotiva, solo una lettera testimonia l'amore dopotutto.⁸⁴ Noi spettatori assistiamo impotenti e rassegnati a questo mancato orgasmo che invece il melodramma stimola e soddisfa. Come possiamo avere una netta definizione di genere melodrammatico e di melodrammatico? La parola melodramma può avere diversi sensi : si può per esempio intendere che l'elemento portante della narrazione sia la rapidità del cambiamento degli eventi e delle azioni, Peter Brooks e Richard Chase⁸⁵ parlano invece di melodrammatico nel senso di identificazione del lettore con il protagonista facendo riferimento al romanzo ottocentesco (Brooks in particolare prende in esame l'opera di Balzac⁸⁶, accentuando il lato identificativo e di immedesimazione). Alcuni ne sottolineano la lotta tra il Bene e il Male, o comunque forze opposte che non trovano una soluzione allo scontro e inoltre fanno emergere la parte di eccesso nella rappresentazione dei sentimenti che contraddistingue questi film.⁸⁷

⁸⁴ Giorgio Cremonini, *No Trespassing Le figure del divieto nel melodramma e altrove*, in Sara Pesce, *Imitazioni della vita*, Le Mani, Recco, 2007, p. 48.

⁸⁵ Richard Chase, *Il romanzo americano e la sua tradizione*, Einaudi, Torino, 1981.

⁸⁶ Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*.

⁸⁷ Franco La Polla (introduzione), *Imitazioni della vita il melodramma cinematografico*, in Sara Pesce, *Lo specchio della vita*, p. 34.

Altri⁸⁸ si concentrano sul fattore ostacolo al desiderio del protagonista, sulla frustrazione e sulla violenza che genera la società, la famiglia o la propria natura, ma forse si può dire che il genere melodrammatico sia una commistione di tutto questo. Non sempre un film del genere si attiene a tutte le “regole” che i critici ne hanno evidenziato, ma possiamo ascriverlo con sicurezza al genere quando la struttura narrativa comporta un certo grado di segreti⁸⁹, un passato oscuro oppure non del tutto lecito, una dose di emozioni contrastanti e un impedimento allo svolgimento dell’azione, e quello che non deve mancare è l’esplosione del sentimento che ha quasi sempre un risvolto violento volontario o involontario, con la conseguenza di essere davanti ad una forza del destino che travolge i protagonisti. Sappiamo di essere davanti al melodrammatico quando ci sono due aspetti che contrastano e non mi riferisco a due fazioni opposte, ma ad una mancanza di libertà che ha bisogno di sfogarsi nella sua forza distruttiva voluta o repressa. Questa tensione che affiora si riscatta progressivamente e lo spettatore ne intuisce la portata restando in apprensione e aspettando la deflagrazione; secondo questa lettura anche alcuni film di guerra corrispondono alla descrizione e altrettanti western e gangsters story, per non parlare del noir e del film storico. Tutti i generi possono avere un inserto melodrammatico, sicuramente le *love stories* sono le più probabili come pellicole melodrammatiche, ma quello che è certo è che i

⁸⁸ Jean-Loup Bourget, *Il melodramma e la tradizione americana*, in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita*, p.34.

⁸⁹ Marcia Landy, *Genre, Styles and effects, in Imitations of Life*, , p.94.

contrasti e le lotte per far accettare i propri desideri (individuali o collettivi) sono materia per la maggior parte delle narrazioni e delle attività umane. Quindi di che cosa parla un film melodrammatico? Narra vicende vere o romanzate di esseri umani che cercano di vivere secondo le loro esigenze e la propria dignità, anche se spesso i sacrifici e i fallimenti risultano parte integrante della quotidianità. Il melodrammatico esprime soprattutto questo, la volontà di vivere e di restare fedeli ai propri affetti o quello che si ritiene più importante, Jane Wyman rinuncia al suo amore per i suoi figli, Stella Dallas rinuncia a far parte della vita di sua figlia per non darle motivo di vergognarsi, Brick/Paul Newman decide di riprendere la sua vita per seguire l'amore paterno e quello di sua moglie (*La gatta sul tetto che scotta*), Frank Sinatra sposa Shirley MacLane (*Qualcuno verrà*, 1958, Vincente Minnelli) per non lasciare che la ragazza sia in balia della vita, ma la vita se la riprende comunque. Sono tutte decisioni che hanno a che fare con un non detto e un divieto, qualcosa che non si può fare o che contiene una percentuale di immoralità o di non accettato dai benpensanti, ma che viene affrontato comunque e le conseguenze non sono sempre positive, come accade nella vita reale. Come ha scritto Tag Gallagher⁹⁰ a proposito dei film sirkiani, la Volontà dei personaggi è la sola che può essere responsabile del successo o del fallimento dei protagonisti, ma questo si verifica anche in altre pellicole, anche se spesso i fatti, la

⁹⁰ Tag Gallagher, *Sirk e il "White melodrama"*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di) *Lo specchio della vita : materiali sul melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau, Torino, 1999, p.105-122.

società e il caso vogliono avere il sopravvento, ma come Robert Stack/Kyle Headley ci insegna ognuno è responsabile di ciò che è, egli ha l'opportunità di essere diverso, sebbene capisca che ha scelto la via sbagliata, tenta di sopravvivere ma il disprezzo per se stesso vince. La stessa Volontà tipicamente americana ha un ruolo fondamentale che guida il protagonista, succede in tutti gli episodi della serie cinematografica *Star Wars* (George Lucas, 1977-2005), dove la Forza rende invincibili i suoi praticanti, mentre in *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005), Liam Neeson educa Christian Bale/Batman all'uso della Volontà per ottenere quello che vuole davvero, il pensiero e la forza del successo americano, ma non sempre i risultati li rendono felici (*Il grande Gatsby*, Francis Scott Fitzgerald, 1925, con ben due versioni cinematografiche, Jack Clayton; 1974 Baz Luhrmann, 2013).



Figura 25 *Come le foglie al vento, (Written on the wind)*, Douglas Sirk, 1956, USA.

Nonostante la tendenza di questi film a mostrare personaggi oppressi e impotenti di fronte ad un destino che si ripete, noi spettatori siano consci che l'unica azione possibile sia la resistenza e l'opposizione a ciò

che è malvagio e che contrasta la libertà dell'individuo. Infatti la vera spinta di queste pellicole è la capacità del protagonista di capire che può agire sul suo "destino", non mancheranno gli scontri, le ferite e i traumi, ma saranno in grado di risolvere in parte o completamente i loro dilemmi e lacerazioni, oppure anche quando fallisce il protagonista sa di aver fatto tutto il possibile e se non l'ha fatto cerca la redenzione. La linea di fondo è il cambiamento, che avviene forzatamente il più delle volte (*Vento caldo, Parrish*, Delmer Daves, 1961), con l'aiuto del caso, ma anche per propria decisione (*La Valle dell'Eden, Fronte del Porto*), lo possiamo vedere spesso nei lavori di Elia Kazan che era stato oggetto di minacce da parte dei responsabili della "caccia alle streghe" del Maccartismo⁹¹. Il regista denunciò alcuni suoi colleghi nell'ambito del mondo cinematografico e fu oggetto di critiche, ma cercò in vari film di rappresentare questa situazione di pressione e di ricerca della redenzione.⁹² Anche in *Ombre rosse* (1939) di John Ford l'amore tra la prostituta Dallas e il cowboy/detenuto Ringo Kid non è ben accettato dai protagonisti modello della società borghese, ma in questo caso essi

⁹¹ Maccartismo: si fa riferimento al senatore repubblicano del Wisconsin dal 1947 al 1957, Joseph McCarthy, fervente sostenitore della lotta con la "seconda paura rossa", cioè della minaccia della diffusione del comunismo. Il termine indica il periodo in cui il governo americano attuò una politica di persecuzione verso i "possibili" simpatizzanti delle teorie comuniste, un tipo di persecuzione non dissimile da quello portato avanti dai regimi totalitari di Stalin e di Hitler, con il metodo della tortura, dell'ostracismo e soprattutto della delazione e dello spionaggio interno. Il mondo di Hollywood ne fu vittima privilegiata, Charlie Chaplin dovette fuggire in Inghilterra a causa dell'ostracismo perpetuato dall'ambiente sociale e di lavoro, Elia Kazan fu costretto a denunciare alcuni colleghi e nel film *Fronte del porto* (1954) mette in luce la sua situazione biografica. Per una definizione : "a vociferous campaign against alleged communists in the US government and other institutions carried out under Senator Joseph McCarthy in the period 1950-4. Many of the accused were blacklisted or lost their jobs, though most did not in fact belong to the Communist Party, <http://oxforddictionaries.com/definition/english/McCarthyism>.

⁹² Alfredo Rossi, *Elia Kazan*, la Nuova Italia, Firenze, 1977, p.46-47.

vincono e spezzano le convenzioni che appaiono malate, truffaldine e codarde. Il divieto e l'ostacolo sociale sono ben espressi da Leslie Fiedler nel suo saggio *Via Col Vento: applausi e lacrime*⁹³ che analizza i richiami melodrammatici del film da cui trae le conclusioni Manzoli esaminando uno dei momenti più chiarificatrici del film *Via col Vento*, la morte di Melania, la moglie dell'uomo amato da Rossella, donna cagionevole ma forte nello spirito, colma di bontà e sacrificio che appare insopportabile agli occhi di Rossella e anche agli spettatori.



Figura 26 *Via col vento (Gone with the wind)*, Victor Fleming, 1939, USA.

Tutti i personaggi principali si trovano nella sua camera da letto e stanno aspettando che muoia, lei li saluta amorevolmente, ma le loro menti sono concentrate sul loro futuro senza di lei, il marito soffre perché non avrà più il suo sostegno e amore, mentre Rossella non vede l'ora di poter abbracciare il suo amato e il marito di questa, Rett/Clarke Gable è roso dalla rabbia di vedere sua moglie amare un altro. Melania

⁹³ Leslie Fiedler, *Via col Vento: applausi e lacrime*, in "Cinema & cinema", Venezia, n.37 ottobre-dicembre, 1983, pp. 4-15.

incarna, come scrive Giacomo Manzoli⁹⁴, il principio di realtà, che costringe tutti a confrontarsi con le regole della società e del pensiero comune, scomparsa lei viene meno la necessità di attenersi a queste norme e il puro desiderio è lasciato libero di sfogarsi senza remore. In questo film particolare, dove tutto è teso e vissuto all'ennesimo grado, possiamo scorgere questo in modo chiaro, mentre appare più offuscato nei melodrammi degli anni Cinquanta, dove ambiguità e sottigliezze vengono a galla più lentamente e scoppiano in momenti salienti, come acuti di un'aria melodrammatica. La modernità della vita quotidiana assume un ruolo di mascheramento per poi colpire nei momenti culminanti come stilette che affondano e turbano lo spettatore.

La narrazione vede i protagonisti affrontare una lotta contro un ostacolo che gli provoca una lacerazione, solitamente derivante dal distacco da un gruppo lavorativo (*Fronte del porto*) o più frequentemente familiare (*Lo specchio della vita*). La famiglia diventa rappresentazione del passato, delle origini da cui si vuole scappare, si vuole cambiare per appagare i propri desideri di individualità, nella maggior parte dei casi questo distacco conduce ad una condizione di condanna ad un'esistenza infelice, lo abbiamo visto in *Stella Dallas*.

Il momento apice del melodramma affiora quando le componenti opposte fanno emergere i propri stilemi e si ha una catarsi, una confessione e uno scontro tra bene e male, inconciliabili e senza

⁹⁴ Giacomo Manzoli, *Tradurre l'intraducibile, Ovvero : la catastrofe del melodramma represso*, in *Imitazioni della vita*, Sara Pesce (a cura di), p. 64-65.

possibilità di compromesso. Solitamente l'uomo si ostina a non capire mentre la donna cerca di spiegare le proprie motivazioni e il suo passato. La soluzione appare sempre tragica, non si arriva mai ad una vera vittoria, semmai ad una vittoria morale, come Stella Dallas che appare una madre generosa e colma di amore materno, anche se non potrà mai partecipare alla vita della figlia, mentre una soluzione mediatrice che non soddisfa quasi nessuno accade ne *La gatta sul tetto che scotta*, tutti sono presi in considerazione nella travolgente tempesta melodrammatica, ma i protagonisti sono invitati a risolvere da soli i loro problemi.

2.4 L'età dell'oro del melodramma cinematografico : gli anni Cinquanta.

Come già detto il melodramma assume una valenza particolare, i mezzi diventano più sofisticati e i registi creano mondi complicati e stratificati da simboli, disagi interiori e sociali. Si sviluppa un linguaggio parallelo fatto di immagini nelle immagini, esso si articola attraverso una punteggiatura, fatta di illuminazione, oggetti, ombre, musiche, sguardi e gesti, che compensano i silenzi e le bugie o i tentativi di credere in quello che il personaggio afferma, sostiene la narrazione in modo sotterraneo, che indica allo spettatore la via giusta per interpretare i comportamenti dei personaggi e del regista che vuole mostrarci la sua interpretazione. Una risposta ci viene data da Thomas Elsaesser: *"In its dictionary sense, melodrama is a dramatic narrative in which musical*

accompaniment marks the emotional effects. This is still perhaps the most useful definition, because it allows melodramatic elements to be seen as constituents of a system of punctuation, giving expressive colour and chromatic contrast to the storyline, by orchestrating the emotional ups and downs of the intrigue. The advantage of this approach is that it formulates the problems of melodrama as problems of style and articulation."⁹⁵ Così il critico sostiene che esista una punteggiatura che aiuta a sottolineare la natura ambigua e provocatrice del melodramma, intendendo che il livello principale delle scene ci induce a un tipo di comprensione, mentre gli oggetti e i gesti ne indicano una più profonda e spontanea. Preso nota di questo dobbiamo considerare il melodramma come un sistema letto attraverso lo stile e gli elementi formali poste in mano al regista. Questi strumenti mettono in luce una lotta e un grido di disperazione e di sfogo contro le istanze prevaricatrici della società americana che vede la classe media come modello, essa domina l'ideologia di un paese che sta vivendo il periodo del progresso, ma al tempo stesso vede perdere una certa genuinità e innocenza, comprende di vivere un processo di decadenza morale, sociale e culturale. Sirk, Minnelli, Ray, Cukor, Kazan, Brooks, Wilder mettono in scena simboli delle patologie psicologiche dei personaggi che rappresentano anche la patologia della società, ma non bisogna pensare che l'individualità del personaggio venga annullata, non sono solo problemi di genere

⁹⁵Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, in Marcia Landy (a cura di), *Imitations of life*, p. 74.

macroscopico, infatti ogni spettatore vede il personaggio lottare contro le proprie difficoltà e le proprie contraddizioni, oltre che contro i dettami oppressivi sociali. Il carattere del personaggio subisce un cambiamento e solitamente affronta le sue paure, i suoi tormenti interiori e Elsaesser interpreta queste dinamiche come rappresentanti di modifiche sociali e politiche, sostenendo che la borghesia poteva comprenderli solo sotto forma di relazioni personali o familiari. Così scrive Elsaesser : “*The persistence of the melodrama might indicate the ways in which popular culture has not only taken note of social crises and the fact that losers are not always those who deserve it most, but has also resolutely refused to understand social changes in other than private contexts and emotional terms.*”⁹⁶ Secondo Gallagher⁹⁷ questi critici⁹⁸, chiamati da questo studioso *i paladini di Sirk*, (ma anche di Minnelli, Cukor e Ray), non riescono ad affrontare la popolarità di questo genere e pretendono di trovare motivazioni e sotterfugi intellettuali di critica alla società, questo è sicuramente vero, ma non si può dimenticare che i veri protagonisti sono gli spettatori che sono soggetti alla pressione creata sui personaggi ma che vivono con intensa partecipazione. L'identificazione raggiunge vertici molto alti in questi melodrammi, lo spettatore si immedesima nei problemi e si agita sulla poltrona per cercare un rimedio alla situazione difficile che il personaggio deve affrontare. Le lacrime che vengono versate e i tormenti interiori dei

⁹⁶ Ibidem, p.72.

⁹⁷ Tag Gallagher, *Sirk e il white melodrama*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di) *Lo specchio della vita : materiali sul melodramma nel cinema contemporaneo*, p.105-122.

⁹⁸ Thomas Elsaesser, Jon Halliday, Thomas Schatz.

fantocci, come vengono spesso chiamati dai critici, sono gli stessi che gli spettatori vivono e le problematiche che devono subire sono materia di riflessione anche dopo la visione del film. Quello che attira così fortemente gli spettatori è la vulnerabilità del protagonista, la mancanza di protezione e la solitudine, che spesso è accompagnata da qualche “amico” o “innamorato” che lo aiuta a far emergere le proprie potenzialità represses o assopite. Tutti i protagonisti cambiano in qualche modo. Marlon Brando, in *Fronte del porto* riesce a combattere l’omertà e a diventare sicuro di sé anche se la sua rinascita comporta sacrifici come la perdita del fratello affiliato mafioso; Cal/James Dean in *La Valle dell’Eden* perde tutto quello che voleva veramente, il padre, il fratello, ma acquisisce la maturità e la verità che questi due non hanno potuto sopportare, deve farsi carico del peso di aver distrutto le loro esistenze, però ha tolto la menzogna dalla sua. Una ricerca di individualità che ogni spettatore sente e percepisce, senza quasi mai sentirsi affine ai personaggi “buoni”, non a caso Cal dice di suo fratello “Lui è buono”, il regista ha chiaro in mente chi sono i buoni, ma ha anche chiaro che noi non staremo dalla parte dei buoni in questo caso, quindi è il film che decide da che parte farci stare. Anche se non risulta molto fedele al romanzo (*East of Eden*, 1952) di Steinbeck, il film *La Valle dell’Eden* che ha vinto l’Academy Award nel 1956, ha raggiunto un livello tale di immedesimazione e permeazione con il tessuto umano che la platea sa bene qual è il protagonista e l’eroe in cui identificarsi e noi spettatori ci preoccupiamo per il peso che Cal deve portare e ci

sentiamo urtati dall'ottusità del padre che non vuole capire il gesto del figlio che desidera l'amore paterno tramite la vendita di fagioli all'esercito, non ci interessa che sia un metodo meschino e sfruttatore del momento bellico, ma capiamo che lui desidera l'amore del padre. Il buono e il cattivo sono elementi basilari di questo film e lo sono anche nel romanzo, ma essi si confondono e lo spettatore si affeziona al "cattivo" che si contorce e si lacera davanti ai loro occhi, senza avere un comportamento da buono ma la sua essenza si percepisce e noi "spettatori" siamo attentissimi alle sue azioni e sensazioni. Questa caratteristica del melodramma è significativa, possiamo notare come lo spettatore sia indotto a cercare di parteggiare per una parte o l'altra e che spesso si senta lacerato nella decisione e stia aspettando la prossima azione del protagonista.

Douglas Sirk richiama sempre l'attenzione su questo scontro, infatti egli stesso parla di Bene e Male, nell'intervista che ha concesso a Halliday⁹⁹, questo dualismo manicheista sta alla base di tutti i suoi film, una giustizia senza pietà è la protagonista di questi film, non importa se i protagonisti hanno agito in situazioni estreme e prevaricatrici, essi debbono sempre affrontare il calvario a cui la Giustizia morale li condanna. Il moralismo diventa un elemento importante quanto i protagonisti che agiscono, Dorothy Malone/Marylee in *Come le foglie al vento* (Douglas Sirk, 1956) non ha scampo, il suo atteggiamento

⁹⁹Jon Halliday, *Sirk on Sirk, Interviews with Jon Halliday*, Secker & Warburg, British film institute, London, 1971.

superficiale e da bambina viziata la porterà a non soddisfare il suo amore per Rock Hudson, mentre la semplice e ingenua Lauren Bacall, invischiata in un matrimonio ingannatore, riuscirà a ottenere dopo diverse sofferenze e tormenti il suo sogno di amore e famiglia.



Figura 27) *Come le foglie al vento*, (*Written on the wind*), Douglas Sirk, 1956, USA.

Lo stesso principio morale lo vediamo attuato in film precedenti di Sirk, *Temporale d'estate* (*Summer Storm*, 1944) e *Uno Scandalo a Parigi* (*Scandal in Paris*, 1946). Per questi due lavori Sirk collaborò anche alla sceneggiatura ¹⁰⁰ e soprattutto *Scandal in Paris* fu oggetto di scarso successo ma che implica una sperimentazione da parte del regista, che spiega a Jon Halliday: *"In this film I tried to go beyond realism in the way I presented the story. It became almost surrealist. In the manner of the American surrealists, not the French ones. The picture was not very successful. This was presumably because I adopted a position which brought out the irony, and that doesn't go down well at with an American audience. This is not a reproach. It is only that American audiences are generally too simple and too naïve- in the best sense of*

¹⁰⁰ Ibidem, Jon Halliday, p. 66-67 e 73.

term - to be sensitive to irony." ¹⁰¹ L'ironia di cui parla Sirk, appare nel film con risvolti molto amari che rasentano la crudeltà di Ophüls in *Lettera da una sconosciuta* (1948), i due registi hanno molto in comune, il passato europeo e la formazione in teatro. Anche nei film la costruzione della scena assume molte analogie con Sirk, e è condizionata da parte di entrambi da una subordinazione alla legge della verità che schiaccia tutti i sentimenti personali dei personaggi. Questo moralismo viene associato anche agli aspetti autobiografici del regista tedesco, che dovette affrontare diverse disavventure sentimentali e storiche. Hans Detlef Sierck nacque in Germania nel 1897, intraprese la carriera di regista teatrale dal 1922 durante la Repubblica di Weimar, poi si sposò con Lydia Bincken, da cui ebbe un figlio nel 1925, Klaus; questo matrimonio finì nel 1928. Si sposerà nuovamente con l'attrice di religione ebraica Hilde Jary con cui dovette fuggire dalla Germania per via delle persecuzioni razziste che il regime di Adolf Hitler aveva instaurato. Dopo vari soggiorni in altri paesi europei la coppia si stabilì negli Stati Uniti d'America dove, dopo diverse peregrinazioni e tentativi di far fruttare senza fortuna una fattoria, e l'aiuto di un contadino locale per cibarsi e far guarire la moglie malata, Sirk riuscì a tornare all'attività di regista fino alla consacrazione tramite i suoi melodrammi degli anni Cinquanta.

Anche la perdita del figlio Klaus durante la seconda guerra mondiale, aggiunse alla vita del regista un trauma ulteriore, anche perché dalla

¹⁰¹ *Ibidem*, Jon Halliday, p. 73.

separazione dalla madre non poté più incontrarlo dato che la sua prima moglie non voleva che il figlio avesse rapporti con un padre antinazista. Questo tema viene ripreso in *Tempo di vivere (A time to Love and a time to Die*, 1958), che narra la vicenda di un soldato tedesco nella Germania durante la seconda guerra mondiale.

La sua vita non lo lasciò scevro di dolori e condanne, la libertà pagata al prezzo del figlio, rimase un segno indelebile nella sua vita, Sirk vedeva in questa tragedia della sua esistenza una specie di legge morale che metteva in scena nei suoi film.

I personaggi devono scontrarsi con la realtà ma soprattutto con sé stessi, il conte russo (*Temporale d'estate*) è destinato al male, almeno così lui dice, la donna che l'ama cerca di salvarlo, ma lui non desidera essere salvato, mentre Vidoqc (*Uno scandalo a Parigi*) parte come un imbroglione ma si fa salvare dall'amore che prova dalla sua amata.¹⁰²

Una moralità che non ha pietà per nessuno, solo chi è buono può salvarsi, il conte russo riesce a salvarsi nell'anima in extremis salvando l'uomo che era stato incolpato di un suo crimine. Solo dopo una lacerante dubbiosa riflessione riesce a tornare indietro e a mostrare la lettera che dimostra la sua colpevolezza e l'innocenza dell'altro uomo. Questi momenti sono centrali nei film di Sirk, gli ambienti sottolineano questi aspetti. Questo accade, per esempio, attraverso la luce rossa che

¹⁰²Tag Gallagher, *Sirk e il "White melodrama"*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita: materiali sul melodramma nel cinema contemporaneo*, p.113-115.

appare dietro il capo di Lauren Bacall nella cabina dell'aereo privato di Robert Stack, in *Come le foglie al vento*. Questo simbolo attira la sua attenzione che capisce che sta facendo qualcosa di terribilmente sbagliato per la donna e per sé stesso, come se indicasse la sua rovina, il suo male interiore, inoltre lo spettatore può percepire il problema guardando la reazione di Stack e capire che Lucy/Bacall è in pericolo ma non ne è consapevole¹⁰³. Lo spazio assorbe i sentimenti, le intenzioni e le ossessioni dei protagonisti, impariamo a leggerli solo dopo un terzo del film, ma Sirk è molto bravo a sottolineare questi oggetti con le tecniche del mezzo cinematografico. Soprattutto con primi piani e la lunghezza con cui si sofferma su alcune inquadrature e alcuni oggetti o sguardi, ma anche attraverso l'uso delle luci come gli aveva insegnato la sua carriera di regista teatrale. Il direttore della fotografia, Russel Metty, che accompagnò molto spesso Sirk nei suoi film, ha un ruolo fondamentale, riesce secondo le direttive di Sirk a creare un'atmosfera dettagliata nella definizione, ma anche espressiva e carica di significati allusivi, il buio sovrasta i protagonisti comunicando il peso che debbono portare sulla coscienza, le luci indicano pericoli, speranze, oppressione. Qui sotto vediamo (fig. n° 28), una scena da *Come le foglie al vento*, Robert Stack al centro si concentra sul bicchiere pieno di Martini, il suo sguardo ipnotizzato, dall'espressione della bocca possiamo capire che sia in tensione e che non riesca a vedere altro che il suo specchio della sua vita, senza speranza. Lauren Bacall a destra rivolge il suo sguardo a

¹⁰³ Tag Gallagher, *Sirk e il "White Melodrama"*, in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita*, p.120.

Rock Hudson che la ricambia comunicandole la sua preoccupazione e soprattutto la sua rabbia e dolore, mentre lei sembra preoccupata, tesa e come interdetta, come se Hudson avesse colpito nel segno e lei fosse rimasta folgorata dalla prova resa lampante della sua ipotesi. La composizione dell'immagine è costruita su stratificazione: le figure sono sovrapposte l'una alle altre, solo la centrale (Stack) si vede completamente, mentre le altre due creano un gioco di corrispondenze, come un dialogo attraverso lo sguardo. La luce illumina tutti i componenti, ma solo il viso di Stack risulta il centro e l'unico senza ombre sul volto, anche se il viso Hudson appare chiaramente nel fotogramma; Lauren Bacall invece è vista di profilo. Possiamo ben capire che questa sovrapposizione allude al legame che esiste tra i tre personaggi, Stack è l'ostacolo alla relazione della Bacall e di Hudson, lei capisce in quale situazione è suo marito (Stack) che interloquisce solo con l'alcool, mentre il suo matrimonio va in pezzi e Hudson è lì a ricordarle cosa lui le aveva detto e cosa poteva darle, inoltre egli esprime il suo dolore nel venir respinto da lei, per una vita di coppia fatta solo di stilette nel cuore. Inoltre la vicinanza di Stack alla Bacall fa vedere che lui le offre da bere, come se dovesse ingoiare l'amaro calice che la relazione con lui la obbliga a sopportare. I capelli morbidi e il viso roseo, le labbra rosse mettono in rilievo il sacrificio a cui la bella Bacall deve sottoporsi.



Figura 28 *Come le foglie al vento, (Written on the wind), Douglas Sirk, 1956, USA.*

La messa in scena assume un ruolo importante, anzi quasi centrale per poter capire i segnali sotterranei che il regista e i personaggi ci comunicano indirettamente, come espressione del loro inconscio. Esattamente come nella realtà viene messo in scena un processo che solitamente può comodamente sfuggire alle nostre menti, azioni che compiamo e non ne scorgiamo i collegamenti con i nostri desideri più primitivi, oppure ne siamo consci, ma non li vogliamo vedere e li nascondiamo come un segreto o non li accettiamo perché ai nostri occhi appaiono scabrosi o dolorosi per il nostro orgoglio.

Il legame con gli Stati Uniti affiora nella curiosità con cui esplora la famiglia e la società americana del periodo in cui vive, come detto più sopra ammira i cittadini americani per la loro generosità e ama il loro stile di vita anche se distante da quello europeo. Sirk affronta nei suoi film la filosofia trascendentale, attraverso la letteratura di Thoreau, ne

resta affascinato, il coraggio soprattutto contraddistingue i personaggi emersoniani dei suoi film, Ron Kirby, Mitch Wayne, ma spesso essi sono vittime della mondo in cui vivono, cercano come le donne di abbattere un muro del sistema sociale ma la loro lotta pare inutile, le pareti sociali non cedono se non da soli. Il sogno di un mondo più libero e capace di lasciar perdere le artificiosità e i viziosi meccanismi del potere e del denaro, si legge chiaramente nei personaggi, ma spesso la felicità si ritorce contro i suoi ricercatori e le frustrazioni e le delusioni fanno da padrone. Però possiamo assolutamente dire che chi perde in questi film sono quelli che hanno maggiormente corrotto gli altri e sé stessi, Dorothy Malone cerca di far ubriacare la sua rivale in amore Lauren Bacall, Robert Stack cerca di ingannare Lauree Bacall e di attirarla nella sua spirale di autolesionismo, ma questi personaggi positivi sfuggono da questo grave pericolo e non si può liquidare questa salvezza additandola come un posticcio happy ending. Il finale felice era una regola d'oro delle case di produzione cinematografiche più potenti, dette le majors, ma questo non significa che tutti i film da loro prodotti finissero bene. Se si trattasse della Walt Disney allora potremmo dire il contrario, ma si tratta della Warners Bros., della Universal, MGM, Fox ecc. che avevano realizzato film che finiscono male come *Casablanca* (1942, Michael Curtiz, Warner Bros.), *Da qui all'eternità* (*From here to Eternity*, 1953, Fred Zinnemann, Columbia), *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock, Paramount), *La Valle dell'Eden* (*East of Eden*, 1956, Elia Kazan, Warner Bros.). Anche *Lo specchio della vita* non

ha un finale felice, Annie la madre di colore muore e solo al suo funerale la figlia manifesta l'amore che la legava a lei. Se si parla di happy ending Hollywoodiano non possiamo ascrivere questi film di enorme successo a questa categoria, nella mia opinione si può parlare di happy ending posticcio o comunque dettato da necessità di soddisfare gli spettatori solo per le pellicole di seconda classe, questo perché gli spettatori ameranno lo stesso o forse di più il film che li colpisce e ha una epilogo tragico o agrodolce. Invece se il film sviluppa una trama debole, dei personaggi inconsistenti e stereotipati la conclusione non può che essere felice perché lo spettatore deve almeno avere la sensazione di completezza e finitezza e non ricorderà molto dopo la sua visione. Si tratta per lo più di prodotti di massa che servono a fare cassa e che non impegnano molto tempo e troppi denari. Non si può generalizzare troppo questa tendenza, ma i finali tragici o con un retrogusto amaro non definiscono per forza un buon film, ma nemmeno può essere fatto con l'happy ending. Una pellicola funziona con o senza happy ending sta allo sceneggiatore trovare la strada giusta per la storia che sta scrivendo o riadattando. Ogni regista ha una sua ricerca personale, che si sviluppa attraverso uno stile e mira ad un'esternazione del contenuto del proprio pensiero o della propria visione. Non si può dire che i finali di Sirk siano posticci happy ending come lui risponde a Halliday, *"I became a kind of house director of Universal: Conditions are not perfect, but when I complained about the story, they would say to me, 'if you can get a star; you can have more money and pick a better story'"*. E più

avanti: “Of course, I had to go by the rules, avoid experiments, stick to family fare, have ‘happy endings’, and so on. Universal didn’t interfere with either my camerawork or my cutting— which meant a lot to me.”¹⁰⁴La Universal voleva che rispettasse questa regola, ma si possono definire tali i finali di *Lo specchio della vita*, e in altri non si assiste a questo genere di finale e lo stesso si può dire per gli esperimenti sottili e il trattamento della famiglia. Si tratta invece di una ricerca del Bene che Sirk sottolinea in modo chiaro, la sua tendenza verso il Bene, è evidente, anche nei film che finiscono “male” come *Tempesta d’estate* il finale ci dà la certezza che il Bene ha vinto, un Bene impietoso verso il protagonista, ma di sicuro onesto verso l’innocenza del povero contadino accusato di un omicidio che non ha commesso. L’immedesimazione dello spettatore, nelle opere di Sirk, va ricercata in questa via del Bene e non in un personaggio in particolare, solo se il protagonista assume su di sé il compito di tendere al bene, possiamo immedesimarci completamente nel protagonista. Lo spettatore guarda i fatti sentendosi coinvolto in una morsa ben stretta che riesce a indurlo a seguire gli eventi secondo una logica di pericolo e ricerca di salvezza. Mentre nelle pellicole di Kazan e Minnelli il protagonista è quasi sempre colui che ricerca e agisce, ne *La Valle dell’Eden* Cal/James Dean cerca il suo Bene indagando su chi sia sua madre, mistero che farà apparire tutta la loro esistenza diversa, invece in Sirk molte volte è la coppia o addirittura la situazione generale che manifesta questa ricerca del Bene,

¹⁰⁴ Jon Halliday, *Sirk on Sirk*, p. 85-86.

in *Secondo Amore* Cary/Jane Wyman è il frutto della ricerca, lei deve capire cosa ha priorità nella sua esistenza, il volere dei figli che poi la lasceranno sola o il suo amore verso Ron/Rock Hudson, è lui che spinge questa ricerca in lei e la famiglia, la società ostacolano questo tentativo di avere un'altra vita, ma a differenza di Cal è molto legata alla sua famiglia e solo quando i suoi figli se ne vanno e rimane sola capisce che ha perso tutto cercando di salvare il salvabile. Nonostante noi spettatori partecipiamo tifando per Cary e Ron, non capiamo del tutto questa sua reticenza, la paura di andare contro i dettami che gli altri impongono alla sua vita privata, vorremmo scuoterla per farle capire cosa deve fare, ma in questo modo Sirk ci esprime la forza che la società e i legami affettivi ricoprono.



Figura 29 *Secondo Amore*, (*All that Heaven Allows*), Douglas Sirk, 1955, USA.

Il melodramma anni Cinquanta rappresenta il periodo classico della sua storia, alcuni critici hanno affermato che questa fase sia indistinguibile da quella manierista. Infatti si può riconoscerlo attraverso lo spirito dell'epoca che viene condensato e che quindi difficilmente si possono mettere dei limiti ben definiti, il problema di chi sia il modello e chi l'abbia rimaneggiato appare di secondaria importanza, perché si assiste ad una continua lavorazione e modificazione di alcuni elementi che rimangono legati al regista e alla narrazione. L'unico riferimento che ci segnala la fine del periodo è l'avvento di cambiamenti storici e fattuali che influenzeranno molto la società e la cinematografia americana.¹⁰⁵ Thomas Schatz afferma che il genere assume un equilibrio quando alcuni registi insinuano degli elementi di sovvertimento che rifiutano le tematiche superficiali e di stampo sociale e le trame stereotipate romantiche che avevano prima identificato il genere.¹⁰⁶

Secondo alcuni critici, detti i paladini di Sirk, i film del family melodrama tipici degli anni Cinquanta sono espressione nascosta di insoddisfazione e critica alla società e mentalità americana dell'epoca di Eisenhower, ipocrisia, grettezza, rigidità, esibizionismo e altre forme di manifestazione del marcio che risiedeva negli Stati Uniti in quel momento storico. Essi trovarono una conferma nel periodo successivo con l'epoca della New Hollywood, gli eventi di liberazione sessuale e sociale, ma anche le contestazioni della guerra in Vietnam. L'intento di

¹⁰⁵ Thomas Schatz, *The Family melodrama*, in Marcia Landy (a cura di), *Imitations of Life*, p. 150.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.150.

Sirk era quello di attirare gli spettatori nei suoi vortici di tormento e di passione, perché i personaggi vittime perfette oramai erano troppo lontani dalla realtà mentre i suoi imperfetti e disperati personaggi rappresentano certamente un'umanità in lotta, qualche volta rinunciataria, devota alla fuga, ma pur sempre appartenente ad un mondo cinematografico che deve fare il suo mestiere e accogliere il pubblico senza spaventarlo attraverso dei mostri che solo la realtà può offrirci. L'evasione deve essere funzionante altrimenti il sogno cinematografico non avviene, la magia scompare e così il cinema perde il suo fascino. Sirk inserisce simboli attraverso gli oggetti e le scenografie, cerca di alludere a qualcosa che è nascosto alla vista, ma che si può intuire attraverso le associazioni delle emozioni, così resta sempre in contatto con lo spettatore e i personaggi e non cade mai nella parodia o nel banale, si tratta di un modo per coinvolgere gli spettatori senza estraniarli dalla narrazione con elementi alieni al film, non direi che sia un messaggio nascosto che sovverte e contrasta il visibile del film, ma anzi rimpolpa la trama con una sottile e segreta corrispondenza con chi vede la pellicola, come se volesse chiarirci il comportamento dei personaggi che agiscono spesso in modo opposto al loro desiderio. Il film deve essere coordinato e collegato in modo reticolare, così che quello che sfugge appaia fortuito. Questi simboli svolgono la funzione di coadiuvante dei sentimenti dei personaggi, la luce rossa dietro la testa di Lauren Bacall/Lucy serve a Robert Stack/Kyle Headley per capire che sta facendo un grosso errore e che questo lo porterà alla morte. Si

tratta di una luce che delinea il suo cammino nella vita, una vita portata all'eccesso ma vuota e priva di senso, segnata dall'impotenza e dalla mancanza di affetto e di comunicazione. Egli ha tutto quello che materialmente un uomo possa avere, ma non ha quello che un uomo ha bisogno di avere, affetto e una famiglia che lo sostenga nella sua depressione, niente sembra consolarlo e soddisfarlo. Qui la mancanza di una famiglia è chiara, la sorella Dorothy Malone/MaryLee non ha legami veri e propri, mentre Lucy e Mitch sono predisposti all'amore e all'aiuto di una famiglia, non si ritirano in una prigione dorata ma si espongono alle intemperie dell'esterno. La famiglia per Douglas Sirk è la vera forma di amore che rende l'uomo felice anche se può essere repressiva e opprimente (e lo è di fatti in molti delle sue opere, per esempio *Quella che avrei dovuto sposare*, 1956), sta ai suoi membri più emotivamente sensibili e lungimiranti cambiare lo stato decadente e tristemente marcio della famiglia.

Se la spirale discendente non viene spezzata da un brusco cambiamento che comporta quasi sempre un dolore, un distacco, la ruota della vita schiaccerà i suoi sentimenti fino a farli diventare piatti e tristi. Anche in *Lo specchio della vita*, il successo lavorativo di Lana Turner non la incorona madre dell'anno, anzi fa soffrire di gelosia e provoca freddezza da parte della figlia che è innamorata dell'uomo che ama sua madre. Lo scontro che avviene tra le due potrà far aprire gli occhi alla madre e lasciare che le loro vite procedano in modo più libero dalle

frustrazioni emotive. Lo stesso accade all'altra coppia speculare di questo film, la madre di colore Annie/Juanita Moore e sua figlia mulatta Sarah Jane/Susan Kohner, questo rapporto ancora più complicato dalla persecuzione razziale che viene perpetuata sulla ragazza che di primo acchito viene creduta "bianca" e poi, conosciute le sue origini africane, viene respinta in tutti i luoghi in cui va. La madre vorrebbe che lei accettasse la sua condizione, ma la ragazza non vuole far parte di quel mondo, lei vorrebbe essere una "bianca" a tutti gli effetti e che sua madre fosse morta. Anche qui esiste un conflitto sociale e generazionale che porta ad un irrisolta situazione familiare in cui una madre non riesce a capire la sofferenza che la figlia subisce dalla sua condizione razziale. Lo spettatore vorrebbe che la figlia accettasse l'amore materno e che lottasse per vedere i suoi diritti essere uguali agli altri, ma questo non avviene, la figlia rinnegherà fino alla fine le sue origini e solo alla morte della madre capirà quello che ha perduto con una scena di straziante miseria. La ragazza si appoggia in modo isterico al feretro, invocando il perdono della madre, e dicendo che è stata lei a ucciderla. Infine Lana Turner la consola e la famiglia si è ricomposta, Annie è riuscita nonostante la sua condizione a farsi ben volere da tutti quelli che le porgono omaggio e sua figlia alla fine ha compreso il suo amore. Questo è quello che Sirk mette in risalto, la famiglia nelle sue avversità, nei suoi circoli viziosi, nei meccanismi che non possono funzionare senza comprensione reciproca ma che se si prova si può vincere e vivere in pace rispetto a questi tormenti. La famiglia rimane la questione con

cui tutti debbono fare i conti inevitabile Noël Carrol nel suo saggio “*The Moral Ecology of melodrama: The Family Plot and Magnificent Obsession*”¹⁰⁷ affronta questo tema particolarmente caro al melodramma degli anni Cinquanta. L’autore esamina la presenza della famiglia come il rimedio per le proprie insoddisfazioni, infelicità nonché di ordine sociale e umanitario. In questo caso in *Magnifica Ossessione* (Douglas Sirk, 1954) tratta di una circolo di redenzione, un uomo spericolato, Merrick, senza alcun interesse per la vita degli altri e nemmeno per la sua subisce un incidente con la sua imbarcazione, viene salvato dal dottor Phillips che pratica una strana credenza, fa del bene alla gente e fa loro mantenere il silenzio, così il suo potere guaritore aumenta. Dopo aver salvato Merrick l’uomo ha un infarto e muore, questa perdita crea un vuoto che va colmato, Merrick dapprima cerca di sfruttare il potere esercitato dal medico per ottenere i suoi scopi (avere una relazione con la moglie del dottore Helen), ma poi quando lei rimane cieca capisce che deve attuare un processo di redenzione e di sacrificio. Si impegna nella ricerca medica, Helen sembra sull’orlo della morte e lui contro la sua volontà di stare distante da lei la salva e le ridona la vista. Come se Merrick non volesse la sua felicità per fare in modo che lei viva serena, ma il Fato che ha un ruolo importante e non solo un deus ex machina, fa riconciliare la coppia. Identificare queste risoluzioni come l’azione del Fato potrebbe essere liquidato come un’asserzione infantile e ingenua,

¹⁰⁷ Noël Carrol, *The moral ecology of melodrama : the family plot and Magnificent Obsession*, in Marcia Landy (a cura di), pp. 183-191.

ma il Fato agisce senza che nessuna critica possa fermarlo, Sirk lo sapeva bene, aveva visto la sua vita continuare senza nemmeno poter veder crescere il suo unico figlio. Sicuramente in un film è più facile controllare il Fato, ma il critico deve sapere quando tacciare di infantilismo e banalità il regista e quando riconoscere nella narrazione eventi che esulano dalla volontà di far finire bene per forza una storia, ma che mirano ad un piano più ampio.



Figura 30 *Magnifica Ossessione, (Magificent Obsession)*, Douglas Sirk, 1954, USA.

L'intervento di Merrick ha successo e così possono sposarsi, lui si è redento attraverso il dottore e sua moglie e ha redento Helen che non voleva vederlo e sostituirlo con il marito morto, una resistenza a continuare a vivere che porta alla sterilità e quasi alla morte, ma questo comportamento ottuso viene redento dai suoi personaggi che cambiano

rotta quando si scontrano con gli schiaffi del Fato. In questo senso potremmo anche dire che il Fato è il regista e anche gli spettatori che scuotono empaticamente e virtualmente i protagonisti. Si assiste a una continua perdita del ricongiungimento con il nucleo familiare, equilibri e sbilanciamenti che alla fine portano ad un equilibrio felice.

Questa economia del melodramma richiama il sistema del baratto, o comunque di un basilare scambio che avviene tra Bene e Male, dove essi sono ben distinti e i confini sono regolamentati da convenzioni sociali e spirituali, solo attraverso il Bene si può raggiungere la propria felicità. La base sovversiva del melodramma sta nel capire che le istituzioni sociali e convenzionali possono essere il Male, alcuni personaggi, quelli che cambiano la situazione, riescono a capirlo e a far sopravvivere la società e la famiglia attraverso questa crisi di ideologia e spiritualità. Tutti i personaggi sanno che la situazione che stanno vivendo è decadente, ma non ammettono un cambiamento e neppure tentano di cambiare se stessi per migliorare la situazione, così avviene per Kyle Headly/Robert Stack in *Come le foglie al vento*, sa di essere incapace di reagire e creare qualcosa che non gli sia dovuta dal padre, ma continua nella sua strada verso l'autodistruzione. La società americana degli anni Cinquanta constatava i propri sbagli, le proprie paure (la guerra fredda, il nucleare, i costumi liberi, la minaccia comunista, il lavoro delle donne), ma optava per scelte conservatrici, il melodramma mette in risalto queste paure. La soluzione non avviene mai in modo chiaro e semplice

come accadeva nei melodrammi del primo periodo dediti alla sovversione dei modelli feudali aristocratici europei, e sebbene Thomas Elsaesser sostenga che gli happy ending celebrino il trionfo della borghesia spesso possiamo registrare quanto la sofferenza, la solitudine e l'alienazione siano presenti in questi film¹⁰⁸, in ambito lavorativo (*Fronte del porto*), in ambito familiare (*Secondo Amore*, 1955, Douglas Sirk, *Vento caldo*, 1961, Delmer Daves, *Scandalo al sole*, 1959, Delmer Daves, *La valle dell'Eden*, ecc.), ma anche sessuale (*La gatta sul tetto che scotta*, *Venere in visone*, 1960, Daniel Mann). Stefano Masi ha concentrato questo concetto in splendide parole: " *La felicità della classe media, negli anni Cinquanta, era uno dei pilastri psicologici dell'America. Contraddirlo era come bestemmiare, (da tale punto di vista il film [Gioventù bruciata, Nicholas Ray, 1955] non era altro che una bestemmia, seppur raddolcita dal «without a cause» del titolo). Questa felicità risiedeva nella cultura del benessere e nell'esaltazione calvinista della produttività del lavoro umano, una religione positiva che faceva tutt'uno col moralismo capitalista ed era esaltata anche dal clima della caccia alle streghe.*"¹⁰⁹ La famiglia appare sempre centrale perché come questi registi hanno ben compreso il cittadino americano vede i cambiamenti sociali solo in riferimento alla propria quotidianità e così egli può immedesimarsi nei protagonisti che lottano per cambiare la loro condizione e allo stesso tempo agire sul mondo. Dagli anni Settanta

¹⁰⁸ Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, in Marcia Landy (a cura di), *Imitations of life*, , p. 74.

¹⁰⁹ Stefano Masi, *Nicholas Ray*, La Nuova Italia, Firenze, 1983, p. 56.

il melodramma è stato affrontato come materia di studio da diversi critici appartenenti a diverse correnti, dal filone Marxista, a quello Freudiano, fino a quello Femminista.¹¹⁰ Il melodramma aveva una carica attrattiva perché la società intellettuale lo aveva deriso e considerato merce scadente che aveva il solo scopo di soddisfare le masse infantili e ingenuie di quel periodo, ma questi intellettuali hanno visto nel melodramma un potenziale sovversivo delle convenzioni sociali, un linguaggio nascosto con cui criticare aspramente le istituzioni familiari e sociali ma anche nazionali. Gli oggetti dalla forma che riporta a simboli fallici, stanze tappezzate, sovrastate di cose, un horror vacui di oggetti rimanda al consumismo e alla mercificazione dell'esistenza, inoltre la soddisfazione individuale poteva essere disponibile solo nella vita dopo il lavoro perché lo sfruttamento capitalistico di questo provocava stress, frustrazione e depressione¹¹¹. Oppure la situazione della donna priva di mezzi che si sforza di sopravvivere alla società patriarcale, i limiti alla completezza individuale per sottostare alle rigide regole del patriarcato e alla frustrazione che derivano dall'impossibilità di raggiungere lo stesso successo della figura paterna, e il complesso di Edipo in cui la donna cerca l'amore del padre (*Lo specchio della vita, La lunga estate calda*, 1958, Martin Ritt) e il figlio perpetua un amore materno che lo porta all'odio tra il padre e la madre (*A casa dopo l'uragano*, 1958, Vincente Minnelli). La disgregazione della famiglia è sempre presente,

¹¹⁰ Barbara Klinger, *Melodrama and meaning : history, culture, and the films of Douglas Sirk*, p. 5-35.

¹¹¹ Chuck Kleinhans, *Notes on melodrama and the family under Capitalism*, in Marcia Landy (a cura di), *Imitations of life*, p. 200.

attraverso vari modi, ma esiste sempre un motivo di lontananza emotivo, reale, economica o sociale, la composizione di una nuova generazione appare sempre problematica ed è un tema che scatena problemi repressi o dimenticati. Questi studi che seguono un'ideologia hanno portato un grande cambiamento rispetto allo status del melodramma, riabilitandolo, ma lo hanno confinato in un ambito legato all'ideologia che sostenevano. Le letture ideologiche rischiano di vedere solo un lato del melodramma, invece queste pellicole vanno viste interamente, con i diversi aspetti che le contraddistinguono, la lotta contro le convenzioni sociali, razziali, ecc., ma anche la lotta dell'individuo per la sopravvivenza del proprio io e la sistematica volontà di gruppo, i comportamenti patologici come sintomi di un malessere psicologico. Una visione comune di questi tratti può far risaltare meglio la portata dei contenuti che i film esplorano, e vedere la loro capacità unica di unire stile fortemente accentuato e una messa in scena indirizzata da questo stile e dal contenuto. I personaggi non sono piegati al modello patriarcale, lottano contro un'istituzione che ha perso molto della sua dignitosa realtà, ma cercano un ricordo dell'età d'oro in cui i riferimenti di madre e padre (*Gioventù bruciata*, 1955 Nicholas Ray; *La Valle dell'Eden*, 1956, Elia Kazan), uomo e donna siano legati alla legge della società (*Scandalo al Sole*, 1959 Delmer Daves, *La gatta sul tetto che scotta*), mentre altri cercano di superare i dettami per avere un più vero legame. In una società in cui i riferimenti vanno perduti, la nuova generazione cerca di sondare le propri limiti e i propri

concetti di famiglia, di padre e madre e di società. Per questa attività sovversiva la gioventù viene percepita come pericolosa, anarchica e distruttrice dei valori del passato. Non è sempre la generazione dei genitori che non vuole ammettere la nuova situazione: in *Scandalo al Sole*, due coppie di genitori scoprono di non amare più il corrispettivo consorte e trovano un antico amore che si risveglia, ma essi debbono lottare contro i pregiudizi dei propri figli e della gente.

I cosiddetti paladini hanno cercato un messaggio nascosto dietro gli oggetti e la scenografia delle pellicole, di critica alla società ma forse quello che è sfuggito a questi studiosi ideologici è la carica emotiva che ogni ribellione comporta, una vedova che vuole rifarsi una vita, un giovane che vuole l'affetto del padre sono fatti che muovono lo spettatore che sia donna che sia uomo, contrariamente a quello che sostiene Laura Mulvey,¹¹² perché risponde a una motivazione reale, una ricerca che attanaglia lo spettatore come quando in un film giallo si ricerca l'assassino, o in un film d'avventura l'eroe combatte contro il nemico, o come in una commedia romantica i due innamorati sono allontanati da un equivoco. Lo scopo del melodramma è appunto quello di creare immedesimazione emotiva, senza tener conto se le situazioni siano veritiere, ma come ogni romanzo di un certo livello, il punto

¹¹² Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, London, 1989, p. 29; “*So many times over the years since my ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ article was published in Screen, I have been asked why I only used the male third person singular to stand in for the spectator. At the time, I was interested in the relationship between the image of the woman on the screen and the ‘masculinization’ of the spectator position, regardless of the actual sex(or possible deviance) of any real live moviegoer. In-built patterns of pleasure and identification impose masculinity as ‘point of view’ which is also manifest in the general use of masculine third person.*”

basilare è entrare nella mente umana e attirare l'attenzione attraverso le intercapedini dell'inconscio.

Capitolo 3

Edward Hopper e i melodrammi.

3.1 Rapporti tra pittura e cinema.

La letteratura specifica che ha trattato il tema del rapporto del cinema con le arti visive è molto vasta e di lunga tradizione.¹¹³ Jacques Aumont ha analizzato con perizia l'ottica e lo studio della visione come fenomeno scientifico e irrazionale : esplorando gli effetti che produce nella mente umana, in particolare si è concentrato su come l'occhio desideri osservare sempre di più e con maggiore intensità, e come la mente legga le immagini in modo valutativo. Il panorama visivo appare in qualche modo infinito nelle sue estensioni meccaniche e in particolare nell'essere umano che può immaginare e ampliare i confini di quello che ha registrato tramite l'apparato della vista.

Le relazioni tra pittura e cinema vengono esplorate partendo dalla constatazione che le due si influenzino reciprocamente e che soprattutto la pittura, come sorella più anziana, abbia condizionato molti registi. In un secondo tempo la pratica cinematografica ha assunto autonomia,

¹¹³ Antonio Costa, *Il cinema e la arti visive*, Einaudi, Torino, 2002; Jacques Aumont, *L'occhio interminabile: cinema e pittura*, Marsilio, Venezia, 1991.

però ha sempre attinto alla pittura sebbene in modo indiretto. L'arte ha dominato la cultura dell'immagine e il cinema non ha potuto ignorarla. Antonio Costa si dedica all'analisi delle arti visive in generale e al loro rapporto con il cinema, spesso una rivisitazione del mondo pittorico, come nel caso dei film dedicati ai pittori o artisti. Certi registi hanno messo in evidenza la qualità dell'immagine rispetto all'intreccio, esaltando l'artisticità di queste pellicole e la nuova forma catturata dal mezzo cinematografico. Il mio obiettivo di ricerca mira a individuare un legame tra la composizione dell'immagine, le "narrazioni" e le tematiche che Edward Hopper ha sviluppato nella sua lunga esistenza e alcuni film degli anni Cinquanta, con particolare riferimento ai cambiamenti sociali e storici che sono intercorsi nella prima metà del XX secolo. Ci si è posti dunque come obiettivo la ricerca di un legame tra alcune pellicole hollywoodiane di stampo melodrammatico, girate durante gli anni Cinquanta del secolo scorso, e alcune opere pittoriche di Edward Hopper, artista americano che opera fino al 1966 e che scompare nell'anno successivo.

La pittura e il cinema hanno avuto relazioni complesse e stratificate; soprattutto agli inizi della sperimentazione cinematografica i registi dilettanti si riferivano ai canoni pittorici per ottenere un risultato estetico gradevole. Sebbene le tecniche fossero ancora agli albori il movimento era parte importante dello strumento di ripresa che spesso si concentrava, come nella pittura, su un'inquadratura fissa, usando

pochi movimenti laterali, ravvicinamenti e carrelli. Il movimento e la sottolineatura di alcuni elementi sono tecniche che andranno perfezionandosi fino a raggiungere livelli molto alti in pellicole di vario genere e spessore. *I misteri del giardino di Compton House* (Peter Greenaway, 1982), ambientato nell' Inghilterra della fine del Seicento, si fonda su una mentalità pittorica e artistica che impregna tutto il film. David Lynch con *Ereasehard La mente che cancella* (1977) utilizza le potenzialità visionarie del mezzo cinematografico soprattutto facendo riferimento agli esperimenti surrealisti della fine degli anni Venti; *Batman* (Tim Burton,1989), presente il personaggio del Joker/Jake Nicholson che distrugge tutto tranne le tele perché si immedesima nella figura dell'artista. Molti sono anche i film che riguardano i pittori come *Brama di vivere (Lust for Lfe, 1956)* di Vincente Minnelli, oppure i più recenti, *Jackson Pollock* del 1987 girato da Kim Evans e la seconda versione, realizzata da Ed Harris *Pollock* del 2000. Questi film dimostrano che i riferimenti e le rielaborazioni dell'arte e dei metodi pittorici sono sempre attuali ma vanno incanalati in diverse forme e visioni. Questi sono inseriti nella categoria dei *biopic* film, essi accentuano la biografia dell'artista, mettendo l'arte in una posizione di complementarità con gli eventi biografici e evidenziano una componente artistica : alcuni mettono in risalto la psicologia e la natura dell'artista, altri sottolineano gli eventi storici, altri ancora fondono la vita e l'opera. Artista e arte diventano la stessa cosa, senza soffermarsi su una questione di movimento artistico o di periodo storico. Il regista

si concentra sulla figura di uomo che vive in costante legame con la sua arte, l'uomo geniale diverso da tutti gli altri che affronta il suo personale dramma in modo esaltante, ma la pittura non è solo questo. I registi hanno manipolato le immagini in modo da creare effetti stranianti come accadeva per il movimento Surrealista con *La conquille et le clergyman* (*La conchiglia e il parroco*, Germaine Dulac, con sceneggiatura di Antonin Artaud 1928), in cui le allucinazioni vengono rese in modo perfetto, dando allo spettatore la sensazione di subire queste allucinazioni egli stesso; in questo senso il cinema riesce a intervenire in modo più forte dell'arte, coinvolgendo con l'aiuto della musica di accompagnamento, con gli effetti speciali e le mimiche degli attori, fino a creare un mondo vivo in una dimensione altra che somiglia molto al sogno. Altri registi hanno scelto un tipo di fruizione e funzione diverse per l'arte nei loro film, il dipinto diventa parte della trama assumendo un ruolo ambiguo che si riferisce alla scenografia, ma anche al contenuto del soggetto che rappresenta, mi spiego meglio. Jean-Luc Godard e Pier Paolo Pasolini hanno messo in scena delle tele del passato, gli attori impersonano i personaggi dei soggetti rappresentati dai pittori, questa tecnica è chiamata tableaux vivants. Godard in *Passion* (1982) ha scelto la tela del Pontormo: (*Deposizione*, 1526-28, mentre Pasolini in *La ricotta* (1963) ha scelto il dipinto di Rosso Fiorentino. I due registi sfruttano il potenziale dei concetti che le opere d'arte espongono inserendolo nel linguaggio cinematografico e nella narrazione per creare un messaggio personale che essi si erano proposti

di comunicare agli spettatori. Questi film, soprattutto *La ricotta*, esplicitano anche una riflessione su cosa e come sia il cinema, un mondo dominato da una logica assurda, di ripetizione, di divisione tra poveri e ricchi, tra umani e inumani e in questa categoria include anche sé stesso, perché il regista nel film, interpretato da Orson Welles (non a caso, perché egli è il regista americano che ha rivoluzionato il modo di fare cinema per quanto riguarda sia la tecnica di ripresa che i contenuti, soprattutto mettendo in evidenza i punti critici della società), assume atteggiamenti di comprensione verso i poveri, ma allo stesso tempo non riesce a partecipare emotivamente e nemmeno a agire su questo mondo, la sua rappresentazione sembra una contraddizione tra la fede in un mondo che non esiste (quello cattolico) e la dominazione di un mondo materialista, senza pietà e senza spirito, esattamente il contrario di quello che doveva apparire nei *tableau vivants*, anche se interpretato da attori che non conoscono questo emisfero spirituale. Questo film mi pare molto adatto per spiegare le relazioni tra cinema e pittura, due arti che si compenetrano anche quando non ci sono citazioni o riferimenti diretti. Le pieghe dei vestiti di questi attori sono citazioni dirette, la costruzione dei dipinti sono prese in prestito per creare un significato ulteriore, ma la pittura viene interpellata come prima attrice dell'azione. Altri registi hanno preferito usare alcune categorie dell'arte per rielaborarle in modo personale e cinematografico, come la plasticità, la luce, i colori che rimangono sempre il riferimento di base per la trasposizione di un'atmosfera o di una visione personale. I registi

europei e di origine europea hanno pescato a piene mani dall'arte, mentre gli americani soprattutto negli ultimi periodi si concentrano più su una messa in scena realistica e incentrata su un certo tipo di visione della società americana privata del sogno americano, ma è impossibile parlare di cinema senza confrontarsi con la pittura e comunque sull'effetto che la visione provoca negli spettatori. L'immagine è una proiezione che viene interpretata dal cervello e dall'occhio in maniera soggettiva, distorcendo, amplificando, rendendo indifferente l'animo umano a certi aspetti della vita. In *La ricotta* il regista vuole farci entrare in un mondo determinato dall'umiliazione del debole, dallo sfruttamento delle debolezze altrui, della mancanza di sensibilità, dall'egoismo e dalla crudeltà, un ambiente che doveva essere molto simile a quello che aveva vissuto Cristo al tempo della sua crocefissione, ma la modernità fa apparire tutto più inutile, più indifferente e superficiale, soprattutto la musica, la mimica degli attori aiutano a comprendere questo distacco contemporaneo, la consapevolezza del regista emerge ma con molto cinismo e altrettanto distacco, come un giudice che condanna il reo sapendo che è innocente, ma che la società e la legge del più forte ha emarginato e eliminato.

Non è facile affiancare due tipi di strumenti diversi e intricati di riferimenti così stratificati nel tempo, perché spesso nemmeno il regista riesce a capire che sta citando indirettamente un modello poiché fa parte della sua cultura e lo dà per scontato. Solo in alcuni casi la

citazione è così esplicita da non lasciare il posto a equivoci e spesso ha funzioni puramente di sottolineatura di un evento o più di frequente di una condizione o di un sentimento. Come avviene spesso per Hitchcock, egli utilizza forme e colori in movimento che riprendono le tecniche dei registi surrealisti, dischi di colore che si girano con andamento ipnotico circolare in *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958) servono a farci entrare nel panico e nella disperazione provata da Scottie Ferguson/James Stewart, un vortice che anche il titolo sottolinea.

Il rapporto che sussiste tra il pittore e il regista ha assunto forme di grande cooperazione, infatti il regista inglese ha tratto ispirazione da Hopper per la scelta della casa dei Bates in *Psycho* (*Psycho*, 1960): essa è vista dallo stesso punto di vista di *House by the Railroad* (1925) e anche le sue fattezze architettoniche sono molto simili¹¹⁴. Hitchcock rese pubblico il riferimento in un'affermazione concessa all'editorialista Archer Winsten che lavorava per il New York Post, dichiarando che l'aspetto della casa appena citata in *Psycho* sarebbe stato scelto in base al dipinto di Hopper. Il pittore che amava il cinema si rivelò orgoglioso di questa ammirazione.¹¹⁵ Lo stesso si può dire per Wim Wenders nel suo *The End of the violence* (1997), ricostruisce il set con particolare riferimento al dipinto *Nighthawks* (1942). Questo regista tedesco apprezzava le opere di Hopper per il taglio di composizione

¹¹⁴ Carol Troyen, *Edward Hopper*, in Carter E. Foster (a cura di), *Edward Hopper*, 2010, p.37.

¹¹⁵ Dall'annotazione del diario di Jo Hopper, 16 giugno 1960, in Archer Winsten, *Rages and Outrages*, New York Evening Post, 13 giugno, 1960, p.41.

cinematografico e affermava : “*Si capisce sempre dov'è la macchina da presa.*”¹¹⁶

Ritornando ai rapporti tra cinema e arti visive dobbiamo parlare del surrealismo e del movimento Dada che hanno contribuito molto allo sviluppo di entrambe. Marcel Duchamp e Man Ray nella loro particolare opera-film *Anémic Cinema* (1926) congiungono arte e cinema sintetizzando la natura delle due arti in modo puro, minimale e al contempo ironico e straniante come è caratteristico del movimento surrealista e dada. Filmano una serie di cerchi nei cerchi, alcuni sono spirali per accentuare il fattore ipnotico, abbinati a scioglilingua senza senso; lo stesso titolo riassume il non significato della pellicola o atto performativo, cinema anemico e quindi svuotato di significato come voleva il Dadaismo, anche se nel '23 si era sciolto e si stava affermando il cinema puro con la corrente sia artistica che cinematografica del Surrealismo. *Un chien andalou* (1929) è un film di Salvador Dalì e di Luis Buñuel; un pittore e scultore che collabora con un regista e sceneggiatore, che avrà un posto d'onore nella storia del cinema come lo avrà Man Ray. La compenetrazione tra queste due forme d'arte è piena in questo tipo di opera, la sperimentazione assume un ruolo molto importante che avrà ripercussioni profonde fino ai giorni nostri. Film come, *Film Blu* (1993), *Film Bianco* (1994) e *Film Rosso* (1994) del regista polacco Krzysztof Kieślowski sono uno dei possibili modi per adoperare i colori come simboli dei valori della Rivoluzione Francese, ma anche per

¹¹⁶ Alivs Berman, *Hopper*, in “*Smithsonian Magazine*”, luglio 2007, p.63.

permeare la pellicola di categorie estetiche e aiutano lo spettatore nella comprensione della trama narrativa. Tutti i film sono pervasi dal colore del titolo, non solamente dal punto di vista dei principi rivoluzionari *Liberté Egalité Fraternité*, ma come se questi colori fossero parte del personaggio che sta attraversando la scena, il blu che rassicura invade l'ambientazione di una situazione depressiva, dolorosa e lancinante, quindi non si tratta solo di libertà di agire senza il pregiudizio altrui e i condizionamenti sociali, ma di un colore che sembra essere presente per ricordare il proprio passato, la propria vitalità come una continua allusione a ciò che la protagonista vuole negare e distruggere. I metodi che i registi impiegano per trasformare le categorie artistiche, pittoriche in particolare, in categorie cinematografiche sono sottili e spesso non vengono considerati: *Il laureato* (Mike Nichols, 1967) rappresenta un tipo di film senza apparenti implicazioni pittoriche o artistiche, nessun quadro dietro ai protagonisti, nessun senso spettacolare degli oggetti e nessuna particolare pervasività di colori, luci e ombre, nessuna composizione stratificata di primi piani e secondi piani, tutto sembra realistico e vicino, ma se ci fermiamo a osservare più lentamente e con più profondità le inquadrature, gli accostamenti di colori, le reazioni dei protagonisti instillano messaggi apparentemente impercettibili, la scena in cui Benjamin porta Elaine al club a luci rosse, vediamo il corpo nudo della spogliarellista attorniata dal colore rosso molto acceso, dello stesso tipo dell'auto di Ben, anche la stessa lucidezza della vernice dell'auto quindi vediamo l'ego di Ben espandersi e colpire senza

rimorso. Elaine inoltre è vestita di bianco e questo richiama alla sua purezza che contrasta fortemente con la luce rossa, con il tipo di luogo e anche con l'auto sinuosa e ancora rossa di Ben. I due sembrano non avere nulla in comune, ma come vedremo più avanti si tratta solo di un'apparenza. Questo esempio ci illustra come il regista utilizzi i mezzi cinematografici per creare un'atmosfera tematica univoca e ricca di riferimenti personali e simbolici, come se il protagonista fosse il fulcro e diventasse un modello per chi lo guarda. Lo stesso vale per gli stacchi velocissimi che il montaggio effettua e riesce a rendere così bene l'imbarazzo e l'eccitazione di Ben di fronte al corpo nudo della signora Robinson. Esattamente come alcuni pittori hanno fatto per se stessi e per le figure che hanno dipinto, la pittura dà in senso di profondità, ma sintetizza anche il senso, il messaggio attraverso la luce e l'iconografia e lo stesso accade nel cinema. Anche il cinema ha influenzato gli artisti, divi del cinema sono diventati vere icone, Andy Warhol li ha stilizzati nei suoi ritratti, Liz Taylor, Marilyn Monroe, Troy Donahue e Marlon Brando gli stessi attori che faranno brillare le pellicole melodrammatiche degli anni Cinquanta e faranno piangere gli spettatori nelle sale.

Un esempio di come questi registi abbiano intenzionalmente inserito simboli e icone del loro tempo in modo espressionista (nel senso che venivano posti per rimandare a qualcos'altro che chiariva la trama e il significato complessivo del film), è dato da una pellicola di grande

successo e che resta per sempre anche nel pubblico più giovane come un mito, o meglio come la “personificazione” di quanto può rimanere impressa nelle menti una storia e quanto possa coinvolgere il suo pubblico.



Figura 31 La scena iniziale dentro l'ufficio del capitano Holmes, *Da qui all'eternità (From here to Eternity)*, Fred Zinnemann, 1953, USA.

Si tratta di *Da qui all'eternità (From Here to Eternity)*, Fred Zinnemann, 1953). Siamo davanti alla scrivania del capitano Dana Holmes, il sergente Milton Warden/Burt Lancaster sta sistemando la lampada da tavolo e lancia uno sguardo alla foto incorniciata che giace sulla scrivania. Il nostro occhio non percepisce subito cosa significhi, ma si tratta di una base su cui crescerà la storia che stiamo vedendo. Un'informazione subliminale che il regista inserisce come un indizio per scoprire e aumentare la tensione nel capire la trama e il ruolo dei suoi protagonisti. Una lettura sotterranea che lo spettatore più curioso e

avido riesce a percepire, ansioso di trovare il nesso e assaporare le reazioni dei personaggi. Pochi registi sanno stuzzicare l'immaginazione e le aspettative in questo modo; i nostri occhi sono abituati a recepire certi messaggi, oggi le immagini si presentano così basilari, soprattutto quelle pubblicitarie, che annoiano con i loro messaggi attraverso piccole storie banali, i film che riescono a interessarci sono quelli che solleticano la nostra curiosità in modo sottile e inusuale, non solo attraverso la rimozione di informazioni che renderebbero chiare le situazioni. Anche questa tecnica di usare un linguaggio sotterraneo è tratta dalla pittura, in passato soprattutto l'iconologia assumeva un ruolo fondamentale nelle pale d'altare degli artisti veneti Tiziano, Bellini, Caracci, nei ritratti di famiglia dell'olandese Van Dyck, nei trittici medievali di Giotto, Simone Martini, Duccio da Buoninsegna, oggetti, animali, architetture servono per veicolare significati che nel complesso creano un significato stratificato, esattamente come accade nel film abbiamo un linguaggio che ci aiuta a leggere un ulteriore messaggio, si crea dunque un linguaggio nel linguaggio. Un regista che ha utilizzato in modo elegante e ben camuffato questo linguaggio è Max Ophüls (1902-57), nato e vissuto in Germania, trasferito in Francia, in Italia e poi emigrato negli Stati Uniti nel 1941 dove è rimasto fino al 1950 quando è tornato in Francia dove ha girato tre film molto rilevanti, *Il piacere e l'amore* (1950), *Il piacere* (1952), *Lola Montès* (1955); trovò la morte per un attacco cardiaco avvenuto nel 1957 ad Amburgo. Max Ophüls emigrò in America per scappare alla follia delle persecuzioni contro gli ebrei, i

suoi film hanno una natura piuttosto evanescente, tutto sembra come in un sogno, il significato principale sembra svanire sotto l'egida di un linguaggio cinematografico molto particolare, basato sulla creazione di immagini a vari strati, lo sfondo e il primo piano sono ricchi di elementi che danno vita a una storia nella storia. Le cinepresa lavora in modo speculare alla composizione della scena, aumentando il valore degli effetti di doppio significato che si celano dietro a porte, finestre come succede in *Lettera da una sconosciuta* (1948) dove Joan Fontaine è sempre divisa dal suo amato da porte e finestre, recinzioni simboliche che si perpetueranno in tutto il film in senso fisico e emotivo. Alla protagonista viene mostrato il suo oggetto di desiderio sempre e solo in un modo frustrante, distante e consapevolmente doloroso, come in una sorta di circolo vizioso. La ripetizione è per Ophüls una tecnica molto importante e ricca di contenuti esistenziali. Osserviamo ora i suoi adepti, in particolare il caso di Douglas Sirk (1897-1987), anch'egli tedesco emigrato a Hollywood per cercare una sorte più felice di quella che aveva vissuto in Germania. Altri registi emigrarono e trovarono grande successo, l'esempio di Ophüls segnò anche il percorso di Billy Wilder che però riuscì a rendere il suo personale linguaggio cinematografico che mescolava umorismo e critica, riadattando il genere melodrammatico alla nuova epoca.

3.2. Sentimenti dietro gli specchi.

Il film *Irma la Dolce* (1963) di Billy Wilder inizia così:

“Così questa è la storia di Irma la Dolce, una storia di passione, di sangue, di desiderio e di morte, in definitiva tutto ciò che rende la vita degna di essere vissuta.”

In questo modo Billy Wilder ci introduce nel mondo di Irma la Dolce, prelude alla trama e al contenuto del film e ci accompagna nella sua visione della vita e al suo modo di rappresentarla.

Innanzitutto le prime parole ci inseriscono nel contesto di un melodramma per eccellenza, passione, sangue, desiderio e morte sono aspetti che ricorrono spesso nelle trame di questi film, ma soprattutto il tono canzonatorio ci informa subito che dovremmo prendere il tutto in modo leggero, senza pensarci troppo sopra.

Irma la Dolce è una giovane prostituta che vive nella periferia di Parigi, un giorno mentre aspetta di attirare dei clienti sul marciapiede incontra un giovane poliziotto alle prime armi dai forti principi di legalità. Si innamora di Irma, ma il suo senso della legge, che difende, gli impone di arrestare tutte le prostitute presenti in quella via. Il suo superiore lo destituisce e Nestore torna dalla sua bella e inizia a fare il suo protettore, ma allo stesso tempo per evitare che lei frequenti altri clienti, si traveste da Lord X, un nobile ricchissimo inglese che ha sviluppato un'indifferenza particolare verso le donne. In questo modo

Nestore placa la sua gelosia, ma è costretto a lavorare al mercato tutto il giorno per guadagnarsi i soldi per pagare le prestazioni di Irma. Nestore vuole liberarsi di Lord X perché non riesce più a sopportare i ritmi e diventa quasi geloso di questo, così inscena il suicidio nella Senna del nobiluomo. La polizia indaga sul fatto e Nestore viene accusato di omicidio e siccome viene condannato a quindici anni decide di evadere con l'aiuto di *Moustache*, il proprietario del bar dove si ritrovano le amiche di Irma. Nestore riappare sotto le sembianze di Lord X e così può scagionarsi e scomparire in modo più legale. Nestore sposerà Irma con un'allegria festa al bar di *Moustache* e scoprirà che Irma è incinta di Lord X, così lui accetta di riconoscere suo figlio senza scoprire mai la sua doppia identità.

Questo film, nonostante la sua natura comica, rispetta le aspettative dichiarate all'inizio del film, sono stati evocati passione, sangue, morte e desiderio tematiche tipiche del melodramma, rivisitate nello stile del regista ma in modo molto attuale secondo una logica di abbassamento della moralità e della doppia essenza del borghese medio. Inoltre, possiamo riscontrare nella figura di Lord X un prototipo delle paure, dei difetti e della vera natura della società, colma di ricchezza, ma vuota di emozioni e addirittura terrorizzata da essi, infatti Lord X si dichiara indifferente, soprattutto piange la sua impotenza e chiede a Irma solo di giocare a carte. Per inciso dobbiamo ricordare che il gioco delle carte

ritornerà anche in *L'appartamento* (1960) e sempre tra Jack Lemmon e Shirley MacLaine.

Questa doppiezza e questo sentimento di disagio è trattato dal regista di origini austriache in modo leggero. Non vuole sorvolare sui temi più profondi e trascurarli per dedicarsi a solleticare il riso del pubblico, ma cerca di portare avanti una visione sdrammatizzante per far emergere i lati struggenti in modo contemporaneo, sciolto dalla tragicità lirica, più caratteristica delle pellicole degli anni Trenta e Quaranta. Una sensibilità che sembra voler sintonizzarsi sulla sensibilità più veritiera e celata degli uomini moderni. Wilder affronta in modo allegro e personale il dramma di Nestore che riesce a non cadere nel vortice della pazzia del suo continuo travestimento, per mascherare la sua gelosia e incapacità di accettare che la donna che ama continui a vendere sesso. Solo con *Moustache*, che lo aiuta, esprime la sua vorace gelosia e la sua impossibilità di fare il pappone. La doppiezza è sempre parte della visione di Wilder, un atteggiamento che pesca a piena mani dalla realtà, raggiungendo punte di allegro delirio e schizofrenia, altre volte più serio e meno scanzonato rispetto a *Irma la Dolce*, ma questa vena assurda lo accompagnerà in tutti i suoi film. *Testimone d'accusa* (1957), con una splendida Garbo, assumerà toni più forti e implicazioni più profonde, che culmineranno nei suoi capolavori drammatici come *Stalag 17* (1953).

Nasce quindi il modo di rappresentare fatti drammatici in modo farsesco o più semplicemente alla Billy Wilder, che attraverso uno stile personale trasforma quello che potrebbe essere un melodramma in commedia.

In definitiva però instillerà nello spettatore qualcosa che non è solo la risata o il divertimento puramente visivo, ma lascia aperta una riflessione dolce e amara. Questo accade spesso anche nelle opere di Edward Hopper, ironia e dramma si mescolano raggiungendo una fusione quasi completa. La doppia identità e il doppio comportamento, la farsa e il comico che tratta temi drammatici emergono anche in diversi dipinti di Hopper, anzi dovremo dire che si tratta di una nota continuativa dell'opera del pittore americano.

Per esempio, una simile drammatica e quotidiana vitalità sorge dal dipinto di Edward Hopper *Automat* del 1927, già citato nel primo capitolo(fig. n°1)¹¹⁷. Possiamo notare la dolcezza della figura femminile, la stravaganza del cestino di frutta, le luci allusive sopra la sua testa, ma allo stesso tempo la posa triste del suo viso e il pesante buio alle sue spalle. Assistiamo ad un intreccio di leggera comicità e drammatica tristezza, le bellezze dei contrasti di colori scuri e brillanti, intensi e nitidi illumina la scena facendo apparire più chiari i nessi e gli opposti. Come se dovessimo prendere quello che ci viene mostrato con due tipi di occhi, uno sguardo al lato ironico e uno pronto a carpire il lato

¹¹⁷ Figura n. 1, p. 16.

drammatico. Un misto di ironia e di seria tristezza, che spesso sembra distinguere anche il carattere del pittore che sapeva formulare bene battute e condire di malizia il suo umorismo, ma che contemporaneamente soffriva di periodi bui spesso legati al vuoto creativo, un vuoto personale che di frequente si chiamava depressione e sfociava nel mutismo e nell'isolamento.

L'umorismo viene ben illustrato anche da un dipinto del 1927, *Drug Store*, il punto di vista da cui ci viene mostrato il campo visivo è sito sul ciglio di una strada cittadina, allo "spettatore" viene offerta la visione di un marciapiede e di una vetrina di una farmacia (presumibilmente, l'insegna dice "*Silbers Pharmacy*"), e il prodotto pubblicizzato dalla sottostante iscrizione ci informa che si tratta di "*Prescriptions drug*", medicine con obbligo di ricetta, infine viene il nome del prodotto specifico, "*Ex-lax*", un lassativo.

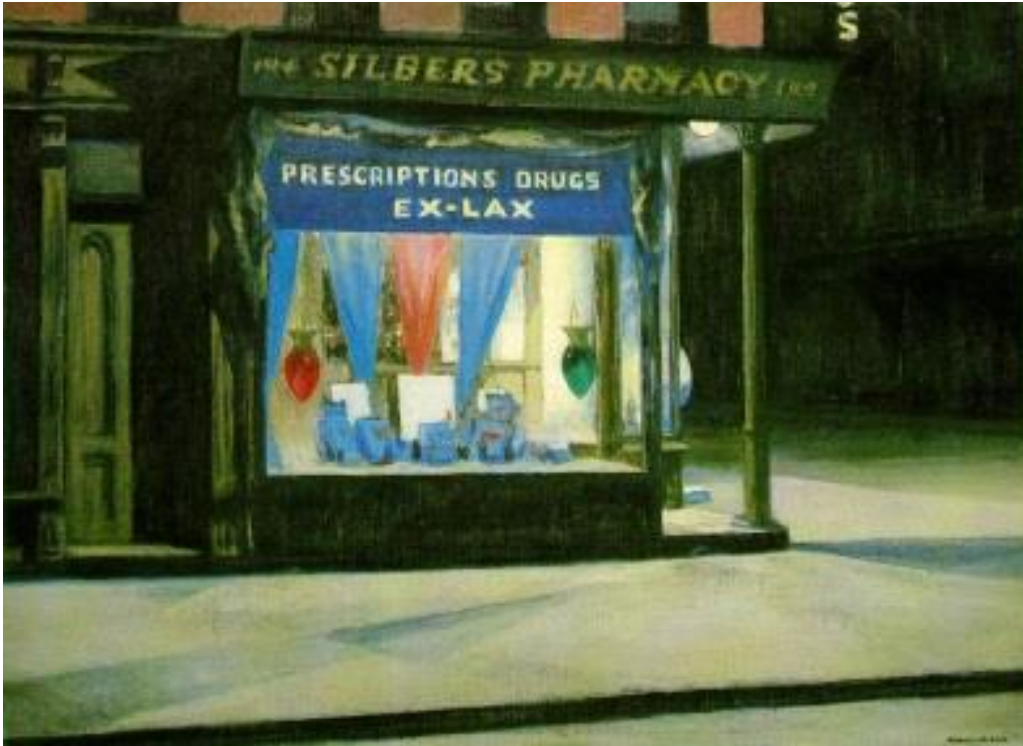


Figura 32 Edward Hopper, *Drug store*, 1927, olio su tela, 101.92 x 73.66 cm, Museum of Fine Arts, Boston, MA, USA.

Un dipinto che ritrae un lassativo, sicuramente questo tipo di umorismo e di ironia sono elementi che anticipano molto la pop art senza bisogno di esplicitazioni così evidenti come quelle di Andy Warhol e altri artisti del movimento. Inoltre va notato che questo lassativo viene pubblicizzato in pompa magna, con teli di tessuto e ornamenti eleganti e lussuosi, come i due vasi di vetro di colori brillanti, rosso rubino e verde smeraldo. Sembrerebbe quasi una gioielleria se non fosse per la scritta esplicita e i colori delle scatole del medicinale e dei teli posti in una guisa espositiva e così perfetta, come in una parata militare. Le scatole di colore blu, i drappi, uno blu e l'altro rosso insieme al bianco delle pareti e dei tre cartelli richiamano i colori della bandiera degli Stati Uniti d'America, episodio non raro nei dipinti di Hopper, si veda per

esempio anche *The City* (fig. n°10).¹¹⁸ Un rimando al proprio paese che non deve far pensare ad una sola critica al consumismo e alla mercificazione di ogni tipo di prodotto, le osservazioni sono dirette contro la società e al tipo di bassezza che perpetuava, ma dimostrano anche quanto sia preoccupato e quanto sia intriso di nostalgia per un ricordo mitico del passato del suo paese. Si tratta di una caratteristica non anomala in un artista americano: scrittori, registi, pittori, fotografi americani analizzano questo senso di perdita di un periodo mitico e lontano, il genere western affonda le proprie ragioni d'essere proprio in questa nostalgia e senso di perdita. Possiamo fare molti esempi, da Scott Fitzgerald (*Il grande Gatsby*), a Salinger (*Il giovane Holden*), Kerouak (*Sulla strada*), fino a Jaspers, con le varie versioni della suddetta bandiera. Molti registi tra i quali Orson Welles (*Quarto Potere*, 1941), Nicholas Ray (*Gioventù bruciata*, 1954), John Ford (*Com'era verde la mia Valle*, 1941), Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*, 1979), Michael Cimino (*Il cacciatore*, 1978), David Lynch (*Velluto blu*, 1986) per non scordare Peter Bogdanovich (*L'ultimo spettacolo*, 1971). La perdita dell'innocenza di un individuo o di un intero paese, vissuta come una liberazione, un trauma e una disillusa consapevolezza, è una tematica che negli Stati Uniti vive ancora oggi per esempio con la serie televisiva *Mad Men* (Matthew Weiner 2007-in corso), una nostalgia per un passato glorioso e abbondante che oggi ci sembra lontano.

¹¹⁸ Figura n° 10, p. 54.

Drug store fa un uso delle luci molto accorto, la vetrina del negozio sembra sprigionare un'aurea luminosa, che la fa apparire ancora più evidente, soprattutto in funzione del contrasto con l'oscurità circostante che si riscontra, anche gli infissi del negozio risultano inverosimilmente avvolti dalle tenebre rispetto alla vetrina, senza una digradazione naturale. Il punto di vista appare chiaramente ad altezza d'uomo, ma si ha una visuale molto ampia e molto simile ad un'inquadratura cinematografica. L'attenzione si focalizza sulla vetrina e non si può cercare una narrazione in questo dipinto, ma ci sono simboli che rimandano alla critica verso il trionfo della mercificazione e una presa in giro di questo culto del prodotto da vendere. Il lassativo non è messo certamente a caso, ricorda la stitichezza fisica, ma anche quella spirituale, una mancanza di disponibilità dell'americano medio verso l'umanità e verso un sentimento di concimazione dello spirito. Il medicinale soprattutto allude a quanto un prodotto simile possa diventare oggetto di culto e di studio per invogliare il pubblico a comprare, mi sembra molto attuale come spirito di sovversione e critica alla società dei consumi che sta vivendo il suo apogeo. Questa capacità di interazione con i problemi sociali e individuali si verifica anche nel cinema, ne *L'appartamento* (Billy Wilder, 1960) assistiamo ad una forte degradazione dell'essere umano, presentato come umoristico e ironico, ma che lascia spesso trasparire l'amarezza, la resistenza e la reazione contro questo tipo di atteggiamento condiviso da molti. C.C. Baxter, un impiegato contabile di una grande compagnia di assicurazioni che

calcola al millesimo tutti gli elementi della sua vita, vive una situazione poco piacevole : ha prestato il suo appartamento ad un amico in una situazione di emergenza e poi la sua disponibilità è passata di bocca in bocca e ha raggiunto i suoi diretti superiori che hanno cominciato a prenotarsi per affittare a ore la sua abitazione per trascorrervi il tempo con le proprie amanti dopo le serate di bagordi. Baxter è un uomo docile e si adatta a malincuore al passaggio di questi suoi “ospiti”, una sera è costretto ad aspettare sotto la pioggia perché la coppia del giorno non vuole andarsene. Il vicino lo credono un dongiovanni e non hanno una buona reputazione di lui, il dottore, suo dirimpettaio, diventa la voce del film, egli esprime la sua opinione attraverso allusioni sarcastiche ma con un tono allegro e sempre benevolente nei confronti del protagonista, sembra quasi la trasposizione della personalità del regista che segue gli eventi e cerca di venire in soccorso del protagonista. Baxter corteggia a modo suo la ragazza che guida l’ascensore nel palazzo dove lavora, lei sembra corrispondere, ma dà buca al povero “Cicibello”. L’uomo con cui uscirà quella sera è il suo fidanzato precedente, nonché direttore di tutto il palazzo e quando scopre che Baxter affitta il suo appartamento lo prenota per sé e per Fran, l’ascensorista. Dopo un periodo di tempo di qualche mese Baxter ritorna a casa e trova Fran svenuta, la boccetta dei sonniferi svuotata, così C.C. chiama il dottore suo vicino e riesce a salvarla. Ha già scoperto che la donna ha una relazione con il suo capo sposato e con figli, lei racconta la sua esperienza e la sua voglia di terminare a soffrire. Si tratta di una situazione molto drammatica, ma la

reazione del capo rimanda solo ad un gretto egoismo, infatti lui si preoccupa solo della sua posizione. Anche qui Baxter diviene il capro espiatorio del suo direttore, infatti riceve un pugno dal cognato di Fran che crede che lui si sia approfittato della ragazza. Il direttore concede a Baxter un posto di lavoro molto pregiato, per farlo tacere sulla faccenda. La coppia clandestina ritorna insieme nella scena della festa per Capodanno, ma quando la luce riappare dopo un breve black-out Fran non c'è più, sta correndo verso Baxter, (noi spettatori lo sappiamo) e tornano a giocare a ramino, come avevano fatto durante la convalescenza di Fran. I temi sono molto gravi: adulterio diffuso nella fascia più alta degli lavoratori dell'azienda, perpetuato con una leggerezza al minimo del pensabile; sfruttamento della ingenuità, della bontà e dell'amore di una ragazza per trastullarsi nei periodi senza la famiglia da parte del responsabile capo della suddetta azienda, senza macchia e di grande reputazione; suicidio per la sofferenza procurata da una relazione senza via d'uscita; prevaricazione sull'animo gentile di Baxter, cinismo e corruzione per ascendere ai piani più alti della "catena alimentare". Un insieme che farebbe pensare ad un film molto drammatico, che sfiora la tragedia, ma non è così: *L'appartamento* è un film apprezzato da un largo pubblico, che spesso ride durante la sua proiezione e a commuoversi, a piangere ma anche a gustare il sapore amaro della società. Fran Kubelik è il simbolo della bellezza, della genuinità, della simpatia, dell'amore e soprattutto dell'innocenza che viene uccisa dalla corruzione, dalla legge del più bieco egoismo che

veniva millantato come il mito della libertà. Fran assomiglia alla donna raffigurata in *Automat*, sconsolata e triste, conduce la sua vita seguendo le sue emozioni e prendendo spesso grosse cantonate. C.C. Baxter invece assume su di sé il peso degli ideali di umile ambizione, egli rinuncia a qualsiasi cosa per compiacere i suoi superiori, ma alla fine capisce che la sua anima, la sua innocenza sta per essere estirpata dal suo petto e riesce a capire che non vuole fare questo passo. Anche qui il regista inserisce la sua nota personale attraverso una citazione di Baxter del dottore, che rappresenta Wilder. Baxter sta per essere promosso, ma si rende conto che sta perdendo qualcosa, e chiede al signor Shaldrake se conosce il significato della parola tedesca *Mensch*, che gli aveva insegnato il dottore, Baxter gliela traduce e dice che lui vuole essere un *Mensch*, un essere umano. Billy Wilder sintetizza il gusto della vita, alternando gioia, comicità, drammaticità e grande tristezza, creando personaggi profondi e dotati di una complessità non banale, stratificati sotto il peso di quello che la società pretende da loro. Questa contraddizione e lacerazione della persona possiamo vedere alcuni esempi che visivamente mettono in scena la forza delle immagini archetipiche di Hopper in relazione a quelle di Wilder in *L'appartamento* (1960).



Figura 33 *L'appartamento, (The apartment), Billy Wilder, 1960, USA.*

Ecco la scena di apertura del film, i caratteri del titolo appaiono ben delineati e contrastano con l'oscurità dello sfondo, il carattere scelto esprime sobrietà ma una sottolineatura leggermente più scura in modo che la scritta abbia profondità e spessore. Quello che però ci interessa è lo sfondo, il palazzo che si allunga in orizzontale lungo le strade notturne di New York. Alcune finestre mostrano che la luce è accesa in quell'appartamento, quindi significa che qualcuno è sveglio al suo interno, da qui possiamo già capire che la storia che stiamo per osservare ruota attorno e si svolge a quell'appartamento. Molte immagini di Hopper ritraggono finestre di appartamenti situati in palazzi cittadini, un esempio è *Night Windows* (fig. n°38), dove il pittore ritrae una donna in asciugamano nel suo appartamento in quella che sembra una serata dopo il lavoro, proprio come se fosse dall'altro capo della strada nel palazzo di fronte. Poi possiamo riscontrare similitudini visive in *The City* (fig. n°10), in *House at Dusk* (1935), ma anche in *New*

York Pavements (1924, fig. n°6) e *Summertime* (1943), tutti ritratti della città nelle sue forme, architettoniche, palazzi che mostrano finestre parlanti ed espressive, come un viso che fa trasparire le proprie emozioni. L'amore che Hopper aveva per le architetture della sua città è ampiamente documentato¹¹⁹, ma tra l'immagine del film e quelle di Hopper esiste un forte collegamento che ci porta a essere curiosi e a immaginarci cosa capiterà all'interno di queste finestre, Hopper ci mostra l'interno dato che le tende sono tirate, ma l'enigmaticità rimane pervasiva poiché non possiamo né vedere il viso della donna e nemmeno capire cosa stia facendo, se sia da sola o meno. Il critico Virgin Barker scrive a proposito dei soggetti comuni di Hopper : *“L'artista ha rivelato la bellezza nascosta nel luogo comune”* e aggiunge che ha rivelato : *“il permanente in mezzo all'effimero”*.¹²⁰Una curiosità che affonda nel mistero della vita umana, nell'immagine del film l'oscurità che pervade l'atmosfera e le informazioni che Baxter la voce narrante ci ha fornito non offrono nulla di importante dal punto di vista della narrazione, ma inquadrano la situazione da un punto di vista macroscopico. Il nostro protagonista è solo, sta aspettando che la coppia che occupa il suo appartamento se ne vada, è una situazione spiacevole per lui che dopo una giornata di lavoro non può entrare in casa sua. Lo stesso stupore ci sorprende in queste due immagini, non sappiamo cosa significhino, cosa

¹¹⁹Edward Hopper :*“Questa città è la mia principale fonte di soddisfazione.”*, nota p. 38.

¹²⁰Virgil Barker, *The Etchings of Edward Hopper*, in *“The Arts”*, 5 giugno 1924, pp.342-325, trad. it. In Carol Troyen, Edward Hopper, in Carter E. Foster, *Edward Hopper*, p.40-42.

si nasconda dietro alla donna in asciugamano e cosa si celi dietro le finestre de *L'appartamento*.



Figura 34 Edward Hopper, *Office at Night*, (*Ufficio di notte*), 1940, olio su tela, 56.356 cm × 63.82 cm, Walker Art Centre, Minneapolis, Minnesota, USA.

Nel corso del film riscontriamo altre similitudini visive, Hopper dipinse *Office at Night* nel 1940, periodo in cui le donne in massa dovevano ricoprire mansioni lavorative esattamente come gli uomini, qui vediamo una segretaria ricercare nell'archivio mentre il suo superiore sta leggendo un documento alla luce dell'abat-jour, lei si volta e lo spia mentre lui è concentrato. In un futuro vicino, il 1960, rappresenta la stessa situazione, il piccolo ufficio si è trasformato in un enorme salone pieno di scrivanie e impiegati, solo i vertici hanno una segretaria personale e qui vediamo il direttore che interloquisce con la sua segretaria nonché amante. Il quadro esprimeva indirettamente la stessa tematica, la donna cercava lo sguardo di un uomo distratto dagli affari.

In questo fotogramma vediamo invece la segretaria che risponde per le rime al suo capo che le ha appena comunicato che è stata licenziata perché ha parlato delle sue varie relazioni con Fran Kubelik/Shirley MacLaine, causandone la momentanea rottura.



Figura 35 *L'appartamento (The apartment)*, Billy Wilder, 1960, USA.

Nel dipinto di Hopper non esisteva comunicazione tra i due personaggi, invece qui i due si parlano , ma nonostante questo non riescono a far coincidere I loro pensieri, come due auto che vanno in direzioni opposte. Assistiamo alla scena di Hopper e a quella di Wilder come se noi spettatori fossi insieme a loro, invisibili ma così vicini che potremmo sentire la rabbia e soddisfazione di Shkedrake che muta in sorpresa e l'indignazione di Miss Olsen che sfocia in vendetta, mentre in *Office at night* percepiamo l'attesa e la trepidazione delusa della donna e notiamo la concentrazione e la freddezza dell'uomo. A proposito di questo coinvolgimento Carol Troyen scrive: *"In Starway (1949),che probabilmente rappresenta l'atrio della casa dei suoi genitori a Nyack, dipinto a memoria diversi anni dopo, e in Sun in an empty room (1963), ispirato alla sua casa a Truro, Hopper invita lo spettatore ad entrare nei*

suoi quadri."¹²¹ Capiamo da questi dipinti senza figura che l'intimità sia più forte, in questo modo Hopper ci invita nel suo più intimo lato della sua personalità, ma anche in luoghi con figure umane l'intimità all'interno di case private. Nell'ufficio del signor Shaldrake possiamo assistere a come pubblico e privato si mescolino con facilità, infatti il direttore licenzierà la sua segretaria e amante passata per aver rivelato sue informazioni personali. La posizione del signor Shaldrake dice qualcosa del suo atteggiamento verso la signorina Olsen, è girato di tre quarti e ha appena messo in bocca una sigaretta, postura che denota poca considerazione verso la donna inoltre la sua rabbia è ben visibile dal viso e dalla rigidità del collo, stava dirigendosi verso i suoi impegni ignorandola ma Miss Olsen lo ha bloccato facendolo voltare di scatto grazie alle sue parole pungenti e alla sua felicità nel lasciare quel lavoro. Miss Olsen appare propositiva e determinata mentre la donna di Hopper è indecisa e esitante, sembra in una fase precedente rispetto a Miss Olsen, quando lei era l'attrattiva di Shaldrake. Si tratta di un legame tematico, scene di vita quotidiana dell'America, di personaggi che cercano uno sguardo altrui e altri che cercano di prevaricare su questi. La vita della città si snoda mostrando i suoi piccoli misteri e le profondità dell'animo umano, entrambi gli artisti cercano con il proprio stile di scoprire i veri sentimenti dei propri personaggi e i loro destini. Un'altra analogia di composizione viene a galla in modo perfino

¹²¹ Carol Troyen, *Edward Hopper*, in Carter E. Foster (a cura di), *Edward Hopper*, p. 59.

citazionale, le due immagini sono così simili da apparire una la citazione cinematografica dell'altra.



Figura 36 *L'appartamento*, (*The apartment*), Billy Wilder, 1960, USA.

Baxter sta aspettando che la coppia della serata lasci casa sua, è solo e ormai è notte fonda, nessuno si incontra per la strada e nel parco, la smisurata panchina ci dà la sensazione di illimitatezza la stessa che abbiamo avuto nell'ufficio di C.C. pieno di scrivanie e di luci in serie rettangolari al neon, la solitudine appare ancora più evidente. Hopper sembra creare l'embrione di questa scena di *L'appartamento*, si tratta di un'incisione realizzata nel 1921, *Night in the park*. Quest'immagine sembra affrontare lo stesso soggetto, forse lo stesso posto, solo la presenza di molti alberi cambia l'ambientazione. L'oscurità e il vuoto amplificano la solitudine di quest'uomo che non ha dove andare o che preferisce starsene da solo piuttosto che ritornare alla propria abitazione.



Figura 37 Edward Hopper, *Night in the park (Notte al parco)*, incisione, 1921, 17.3 x 20.9 cm, Museum of Modern Art, New York, USA, dono di Abby Aldrich Rockefeller.

Baxter viene visto con un'inquadratura obliqua ma che mostra il suo viso, mentre in Hopper vediamo l'uomo solo di spalle, lontano, in una posizione in cui possiamo vedere la profondità e il punto di vista appare ugualmente diagonale. Un tipo di composizione funzionale al mezzo che viene impiegato, lo spettatore si aspetta di vedere il protagonista di fronte, che mostra il suo disagio, invece nell'incisione l'artista ha potuto rendere bene l'atmosfera cupa e avvolgente, intima, come spesso accade nelle sue opere il personaggio ritratto non sa di essere visto, Hopper riusciva a assaporare la sensazione di percepire gli

esseri umani nella loro vera essenza, la loro capacità di esprimersi nella solitudine. Wilder infatti fa emergere la personalità di Baxter solo quando è solo o quando non può mascherare i propri sentimenti a causa dell'improvviso cambiamento degli eventi. In questa scena seduto sulla panchina, infreddolito e insofferente, esprime a se stesso, come farà di frequente nel corso del film, quello che prova e la sua rabbia nei propri confronti, si rimprovera di prendere freddo e di non aver saputo dire di no ai vari richiedenti del suo appartamento. Poi quando entrerà si rimprovera di non aver rifornito il bar e in tono ironico si sfoga contro i suoi avventori che lo hanno fatto ammalare.

Il modo di riferirsi alla vita quotidiana dell'uomo medio americano, l'atteggiamento di critica a quello che era considerato l'*american dream*, il progresso e la felicità costituzionale, la visione di un mondo che fagocita umanità, come ricorda il dottore a C.C., "*Sia un essere umano Baxter*", tutti elementi distorti e corrotti dai compromessi e dalla vittoria del vil denaro. La mercificazione del proprio essere e l'eliminazione di ogni sentimento umano, solo l'apparenza conta, uomini sposati che tradiscono le loro mogli, ma che continuano ad affermare che sono felicemente sposati, che lasciano le mogli solo quando vengono lasciati da quest'ultime. La vacuità e l'agiatezza senza soddisfazione sono i temi prediletti da diversi registi : Douglas Sirk in *Come le foglie al vento*, *Secondo Amore*, *Magnifica Ossessione*, Nicholas Ray in *Gioventù bruciata*, Mark Robson in *Dalla Terrazza* (1960) e ne *I*

peccatori di Peyton (1958), Richard Brooks in *La gatta sul tetto che scotta*, Elia Kazan in *La Valle dell'Eden*.

Altro elemento costante tra i dipinti hopperiano e i film melodrammatici è l'inserimento degli specchi. Nelle pellicole cinematografiche si ha spesso la visione di uno specchio nello specchio, di modo che le figure si sovrappongano con un gioco di simboli nascosti dietro a oggetti comuni, posture, sguardi, colori, come accade in *Come le foglie al vento* o in *Lo specchio della vita*, come vedremo più avanti. Inoltre, lo stesso schermo cinematografico è uno specchio, una vetrina da cui possiamo vedere e non essere visti, ma allo stesso tempo ci specchiamo, ci identifichiamo nei personaggi nella sala buia e assumiamo i loro punti di vista, senza più preoccuparci di quello che succede al di fuori di essa. Questa specificità del grande schermo viene approfondita molto da questi registi e Edward Hopper fa altrettanto, costruisce uno spazio che rivela una serie di pensieri e sentimenti in modo emotivo e personale che riesce ad arrivare alle menti dei visitatori. Nelle opere di Hopper appaiono spesso vetrine di negozi, di ristoranti, riflessi delle vetrate di quello che è fuori e dentro allo stesso tempo (*Automat*), ma di vere vetrine si può certamente parlare per *Girlie Show* (1941), *Nighthawks* (1942), *New York Office* (1962). Questi sono gli esempi più espliciti di vetrina e di specchio nello specchio, ma si può parlare di specchio per la totalità dei suoi quadri, compresi i paesaggi, perché creano con l'osservatore un rapporto di identificazione e di

legame con gli stati d'animo del pittore. L'impressione di spiare quello che sta succedendo nelle sue opere è molto forte, soprattutto con i quadri che rappresentano finestre viste da fuori come *Night Windows* (1928), sembra di essere nell'edificio al di là della strada, ma non si tratta di voyerismo, è una curiosità verso la vita che contraddistingue la sua esistenza, l'interesse a guardare a capire cosa stia succedendo e soprattutto quali sentimenti vengano a galla.



Figura 38 Edward Hopper, *Night windows*, (*Finestre notturne*), 1928, olio su tela, 86.36 x 73.66 cm, Collezione privata.

Nel melodramma il sentimento si abbarbica intorno a forti tensioni, che si esemplificano attraverso posture, gesti, la musica, il sonoro e le pose del viso ma anche attraverso la composizione della scena. Le figure

umane e l'ambiente assumono un ruolo che nasconde uno o più significati.



Figura 39 La camera preparata per Lucy, scena da *Come le foglie al vento (Written on the wind)*, Douglas Sirk, 1956, USA.

Ecco una scena che ben illustra questo andamento, esibendo una composizione fortemente complessa e stratificata, che Sirk e il suo direttore della fotografia Russel Metty realizzano spesso nei loro film. Nella camera da letto dell'appartamento che Kyle/Robert Stack ha designato per Lucy/Lauren Bacall vediamo la donna sulla sinistra che sta di fronte al sogghignante fidanzato. Tra di loro c'è un mobile da toeletta, sul quale sono disposti oggetti di vario genere fino a ricoprire la superficie quasi totalmente, esso è dotato di un grande specchio rettangolare composto da sei quadrati disposti a coppie in altezza.

Nello specchio solcato da scanalature vediamo il riflesso di Mitch/Rock Hudson, la cui immagine sembra un'apparizione, perché la distanza che lo divide dalla coppia, lo innalza e lo riprende in tutta la sua figura, esattamente come una visione allucinatoria. I due fidanzati sono separati dal mobile, questo fa pensare ad una distanza emotiva e fisica tra di loro, inoltre Lucy è in trappola, messa all'angolo tra la sua decisione di sposare Kyle e essere amata da Mitch. Lo specchio ha delle regolari scanalature, che aiutano a far risaltare ancora di più l'immagine spezzata di Hudson, che ricorda una croce, l'amore di Hudson è come un ricordo che Lucy vorrebbe eliminare dalla sua mente, ma che torna sempre. Gli oggetti da toeletta disposti in bella mostra sono stranamente allungati, potrebbero alludere alla forma fallica e potrebbero presagire alla situazione di impotenza di Kyle e al desiderio di maternità di Lucy. In questa situazione di estrema tensione Mitch che appare come una via di fuga, un deus ex machina che risolverebbe tutti i problemi, ma l'ostacolo-Kyle non permette questa soluzione. Questi oggetti acuminati potrebbero anche alludere al dolore, come stilette che feriranno Lucy, infatti l'appartamento che Kyle le offre è il simbolo della ricchezza che lui può offrirle, ma scoprirà che spesso quello che si desidera non corrisponde a quello che fa felici. Anche Kyle appare riflesso nello specchio, come se fosse anch'esso un fantasma, una presenza evanescente, uno spirito pervasivo di tutto il film, ma che è destinato a sparire improvvisamente e a essere vinto. Lo specchio

quindi ha una funzione chiarificatrice, fortemente stilizzata e metaforica, lo possiamo vedere addirittura una seconda volta.



Figura 40 Lauren Bacall e Dorothy Malone, in *Come le foglie al vento*, (*Written on the wind*), 1956, Douglas Sirk, USA.

Anche in questo caso ci troviamo nella camera da letto della coppia di sposi, Lucy e Kyle, la donna si sta pettinando davanti allo specchio e alle sue spalle seduta su una poltroncina c'è Mary Lee/Dorothy Malone, la cognata. Questo specchio è molto diverso da quello precedente, ha una cornice sontuosa e brillante, incastonata di pietre preziose, che ritrae o meglio incorona Dorothy Malone/Mary Lee, la visuale dello spettatore non mostra Lucy nello specchio, ma Mary Lee che è alle sue spalle. Anche in questo caso la presenza del riflesso è importante, Mary Lee sta ridendo sguaiatamente, ma è solo un sorriso di plastica e il rapporto che sussiste tra le due donne appare ambiguo: entrambe si guardano allo specchio ma vedono l'immagine dell'altra reciprocamente. Di conseguenza siamo davanti ad una doppia corrispondenza, l'una vorrebbe essere al posto dell'altra : Lucy in verità ama Mitch e vorrebbe scappare da Kyle, Mary Lee ama Mitch che però ama Lucy, un intreccio amoroso senza via di scampo apparente. Lucy ha preferito la serenità

economica per costruire una famiglia, ma ha avuto solo un marito perennemente ubriaco, inetto e impotente; mentre Mary Lee, viziata, leggera e conturbante vorrebbe l'uomo che Mitch, gentile, dolce e sicuro di sé e capace, ma lui la disprezza. Mary tende la trappola con un gioco illusionista, mentre Lucy è la vittima inconsapevole e generosa, perché non sa cosa Mary sia pronta a fare per aver Mitch, nello specchio vede qualcosa che la turba, un'immagine che dovrebbe corrispondere a quella che ha in mente, che sembra un angelo, ma è solo travestito mascherando la sua anima di serpente, Lucy cerca di difendersi con il sarcasmo, ma la sua antagonista continuerà a darle battaglia. Mary Lee alla fine risulterà vittima del suo stesso gioco, vittima dei suoi desideri e della sua educazione viziata e privilegiata. Come il fratello cerca qualcosa che non può avere, si butta a capofitto in una sfida inutile, soffre e cerca di barcamenarsi senza fare i conti con i sentimenti altrui, ma riuscirà forse a salvarsi da questa tempesta che ha aiutato a alzarsi? Siamo di fronte ad una continua evasione dai propri sentimenti, l'unico che forse rimane sempre a contatto con il suo essere veritiero è Mitch, che esprime da subito i suoi sentimenti e li porta avanti costantemente. Una casa di specchi che ci rivelano quello che i personaggi non vogliono ammettere a sé stessi, sembrano voler dimostrare agli altri quello che vorrebbero essere e poi cadono come pupazzi sotto il peso dei loro veri sentimenti e di quello che hanno fatto per nasconderli. Sono portati a desiderare quello che la società e i suoi stilemi hanno dettato: la bionda ricca viziata e molto attraente desidera l'uomo più attraente per

dimostrare a se stessa che il potere della sua bellezza e della sua ricchezza sono infiniti; il ricco, scapestrato, scapolo che fa faville tra le donne ricerca la donna onesta da ingannare per avere il suo amore e poi poterla distruggere con la gelosia e la frustrazione dei propri desideri di maternità. In questo modo dimostra a se stesso la capacità di avere potere su qualcuno, che è così importante per il suo migliore amico Mitch che la ama. Qualcuno potrebbe dire che si assiste alla solita frustrazione dei desideri dello spettatore di creare una storia a lieto fine, con bei sentimenti e eliminazioni a puntino, ma nessun melodramma precedente aveva messo in luce, sebbene una luce soffusa, comportamenti psicologici malati che nella quotidianità si potevano riscontrare facilmente. La morte del padre, di Kyle e il pugno di mosche raccolto da Mary Lee mettono in evidenza il fallimento di un certo tipo di corsa al potere dell'americano medio che l'America del Boom economico esaltava, anzi dettava come il risultato dell'*american dream*, un sogno che spesso culmina con la tragedia, un incubo da cui è difficile risvegliarsi. La magnificenza dello specchio, i pettini e le spazzole con bordo di argento, l'auto scintillante, i pozzi petroliferi, i vestiti alla moda, i gioielli e l'avvenenza dei personaggi non fanno che risaltare questo effetto di illusione che fa sembrare tutto bello e meraviglioso, ma sotto la superficie scintillante si nasconde la menzogna e l'inganno, la bassezza, il dolore e la tragedia.

Come le foglie al vento risulta molto coerente e il messaggio celato, ma al tempo stesso chiaro dato che nonostante tutti questi simboli e le allusioni, è che il buono anche se non è perfetto (Lucy è troppo ingenua e abbagliata dalla sua ricerca di serenità; Mitch insiste dichiarandosi troppe volte a Lucy, mostra sofferenza risultando oggetto di pietà, apparendo il perdente senza speranza), la loro bontà, la loro capacità di comprensione e reazione ai fatti della vita sapranno mantenerli vivi e portarli sulla retta via. Questo film contiene diversi fotogrammi e scene rivelatrici dal punto di vista della composizione cromatica, scenografica, ambientale e della postura e mimica degli attori, gli esempi potrebbero essere numerosi ma possiamo proporre ad un altro che conferma questa tendenza.



Figura 41 Rock Hudson, Robert Stack e Lauren Bacall nella scena al bar del club, in *Come le foglie al vento* (*Written on the wind*), Douglas Sirk, 1956, USA.

Qui possiamo vedere che la testa di Lucy è coronata da un lampadario a candele, questa posizione la rende simile all'iconografia della Madonna, con l'aureola e l'aria addolorata e preoccupata. La donna desidera una famiglia, ma il marito si scopre impotente e che le ha fatto credere di amarla, mentre l'uomo che la ama guarda in basso ferito, come se non volesse vedere la scena a cui il marito la sottopone. Il suo sguardo preoccupato, spaventato e atterrito diretto verso il marito ci fa capire che è lui la fonte della sua paura. Lucy intuisce dal suo comportamento che dovrà sopportare un grande peso e ne rimane paralizzata.



Figura 42 Rock Hudson, Lauren Bacall, nella scena del bar del club in *Come le foglie al vento*, (*Written on the wind*), Douglas Sirk, 1956, USA.

In questo fotogramma successivo invece la corona svetta sulla testa di Kyle/Stack, che sorride in modo malefico, visibilmente ubriaco sogghigna, alla sua sinistra una bottiglia di liquore che precedentemente

aveva richiesto fa bella presenza, mentre la moglie e l'amico lo osservano rapiti. Sembra un re degli inferi, ma nasconde un segreto, che annuncia ma che non vuole confessare. Noi spettatori sappiamo che riguarda la sua impotenza, che viene ricordata dalla bottiglia di forma fallica che gli sta accanto, ma appare ancora più chiaro, dopo aver saputo dal medico la sua condizione per sopportare questa onta soffocherà il suo dolore nell'alcool. Questo lampadario leggermente scenterato rispetto al capo dell'attore in questo caso lo incorona come condannato e questo sogghigno gli conferiscono un'aria di personificazione del male che lui stesso prova e che deve far scontare agli altri, un'esternazione di quello che non riesce a confessare e che gli altri due intuiscono abbia a che fare con la sua dipendenza dall'alcool. Forse la stessa posizione centrata sulla testa di Lucy e storta in quella di Kyle, potrebbe rimandare alla sua incapacità di attenersi ad un comportamento che voleva rispettare. Prima di sposarla aveva promesso di essere diverso, cercando di manifestare i suoi sentimenti più veri, in quell'occasione le dice di amarla e le chiede di diventare sua moglie, sembra seriamente convinto di quello che dice, ma il suo complesso di inferiorità e la notizia di essere impotente lo distruggeranno. La luce in questo caso si concentra nel ghigno di Kyle/Stack, mentre in quella precedente era del tutto attirata sul viso preoccupato di Lucy/Bacall. Questo uso della luce serve a dare maggiore importanza al personaggio in quel preciso istante, così che lo spettatore ponga attenzione alla reazione che sta esprimendo e al suo vero stato d'animo. Ricordiamo

inoltre che questa scena del club c'è la presenza di uno specchio: Lucy e Mitch raggiungono Kyle al bar del club, mentre si accomodano e ordinano da bere al cameriere Ben, la cinepresa fa un movimento fluido si gira completamente seguendo il cameriere, concentrandosi sul retro del bancone, dove lungo la parete è stata tappezzata da uno specchio, che riflette l'immagine dei tre protagonisti. Qui li vediamo sistemarsi, questo istante non è da sottovalutare, potrebbe essere solo un modo per far passare il tempo e lasciare che i due arrivati si sistemino, ma Sirk non aveva abitudine di inserire degli specchi a caso, soprattutto in momenti di tensione come questi. Inoltre non possiamo non avvertire una nota tipicamente sirkiana in questo movimento, un cambiamento repentino che lo spettatore non può non percepire come costruito a puntino per metterlo in guardia e andare oltre le parole che essi pronunciano. La tendenza nel riproporre momenti critici sotto forma di riflessi degli specchi è innegabile, lo testimoniano i numerosi specchi che sono inquadrati nel film, spesso essi ci mostrano la scena di riflesso, che appare distante e quasi più intima e vera, perché non si presenta nuda davanti ai nostri occhi bensì ricercata, il regista intende perseguire un percorso intricato, dove lo spettatore deve stare attento non solo a quello che succede sotto i suoi occhi, ma quello che succede dietro le tende dell'animo umano. Kyle nei suoi sogni deliranti di ubriaco, rende noto il suo tormento più profondo: il suo senso di inferiorità nei confronti di Mitch e il disprezzo per sé stesso, la sua impotenza

presunta non sarà che il motivo che scatenerà la sua folle autodistruzione.

Siamo di fronte a tecniche che Edward Hopper destreggia molto bene, sintetizzando sulla tela quello che il film indica per circa due ore, costruendo un mistero ancor più grande perché non ci fornisce informazioni certe e univoche, ma ci dà diversi spunti e diverse emozioni poste sullo stesso dipinto che portano a risultati diversi. La narrazione è un concentrato di allusioni, di affioramenti del passato che si inseriscono nel presente e rimarranno incisi anche nel futuro. Questo effetto lo possiamo costatare in diversi dipinti per esempio il già citato *Summer Interior* (1909, fig. n°4) racconta una storia nel suo momento di conclusione, almeno così sembrerebbe, siamo all'interno di una camera da letto, una donna è seduta sulla moquette del pavimento, in parte distesa sul bordo del letto, non è vestita dalla vita in giù, rivolge lo sguardo a terra. I dettagli aiutano a capire qual è il "tema" che viene trattato, anche se Hopper non voleva essere preciso e narrativo, ma codificava tramite i suoi disegni, colori, luci, forme e simboli sotto forma di oggetti quotidiani. Sasha Nicholas spiega bene la sensazione e l'importanza che rappresenta questo dipinto: *"Nella loro insistente esplorazione di geometrie spaziali astratte, nei loro segni di enigmatica solitudine e voyeurismo, Le Bistro e Summer Interior fungono da spartiacque per Hopper introducendo i temi fondamentali delle sue opere*

successive."¹²² In questo caso siamo davanti ad una figura nuda dalla vita in giù, quindi presumibilmente si tratta di un rapporto sessuale appena finito, la donna è spossata e si abbandona al lato del letto, il suo umore è triste lo si comprende dal capo rivolto verso il basso. I colpi di colore rosso che si vedono sul suo viso, sul pube e le tre bande sulla coperta gialla richiamano la nostra attenzione sul letto disfatto e sulla donna, quindi sull'atto sessuale che probabilmente si è appena svolto, sembrano indizi che ci segnalano che si è sprigionata la passione. Anche la luce ha un significato metaforico, essa proviene da una finestra situata probabilmente dalla parte opposta alla parete che vediamo di fronte a noi, è una luce anomala, la stanza sembra poco illuminata, mentre il rettangolo che si staglia sul pavimento emana una forte luce e rende un forte contrasto con la penombra che è diffusa in tutta la stanza. La donna inoltre è contornata da una linea color rosato, come una sottile sottolineatura della figura della donna, quasi come se Hopper volesse dare maggiore evidenza alla figura. La finestra di luce tocca quasi i piedi della donna, come a indicarne il collegamento tra la forza della luce e quella che è stata sprigionata e sta dissolvendosi. Il vuoto, lo scoramento prendono il posto del calore appena accaduto. I dettagli azzurro- bianchi della camicetta e delle lenzuola aiutano il contrasto con i colori caldi della stanza: il castano del letto e della mobilia, le coperte rosse e gialle e la persiana con le pennellate di luce

¹²² Sasha Nicholas, *La terza dimensione: le influenze europee di Hopper*, in Carte E. Foster (a cura di), *Edward Hopper*, p. 66.

gialla, che esprimono il calore, mentre il caminetto spento bianco richiama i colori freddi della camicetta, ma esso incarna lo spirito del quadro, un fuoco ormai terminato e sostituito dal vuoto.

In sostanza vediamo come il tema dell'amore appaia nei suoi modi più disparati, nelle scene di *Come le foglie al vento* sappiamo che c'è del marcio nella coppia sposata e che il marito dimostra già dall'inizio problemi nell'accettare se stesso. Abbiamo analizzato lo specchio come elemento autoriflessivo sia per lo spettatore che per i protagonisti che scoprono o rivedono i loro sbagli o le loro caratteristiche che spesso odiano. Un esempio di questo tipo avviene ne *Lo specchio della vita*, già dal titolo possiamo notare l'accostamento che sussiste tra vita e specchio, ma anche tra cinema-specchio e vita reale. Il cinema riesce a mettere in luce aspetti che nella vita quotidiana rimangono nascosti e che spesso noi non riusciamo ad ammettere nemmeno a noi stessi. In altri casi gli specchi vengono inseriti per aumentare il significato esposto, come un riflettore che dà risalto a un elemento rispetto ad un altro, nell'immagine sottostante (fig. n° 43) vediamo qualcosa che appare sempre attuale, il problema dell'identificazione razziale.

Annie/Junita Moore è una madre divorziata, vive facendo la domestica e ha avuto una figlia da un uomo bianco da cui ha divorziato. Sulle spiagge affollate e accecanti (come quasi mai si vedono nei film dell'epoca, solitamente ospitano poche persone), le due stanno godendosi la bella giornata vicino alla scalinata di legno che porta alla

strada. Una bambina bianca viene da loro accolta perché perduta nella folla dalla madre, con un altoparlante quest'ultima riesce a ritrovarla e così le vite della quattro donne rimarranno legate fino alla morte. Le due bambine crescono insieme e Sarah Jane/Susan Kohner è felice di appartenere al mondo dei bianchi. Divenuta una bella ragazza s'innamora di un ragazzo, ma quando lui viene a sapere che sua madre è di colore la picchia e la getta in una pozzanghera che le insudicia del tutto.

La ragazza decide così di andarsene lontano per fare la ballerina nei night club, dove nessuno sa che sua madre è afroamericana, ma questa continua a cercarla e ogni volta le persone scoprono il suo segreto la scacciano e lei non sopporta di rimanere. In questo fotogramma vediamo uno di questi episodi che ritornano ossessivamente come una ruota che gira e calpesta tutto quello che le si presenta davanti.



Figura 43 Annie cerca di parlare con la figlia Sarah Jane, *Lo specchio della vita (Imitation of Life)*, Douglas Sirk, 1959, USA.

Annie riesce a scoprire dove si trova la figlia e va da lei sperando di riportarla a casa e per farle accettare la sua condizione con umiltà e abnegazione, togliendola da quell'ambiente sordido. Sarah Jane non ne vuole sapere, vuole bene alla madre, ma non ha intenzione di essere soggiogata a questo fardello di rassegnazione e umiliazione. In questo fotogramma il riflesso di Annie diventa il peso gravoso che Sarah Jane piegata dalla fatica deve portare e che la fa soffrire doppiamente perché si tratta di sua madre. Il grande specchio non fa che dilatare questo dolore dando un'impressione di stordimento dato che l'inquadratura ha una direzione obliqua. La Sarah Jane nello specchio appare incisiva e intensa rispetto a quella "reale", nonostante sia di dimensioni più estese. Noi, spettatori, possiamo sentire maggiormente il suo viso piangente e contratto rispetto alla sua schiena piegata che comunque assume il ruolo di mostrarci il peso rappresentato da Annie. La donna è lontana, come se in questo momento dovessimo sostenere il punto di vista di Sarah e vedere Annie cosa significhi per lei, una figura amata che però abortisce ogni suo tentativo di avere una vita diversa dalla sua.

Lo specchio ha una funzione rivelatrice, mette a nudo i sentimenti che chi vi si specchia prova, ma può avere anche altri modi di esprimersi, a questo proposito citiamo ancora *L'appartamento* di Billy Wilder. Qui lo specchio rotto di Fran Kubelik/Shirley MacLaine svolge un ruolo rivelatore, ma non rivela solo i sentimenti del protagonista che afferma che spesso si sente "a pezzi", ma fa emergere informazioni che lo

renderanno decisamente triste. C.C. Baxter riconosce lo specchietto che è stato dimenticato dall'amante del suo capo nel suo appartamento, che affitta ai suoi superiori come garçonnière. Lo specchietto che vediamo nell'immagine sottostante appartiene a Miss Kubelik, così capisce che è l'amante del direttore Jeff D. Shaldrake/Fred MacMurray. Le sue aspirazioni con la ragazza verranno taciute per lasciare libero il campo al suo superiore che ha il potere di promuoverlo. Lo specchio quindi è portatore di informazioni decisive, un oggetto che farà cambiare gli svolgimenti della narrazione, inoltre l'immagine del suo viso riflessa spaccata in due è una metafora del suo cuore spezzato da questa improvvisa notizia. Da non dimenticare è lo sdoppiamento dell'immagine che si crea nello specchio, un doppio che mostra il doppio ruolo che ogni personaggio ha in questo film, il passaggio da uno stato d'animo allegro a uno malinconico e scioccato rende bene il suo sentimento nascosto che emerge in superficie solo a tradimento, cioè quando non ha protezioni a causa dell'improvvisa notizia e apprende la relazione tra i due.



Figura 44 C.C. Baxter (Jack Lemmon) si specchia nello specchietto dell'amante del suo capo, da *L'appartamento*, (*The apartment*), Billy Wilder, 1960, USA.

Lo specchio verrà poi passato nelle mani del signor Shakdrake che si specchierà proprio come C.C., ma questa volta vedremo la maschera, la falsità e il travestimento, il sorriso compiaciuto che cambia per un attimo e rende visibile la sua ipocrisia e ci rivela il suo egoismo. La sua

doppia immagine riflessa saprà render quel suo sorriso affettato ancora più evidente e di plastica, inoltre il viso appare enorme e ci mostra i suoi denti ingordi e in una posa che conferma la sua distorsione comportamentale, come altri sorrisi falsi e vuoti comparsi nell'arte pop e nei manifesti pubblicitari dell'epoca, ma in questo caso la rapacità e l'avidità non sono celati.



Figura 45 Il signor Sheldrake recupera lo specchietto della sua amante, *L'appartamento*, (*The Apartment*), Billy Wilder, 1960, USA.

Billy Wilder riesce a creare un rimando di contenuti e una rete di personaggi che mostrano un dualismo molto chiaro, due tipi di comportamenti: uno per l'intimità e uno per il pubblico. Baxter non si rivela se non con se stesso, mentre i suoi superiori formano un club in cui mostrano la loro vera natura e in pubblico si dichiarano onesti. Solo Miss Kubelik agisce quasi sempre la trasparenza di sentimenti come una carta assorbente. Vari comportamenti che almeno per quanto riguarda il protagonista non sempre corrispondono a verità, spesso anche lui inganna, ma inganna anche se stesso. Cerca di far vedere agli altri quello che è non è, i vicini lo credono un dongiovanni, i suoi superiori lo considerano uno stupido, Miss Kubelik lo crede indifferente, in questo

modo riesce a mantenere le distanze e non venir ferito o rimanere nell'ombra. Davanti al suo direttore non mostra che questa smorfia di dolore, poi cerca subito di riprendere il suo comportamento conciliante e gentile fino al punto di sembrare servile.

Lo svelamento di sé stessi inconsapevole avviene spesso nell'arte di Edward Hopper, in modo molto più ambiguo e sottile, ma allude indirettamente a quello che c'è sotto la superficie. Un quadro molto misterioso e molto ammirato dai critici ci illustra un mondo di camuffamenti e di piccole rivelazioni che ci incuriosiscono e attraggono. Si tratta di *Soir Bleu*, un dipinto giovanile, del 1914, sin dal titolo scorgiamo i legami che Hopper aveva con la Francia e con Parigi soprattutto. Nel tema rivediamo il mondo degli Impressionisti, Renoir aveva realizzato opere dal soggetto simile come *La colazione dei canottieri* (*Le déjeuner des canotiers*, 1880-82).



Figura 46 Pierre-Auguste Renoir, *La colazione dei canottieri* (*Le déjeuner des canotiers*), olio su tela, 1880-1882, 129.5 x 172.5 cm, Phillips Collection, Washington, Virginia, USA.

I pittori impressionisti dipingevano scene di vita quotidiana, in questo caso la colazione di un gruppo di amici presso il ristorante *La Formaise*, sulle rive della Senna, inoltre preferivano modelli casuali come persone che ritraevano nei locali o per le strade e spesso si servivano dei loro conoscenti e parenti come soggetti. In questo caso vediamo la futura moglie sulla sinistra e tutti gli altri sono amici del pittore. *“These young gods and goddesses are friends of the painter, persons well known in the Parisian art circles at the time.”*¹²³ Anche la tecnica impressionista ha influito molto su Hopper, ognuno eseguiva la propria visione di quelle che vedeva, con leggeri tocchi e una stesura veloce, anche se precisa, i colori e le proprie ombre sono resi con estrema perizia e attenzione. Il colore e la leggerezza sono elementi che hanno reso imperituri i pittori impressionisti, Argan ci illustra il movimento scrivendo: *“Monet, Renoir, Sisley e Pissarro compiono uno studio diretto sperimentale sul vero: lavorando di preferenza sulle rive della Senna, si propongono di rendere nel modo più immediato con la tecnica rapida e senza ritocchi, l'impressione luminosa e la trasparenza dell'atmosfera e dell'acqua con pure note cromatiche, indipendentemente da ogni graduazione*

¹²³Walter Pach (introduzione), *Pierre Auguste Renoir*, Harry N. Abrams Publishers, New York, 1950, p.74. Redattore :Milton S. Fox e consulente editorial Meyer Shapiro. Per le identità dei suddetti: *“Aline Charigot, a favorite model whom Renoir married shortly after this picture was painted, sits at the left toying with the dog; the other girl at the table is another favorite model, Angèle, a lady of colorful repute; Caillebotte, wealthy engineer, talented spare-time painter, who early began to acquire his great collection of Impressionist paintings which is now the pride of the Louvre— after a frenzy of opposition to the bequest in the nineties— Caillebotte sit astride chair; the lady who so kittenishly closes her ears to a naughty jest is probably the actress, Jeanne Samary painted by Renoir many times; the identity of most of the others is known.” Ibidem, p.74.*

*chiaroscurale ed evitando di adoperare il nero per rendere scuri i colori in ombra.”*¹²⁴

Hopper dopo anni di pratica e ricerca di un suo linguaggio in questi anni riesce a svilupparne uno altrettanto distinto e ricco di significati. In questa tela i personaggi rappresentati assomigliano a delle maschere vere e proprie anche se presentano tratti personalizzati e umani, ma i loro occhi velati di nero devono richiamare un contenuto archetipico, che allude ad un'umanità primordiale. Il pagliaccio in particolare incarna la formalità della maschera, ma anche gli altri personaggi con la loro staticità e caratteristiche peculiari così evidenti sembrano recitare una parte sul palcoscenico della terrazza del ristorante come una commedia dell'arte dai sapori contemporanei. I particolari però ci informano indirettamente sui loro stati d'animo, appaiono come indizi che ci indirizzano verso la decifrazione di tensioni e sentimenti, quindi il pittore ha costruito la scena come un palco teatrale, ha disposto i suoi attori e ha conferito loro un carattere e una postura particolare, insieme a tutta la scenografia, nonostante la composizione appaia molto spontanea, clienti posti ai loro tavolini persi nei loro pensieri e nei loro discorsi con i compagni di cena. Sarà proprio così?

¹²⁴ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze, 1970, pp. 88-89.



Figura 47 Edward Hopper, *Soir Bleu (Sera azzurra)*, 1914, olio su tela, 91.4 × 182.9 cm, Josephine Hopper Bequest 70.1208, Whitney Museum of American Art, New York, NY, USA.

Come abbiamo detto i dettagli troppo delineati non piacevano a Hopper perché davano una precisione eccessiva e si perdeva il mistero, l'essenza del quadro che raffigura una quotidianità che deve essere vicina a tutti, senza tradire una specificità reale. Qui siamo davanti a questo mistero, il pagliaccio fuma con depressione, il suo volto è contorto in una smorfia di rabbia e disprezzo forse per sé stesso o per quello che deve fare per vivere. Le sottolineature rosse, (che ritorneranno spesso come in *Summer Interior*, *Automat*), sul viso truccato di bianco non fanno che aumentare questa sensazione di tristezza e malinconia, contrastano con il pallore del trucco come ferita da cui sgorga il sangue. La sigaretta fumata con tale scoramento rimanda alla figura che nei film noir Humphrey Bogarth che ha spesso interpretato, il detective cinico e solitario ma dal cuore tenero, lo stesso che possiamo riscontrare nel

protagonista di *Casablanca*, Rick Blaine. Un pagliaccio che mette in scena una facciata cinica, menefreghista e intrisa di ricerca di un proprio guadagno, sembra attento ai suoi intrighi e ma la maschera cade e cede il posto ad un uomo che rimane vittima del suo cuore. Inoltre Rick gestisce un locale dove non si fa altro che giocare d'azzardo, fumare e bere whiskey, possiamo cogliere questa analogia con la bottiglia vuota che capeggia sul suo tavolino al centro del dipinto che ci dice chiaramente che il contenuto alcolico è stato bevuto dai commensali, un altro riferimento alla depressione e allo sguardo tetro che lancia al tavolo.



Figura 48 *Casablanca*, Michael Curtiz, 1942, USA.

Il suo compagno di bevuta è un soldato e appare di spalle, ma possiamo comunque capire che anche questa figura pesante ha qualcosa da dirci. Il suo collo ha una colorazione anomala, un rosso che il dipinto visto dal vivo rende ancora più evidente. Perché questo rosso così acceso? Così simile a quello della lanterna appesa in alto. Forse è solo un riflesso, oppure il militare appesantito e con calvizie evidente ancora prova qualche sentimento focoso, rabbia o desiderio o gelosia? Non possiamo saperlo perché ci volta le spalle, ma probabilmente sta guardando l'unica figura stante del dipinto, una donna dal trucco pesante, sempre di colore rosso acceso sulle labbra e sulle guance che appare. Ella svetta sugli altri, la schiena ben diritta e il capo leggermente rialzato come se stesse guardando verso un punto più alto, che qualifica il suo atteggiamento come audace e determinato, carico di sfida. Si tratta di una prostituta, altro elemento che non manca quasi mai nei film noir, e nei dipinti dei pittori impressionisti, (ma nell'arte in generale sin dai tempi più antichi, vedi arte vascolare greca) ma che vedremo presenti sotto varie forme anche in film melodrammatici come Ginny/Shirley MacLaine in *Qualcuno verrà* (Vincente Minnelli, 1958), in *Irma la Dolce* (Billy Wilder, 1963) sarà il personaggio più replicato, Kate/Jo Van Fleet in *La Valle dell'Eden*, in *La gatta sul tetto che scotta*, sarà Maggie la fonte del desiderio che viene negato. Questa donna svetta su tutti gli altri personaggi, come se fosse la vera protagonista, bisogna ricordare che la donna nel periodo in cui Hopper dipinge questo quadro assume un ruolo importante, inizia a lavorare al posto degli uomini durante la

guerra e reclama il diritto di voto con il movimento americano, nato prima in Inghilterra, per opera delle Suffragette che diventa la prima forma di militanza femminista. Questa donna appare sicura di sé, svetta con la sua postura eretta, con il petto ben in mostra proprio come un soldato. Il capo del soldato è proprio circoscritto nel busto della donna, il legame che sussiste tra i due non deve essere tralasciato perché è uno dei pochi indizi che Hopper ci concede per leggere questo dipinto. Anche la figura dell'uomo con cappello e la barba appuntita complica non poco la lettura, un essere ancor più misterioso. Dal copricapo sappiamo che è un artista, ma il palo che sta davanti a lui, lo nasconde in parte alla nostra vista. Mostra un atteggiamento affaticato e disilluso che ci informa sulla sua completa coscienza della situazione propria e delle figure che lo circondano, anche se sembra voler simulare indifferenza. La sigaretta richiama il pagliaccio e il marinaio solitario a sinistra, tutti e tre hanno un atteggiamento rinunciatario e deluso, gli occhi del marinaio sono vuoti, neri come una maschera, esattamente come quelli dell'uomo a destra, il borghese vestito elegantemente che guarda con espressione tesa verso la donna anch'essa con le iridi completamente oscurate. L'altra donna bionda che vediamo di spalle sembra reggere il suo vestito, come fosse una asciugamano, troppo largo per sembrare un vestito. Il suo braccio si tende verso il suo petto come volesse proteggersi e si sovrappone al bicchiere di vino rosso posto sul tavolino, quindi forse il marito guarda con preoccupazione la prostituta per paura di manifestare il suo desiderio. Sembra quasi che la

donna dai capelli scuri sia pronta per recitare una scenata davanti al suo amante impaurito in compagnia dalla moglie. L'artista assiste indifferente ma deluso, il militare cerca la donna ma lei ha altro per la testa e il marinaio è immerso nei suoi pensieri tristi, mentre il pagliaccio si rode il fegato pensando che non potrà avere quello che desidera. Potrebbe essere una visione azzardata, ma questo palcoscenico sebbene appaia statico, come una foto, un frammento di realtà, nasconde corrispondenze e sentimenti che non si possono ignorare, soprattutto il pagliaccio, la prostituta, l'uomo borghese e il soldato si legano attraverso le diagonali dei loro sguardi. Esattamente come avviene in molti fotogrammi cinematografici, qui sotto nella figura n°48, i personaggi sono collocati su una terrazza, non si guardano e se lo fanno noi non possiamo esserne certi perché ci voltano le spalle, ma sono collegati dall'oggetto che tengono in mano, un bicchiere che contiene dell'alcool e da relazioni indirette. Da notare sono: la posizione dei loro corpi in relazione ai bicchieri e al loro atteggiamento in generale, essi esprimono un senso generale di delusione, rinuncia e disagio verso sé stessi, come se qui Hopper volesse mettere in scena la diffusa miseria dell'essere umano e volesse fare una dichiarazione di appartenere ad un mondo meschino, basso e senza speranza.



Figura 49 Il balcone della famiglia Pollitt, Maggie e Brick riflettono, mentre all'interno Big Daddy li osserva; *La gatta sul tetto che scotta*, (*Cat on hot tin roof*), Richard Brooks, 1958, USA.

Una pellicola che ci fa entrare in questo stesso mondo popolato da personaggi corrotti e crudeli, spesso verso sé stessi, è *La gatta sul tetto che scotta*, tratto dalla pièce teatrale di Tennessee Williams. In questo fotogramma Maggie avvolge il bicchiere con entrambe le mani, lo guarda abbassando il capo mentre Brick lo tiene con una mano guardando verso l'esterno e si appoggia alla stampella a causa del suo incidente. Maggie dimostra la sua natura desiderante, aspetta che il marito faccia o dica qualcosa, è evidente la sua predisposizione verso il marito. Guarda a sé, come donna che desidera essere amata e che desidera diventare madre, il gesto di avvolgere il bicchiere, di guardare il suo contenuto che rimanda al problema del marito (l'affogare il suo disprezzo nell'alcool)

e la sua presenza stessa fa pensare alla sua disponibilità, come un'occasione che invece Brick non sfrutta. Egli è distante si appoggia sulla stampella come si appoggia all'alcool e fissa un punto del paesaggio indefinito come se stesse riflettendo su qualcosa di irraggiungibile, lontano e doloroso. Il padre di Brick li osserva da dietro la porta-finestra, è rivolto di spalle, con gli arti inferiori fermi e il busto teso verso di loro. Il viso visto di profilo sembra sbirciare cosa stia succedendo tra i due, questa postura denota una volontà di controllo per vedere se Brick, il figlio che predilige, accetta sua moglie che lo desidera. Il padre è come un giudice, un riferimento da cui dipende la dignità e la corresponsione ad un modello di felicità, ma forse ha solo capito che tra i due esiste un grave problema e lui desidera che essi lo risolvano perché li vorrebbe vedere felici. Questo suo interesse per la coppia appare come una presenza benefica, una protezione paterna che si manifesta in maniera indiretta. Lo vediamo qui, ma sapremo solo alla fine del film se la sua propensione sia ben riposta o meno. Come le figure di Hopper sono distanti tra loro, ma legate da particolari che ci forniscono materiale per ricostruire una storia, nel caso di Hopper si tratta di una narrazione ambigua e che può assumere diverse versioni, mentre nel caso della pellicola cinematografica non possiamo che avere una sola versione, quella che lo schermo ci propone. L'interpretazione del film però non lascia ogni enigma risolto, ma può prestarsi a diverse letture perché non troppo esplicita nella sue esternazioni e soprattutto non chiara nella delucidazione dei veri sentimenti dei personaggi, che

nascondono informazioni, dettagli e cercano di spingere lo spettatore verso varie false piste. La composizione è realizzata con sovrapposizioni di vari punti di vista senza averne uno veramente dominante (Maggie, Brick, Big Daddy, Gooper e Mae Flynn, Big Mama). Le rivelazioni riguardanti il passato senza fare uso di flashback complicano questo garbuglio di visioni, ognuno spiega i fatti con apparenti gravi incongruenze e apposite sottrazioni. L'inquadratura obliqua li mostra ancora più vicini, ma rende ancora più faticosa la difficoltà della situazione, un'incapacità di comunicare, nonostante la vicinanza e la presunta intimità che dovrebbero esserci tra due sposi, che potremmo usare anche per le figure di *Soir Bleu*. I personaggi appaiono tristi e consci della loro funzione nella vita, non sono privi di uno spessore esistenziale, sono personaggi che hanno un passato un presente e un futuro, che si osservano e provano disgusto per se stessi, per gli altri, sebbene non riescano a scappare dalle proprie bassezze. Lo stesso film casualmente ha un'altra immagine che potrebbe adattarsi ancora meglio al quadro *Soir Bleu*, (fig. n° 47).

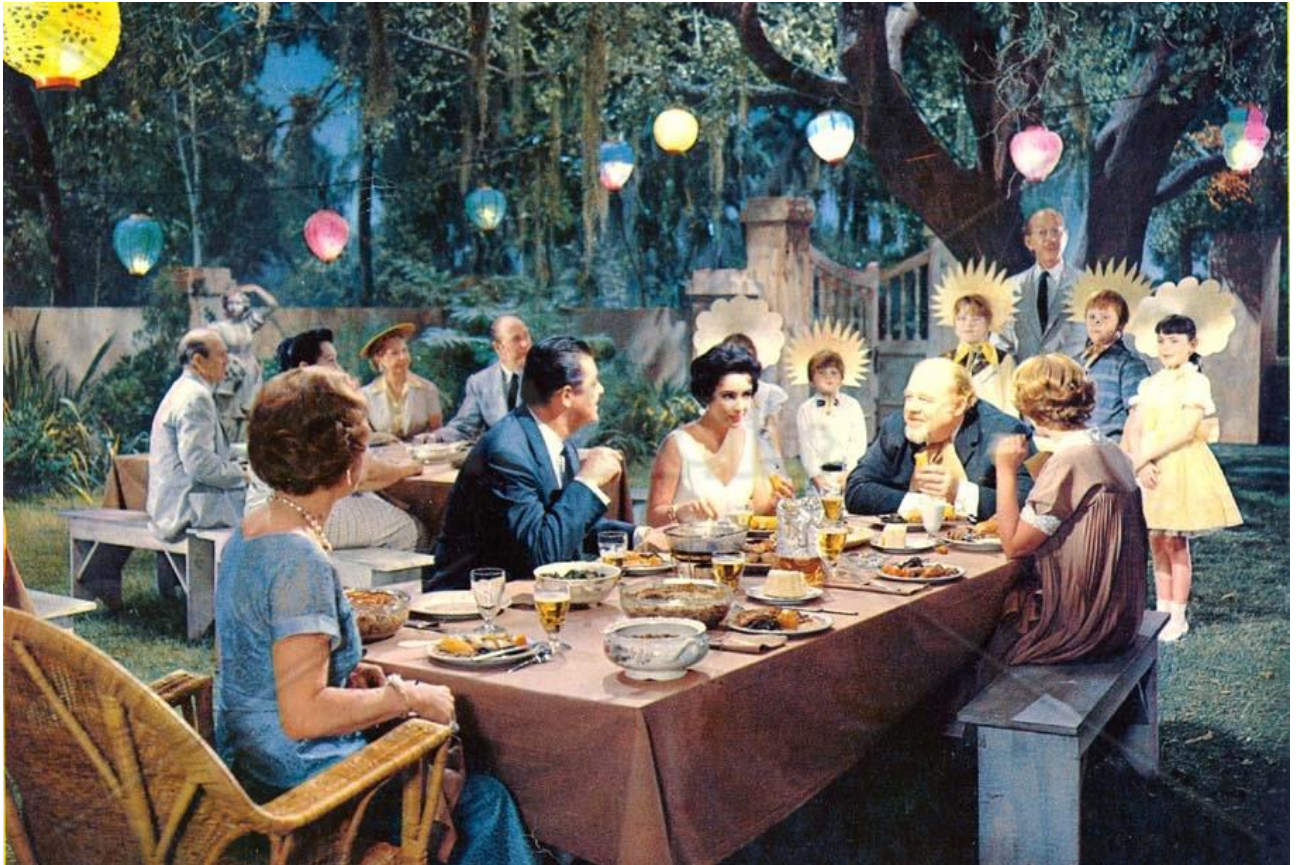


Figura 50 Il compleanno di Big Daddy (Burl Yves, al centro), *La gatta sul tetto che scotta*, (*Cat on a hot tin roof*), Richard Brooks, 1958, USA.

E qui non mancano le assonanze: la tavola, i personaggi separati ma legati da sguardi e legami di stato d'animo; le lanterne che pendono dai fili e una certa dose di luce strana, come se Mister Pullitt emanasse luce e quelli che gli stanno vicini ne ricevono il calore. Il suo viso è quasi un sole, inoltre alle sue spalle i nipotini vestono dei copricapi che simbolizzano il sole e le nuvole, come se tutti aspettassero di vederlo in cielo. Maggie ha un sorriso sornione, riceve parte della iridescenza del suocero, mentre il cognato Gooper e la moglie sono rivolti verso il padre e sembrano concentrati sulla sua figura. Gooper voltato di profilo mostra un atteggiamento propositivo e imbonitore ma perfettamente

artificioso, con una posa affettata mentre guarda suo padre che gli risponde con naturalezza e calma intanto che sta mangiando e lo guarda senza dargli molta importanza, come se sapesse che quello che dice non lo interesserà. La scena precedente ha chiarito quale sarà il futuro di Mr Pollitt, il medico ha confessato a Brick, con la scusa di controllargli la caviglia ingessata, che suo padre ha un tumore maligno inoperabile. Nessuno dei commensali è a conoscenza del fatto tranne Gooper che dissimula e forse anche sua moglie sa qualcosa dato che durante la cena accenna al fatto che i suoi figli assomiglino al suocero e che lo sostituiranno nell'azienda di famiglia. La recita dei bambini è un simbolo, una creazione fatta apposta per farci capire che tutti stanno recitando o quasi. I bambini cantano per volere della madre che vuole far colpo sul suocero, la moglie è contenta perché il marito divora con voracità il cibo, la nuora Maggie difende il suocero dalle insinuazioni dell'altra nuora. Il figlio che sa che il padre morirà cerca di imbonirselo senza riuscirvi, il rettore lo elogia con i telegrammi di auguri per lo stato di salute, in particolare quello del governatore, mentre lui mette in chiaro che quello che ha creato lo deve solo a se stesso. Una situazione piena di contrastanti sentimenti e di falsità, esiste una menzogna che non riguarda la salute dell'uomo, bensì il comportamento che tutti rivolgono al denaro, una facciata di buoni sentimenti che nasconde l'avidità. In questo film non manca nemmeno una scena con lo specchio, quando i due protagonisti Maggie/Elizabeth Taylor e Brick/Paul Newman, si scontrano sulla loro situazione all'interno della

famiglia Pollitt e sul loro matrimonio, potremmo dire che in questa scena lo specchio funge da catalizzatore di sentimenti repressi e nascosti. Nell'immagine possiamo ammirare Maggie che si sta specchiando, mentre si osserva ridicolizza la cognata con sarcasmo e cinismo, alle sue spalle Brick disteso sul divano la guarda e accenna un sorriso. Poi alza una delle grucce che punta nella sua direzione, la moglie dal riflesso sullo specchio si accorge del suo sguardo desiderante, si volta e gli chiede perché la guardi in quel modo, lui nega e nasce lo scontro. Anche questa volta questo oggetto ha un ruolo di intermediario tra due personaggi, distanti sentimentalmente, esso crea un corridoio invisibile che lascia intravedere una via d'uscita. Nei fotogrammi successivi vediamo i due, in piedi, si rivolgono le spalle e lo specchio riflette il camino vuoto, un chiaro riferimento alla distanza che si instaura tra i due personaggi, un vuoto incolmabile. L'interno della dimora dei genitori di Brick denota ricchezza: le pareti abbellite con ogni sorta di oggetto, dalle candele, alle decorazioni architettoniche dell'arco, al mobile appeso, tutto parla di abbondanza e di bellezza, come quella dei protagonisti che aumenta questa sensazione di spreco, di perdita.



Figura 51 Maggie e Brick discutono sulla loro situazione sentimentale, *La gatta sul tetto che scotta*, (*Cat on a hot tin roof*), Richard Brooks, 1958, USA.



Figura 52 Edward Hopper, *Room in New York*, (*Camera a New York*), 1932, olio su tela, 74.4 x 93 cm, Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, Nebraska, USA.

In questo dipinto di Hopper possiamo vedere quante siano le somiglianze dal punto di vista compositivo e anche dal quello tematico, infatti le figure rappresentano una coppia come soggetto, inoltre la loro posizione distaccata riprende quella di Brick e Maggie. Sono vicini fisicamente, ma distanti emotivamente, come possiamo vedere dalle posture dei loro corpi: l'uomo in entrambe le situazioni si trova nella posizione di indifferenza verso la donna, Brick è immerso nei suoi pensieri, l'altro legge il giornale. Le donne cercano di attirare la loro attenzione. Maggie guarda il suo bicchiere e la donna vestita di rosso sta per pestare un tasto del pianoforte che si trova nella sua casa a New York. Il legame tematico è chiaro: entrambe vorrebbero essere considerate e amate dai rispettivi mariti; ma si può stilare anche un'analogia di tipo storico: il lato privato della vita diventa il centro del mondo dell'uomo borghese, infatti le numerose e alienanti ore di lavoro straniano l'essere umano soprattutto per la competitività che sussiste tra gli impiegati e l'ossessione ad accumulare denaro, così cerca nel privato ciò che può appagarlo. Questo lo possiamo ritrovare in *L'appartamento*, i superiori della società di assicurazioni possono fare dei loro dipendenti delle marionette e bruciare la loro anima senza che essi possano avere scampo. Questa alienazione è riscontrabile anche in *Fronte del porto*, in *Gioventù bruciata* ed è molto presente in *Dietro lo specchio* (*Bigger than life*, Nicholas Ray, 1956). In questi e in molti altri

film si attraversa questa condizione che può dipendere da una situazione di tradimento lavorativo, da situazioni familiari contrastanti, dal disagio e dall'incapacità di accettazione di alcuni comportamenti da parte della società e dall'inconciliabilità dei rapporti tra i diversi personaggi. Questa coppia rappresenta quest' impossibilità di relazione, nessuno sguardo li collega, solo i quadri alle pareti fanno da eco ai loro pensieri (quelli femminili sono indecifrabili e quelli del marito ritraggono un'arteria stradale)¹²⁵ e la mancanza del pomolo alla porta allude ad una condizione di chiusura e impossibilità di comunicazione e quindi di legame. Un altro film che mette in evidenza la mancanza di sensibilità verso un componente della famiglia è *La Valle dell'Eden*, dove il protagonista conduce la sua vita in funzione di una ricerca di riconoscimento da parte del padre e solo alla fine egli capirà che non poteva averlo nella modalità in cui lui lo desiderava. Forse lo aveva senza saperlo, ma in un modo che non riusciva a comprendere. Le incomprensioni, i punti di vista personali, gli scontri con la società sono i temi preferiti da questo artista e di vari registi del periodo, ma forse possiamo allargare questa tendenza ad un movimento del periodo storico. Gli anni Cinquanta sono attraversati da cambiamenti sociali, dalla voglia di libertà che veniva repressa e opprressa dal clima di caccia alle streghe portata avanti dal governo americano con le sue indagini che propagavano un'atmosfera di controllo, ottusità e violenza che di conseguenza causava la necessità di esternazioni per sfogarsi e

¹²⁵ Walter Wells, *Edward Hopper: il teatro del silenzio*, p. 128.

liberarsi da questo peso gravoso. L'intera società in piena guerra Fredda si assumeva il ruolo di difensore delle libertà capitalistiche e individuali occidentali, ma questa protezione rischiava di soffocare proprio le individualità e le sensibilità personali e collettiva costringendo i propri cittadini a vivere nel sospetto, nella paranoia e a misurarsi con un modello di esistenza conservatore che non era più in contatto con il proprio popolo. L'americano medio aveva bisogno di un tipo di arte e cinema in cui rispecchiarsi, non più forme di bellezza irraggiungibili e sempre uguali a sé stesse, imperturbabili anche se la paura serpeggiava progressivamente nelle famiglia americane, ma un'arte che rappresentasse le minacce, le regressioni, le fobie e le lotte intestine con lo zoccolo duro dei conservatori che fomentavano la paura contro la diffusione delle idee comuniste tra gli americani che si sarebbero potuti trasformare in nemici del paese. In questo modo questi politici producevano visionari deliri che non erano molto dissimili da quelli che i regimi totalitari avevano creato, l'arte doveva mostrare i difetti e le ingiustizie e cercare di risolverli esorcizzando la paura e l'impasse che culminerà nel 1962 con la minaccia da parte dell'Unione sovietica del lancio dei missili dall'isola di Cuba, grazie all'appoggio di Fidel Castro e la contro minaccia americana dell'invasione dell'isola.

Questa situazione di crisi e paura viene ben simbolicamente rappresentata da personaggi ribelli, controcorrente, non sempre duri e puri come quelli interpretati da James Dean, ma anche da uomini

comuni che sbarrano la strada alle ingiustizie e ai privilegi di pochi come Terry Malloy/Marlon Brando in *Fronte del Porto*, o C.C. Baxter/Jack Lemmon in *L'appartamento*,(Lemmon fu il ritratto dell'americano medio per eccellenza), o Parrish Maclean/Troy Danahue in *Vento caldo* e in *Scandalo al sole*, Brick Pollit/Paul Newman in *La gatta sul tetto che scotta*, tutti eroi senza nome, nessun personaggio leggendario alla John Wayne o alla William Holden, nessun passato oscuro alla Humphrey Bogart, solo giovani uomini che appaiono spesso deboli e imprigionati dalle loro paure, più spesso aiutati da donne più forti di loro(vedi il caso di *Fronte del porto*, *La gatta sul tetto che scotta*, *Come le foglie al vento*, *Il gigante*, *la Valle dell'Eden*, *I peccatori di Peyton Place*), ma che sanno reagire e lottare per ripristinare o anche mettere nuove fondamenta ad una società corrotta e vile.

James Dean è diventato il mito di questo decennio, appare così perfetto nella sua posizione di ribelle, anche in *Gioventù Bruciata*, lo vediamo battersi senza motivo apparente contro la comunità in cui vive, come se desiderasse solo di sfregiarla e offenderla per smuoverla, un comportamento che mira a far aprire gli occhi ai suoi genitori che sono il simbolo della società. Risveglio che sembra difficile, ma che forse ha una forza importante e sottovalutata dalla parte matura della comunità, essa è la gioventù; che fa emergere e capire quanto il bene che la cultura e la comunità ha scelto possa essere sbagliato, infatti questi personaggi (spesso inizialmente) conservatori sono convinti di essere

dalla parte giusta e solo dopo situazioni violente e drammatiche riescono a porsi qualche domanda che insinua il dubbio e dà il via ad una violenta crisi che li fa affondare nell'orgoglio. Poi si ha una non sempre decisa rinascita, dopo essere stati rosi da mille dubbi e tentazioni che dovranno superare per conoscere un Bene nuovo, che però spesso porta poche soddisfazioni e amare conseguenze.

3.3 Lo stato d'animo evocato da paesaggi e da luoghi simbolici.

Un dubbio che si tramanda alle generazioni future, i valori e i principi diventano sempre più deboli e questo si percepisce molto bene in molti dei dipinti paesaggistici di Hopper. Molti studiosi hanno paragonato le sue opere a pellicole cinematografiche contemporanee come quelle di Todd Haynes *Lontano dal paradiso* (2002), ma anche ad alcuni lavori di Alfred Hitchcock come *La donna che visse due volte* (Vertigo, 1958) e *Psycho* (Psycho, 1960). Le analogie vengono espresse e portate alla luce grazie alla tendenza di Hopper a comporre i suoi dipinti con un taglio cinematografico, che si inoltrava nella profondità e cercava di far emergere secondo piani prospettici e punti di vista particolarmente arbitrari (che solo il cinema consente) gli elementi più importanti nel primo piano, e così digradando fino al fondo della tela. Inoltre la strutturazione della pittura con ben ricercati effetti illusionistici e luministici riesce a intrecciare con i personaggi una trama che crea un'aurea di mistero che ci trasporta in una dimensione ultraterrena come solo il mezzo cinematografico riesce a fare, una continuità che si

crea sulla superficie pittorica che ci coinvolge in una dimensione propria, come se fossimo di fronte una sintesi di una pellicola. Vediamo nei dettagli questa dimensione da sogno.



Figura 53 Edward Hopper, *Bridle Path (Sentiero per briglia)*, 1939, olio su tela, 107 x 72 cm, Collezione Privata.

Hopper all'età di cinquantasette anni realizza questa opera molto stratificata nella sua composizione prospettica. In primo piano vediamo i personaggi al dorso dei loro cavalli mentre si avvicinano ad una galleria completamente oscurata, ma in primissimo piano sulla destra vediamo il promontorio che si affacci sul passaggio, come se l'artefice dell'opera fosse leggermente più indietro e abbastanza abbassato. Infatti se noi osservatori fossimo sul ciglio di questa collinetta, vedremmo la

scena da più in alto, quindi in realtà questo punto di vista è alterato, irreale, solo una cinepresa può inoltrarsi in questo modo, mostrare tutto e posizionarsi in un luogo così senza mettersi in pericolo. Hopper fa spesso uso di questo tipo di inquadrature impossibili o deformate, nel senso che non sono del tutto riscontrabili nella realtà. Questa tecnica rende i suoi quadri delle miniature di un film, possiamo scrutare la scena in tutta la sua elaborazione, da un punto di vista privilegiato, quello della mente del pittore. Infatti questa immagine ci viene presentata come se fosse una proiezione della sua visione personale, di certo non capita spesso vedere dei cavalieri bardati di tutto punto mentre attraversano una galleria così buia e per di più in centro città. La situazione è poco verosimile, ma non delirante e nemmeno onirica, sembra una fotografia, ma se ci concentriamo riusciamo a individuare le caratteristiche che rivelano l'irrealtà di quello che abbiamo davanti agli occhi. Decifrare la mente di Hopper è un obiettivo che non ci si pone, anche perché apparirebbe presuntuoso e inarrivabile e per questo avviso che questa interpretazione potrebbe risultare poco soggettiva dato che ci troviamo a che fare con qualcosa che non si riscontra nei documenti, nei diari e nemmeno negli schizzi preparatori. Possiamo azzardare che la situazione generale appare equivoca: il cavaliere frena il suo cavallo bianco alla vista del tunnel, mentre le due donne continuano e anzi spronano i loro destrieri all'imbocco del sotto passaggio. Alcuni critici come Wells interpretano l'arresto dell'uomo come una paura della donna: l'oscurità del tunnel dovrebbe simbolizzare il sesso femminile e

quindi richiamare la paura dell'uomo a incontrare un rapporto con l'altro sesso¹²⁶, ma più in generale il titolo potrebbe confermare questa prospettiva dato che *Bridle* significa briglie e *path* significa sentiero, quindi sentiero da cavallo, ma le briglie richiamano i legami matrimoniali; come fa notare Wells, *bride* è molto simile a *Bride*, cioè sposa e dunque Bridal Path cioè cammino nuziale” *È inoltre innegabile, l'allusione sessuale del gioco di parole cui si presta il titolo del quadro : Brid[al] Path(Cammino nuziale)”*¹²⁷ . Questa visione appare troppo permeata di psicologia freudiana, forse datata e in alcuni punti troppo azzardata. Quello che possiamo dire è che sicuramente questo dipinto ha qualcosa di nascosto che va a puntare sulla curiosità dell'osservatore e che rimanda a legami con un metodo tutto personale dell'artista. Anche in questa foto tratta dal film *Gioventù bruciata* vediamo un punto di vista particolare, i genitori di Jim Stark/James Dean lo guardano mentre è in piedi su un tavolino, la camera è leggermente abbassata rispetto alla visione dell'occhio umano così noi spettatori possiamo osservare tutti i loro volti e anche le loro posizioni nel complesso.

¹²⁶ Walter Wells, *Il teatro del silenzio: l'arte di Edward Hopper*, p.48 : “L'uomo e l'animale sono riluttanti ad entrare . Sono loro ad avere paura, e a ragione, dal momento che il tunnel, coperto da alberi e da un manto erboso , penetra in un'imponente parete rocciosa freudianamente frastagliata.”

¹²⁷ *Ibidem*, p. 48.



Figura 54 *Gioventù bruciata*, (*Rebel without a cause*), Nicholas Ray, 1955, USA.

Le figure sembrano appiattite una sull'altra, il ragazzo sembra cadere sui genitori, che lo guardano perplessi e pieni di vergogna. Indossano vestiti eleganti, sono appena venuti via da una festa di alto tenore in occasione della Pasqua, si trovano negli uffici del distretto di polizia perché il figlio "ribelle senza causa" è stato fermato per stato di ubriachezza molesta. Jim è in posizione più alta e questo è significativo perché egli nel corso del film si distinguerà dal comportamento di essi, si ergerà a campione contro il tipo di società che loro rappresentano. Così Ray ci fa assumere subito il punto di vista del ragazzo, la scena seguente del litigio con i genitori e successivamente il dialogo a porte chiuse con l'ispettore di polizia ci farà capire che il "buono" è lui, il nostro eroe che comprende di vivere una situazione di disagio e che

l'unico suo modo per evadere sarà l'azione quasi criminale, pericolosa e senza senso apparente. Il titolo è molto incisivo in questo senso, la traduzione letterale sarebbe *ribelle senza motivo*, quindi un ragazzo che agisce contro la società e la sua educazione senza averne motivo, ma questo è in linea con lo stile del film che ci mostra un'apparenza perbenista e senza mostrare i peccati evidenti di questi, ma ci fa intendere che è una convinzione sbagliata. Seguiamo con interesse gli eventi che vedono Jim protagonista e proviamo sempre di più una insofferenza verso gli altri e siamo altrettanto preoccupati da quanto è pronto a spingersi per distruggere e scuotere questa società. L'angolazione dal basso insieme all'uso del grandangolo ci introduce ancora di più nella scena come se questo spettacolo fosse fatto appositamente per noi, per gustarci meglio le reazioni e i visi degli attori, in questa scena soprattutto la madre sarà incisiva, con le sue mimiche rabbiose e scandalizzate. Ray non usa molto il campo e controcampo, ma lascia che lo spettatore assista all'insieme dei personaggi, infatti in questa scena al distretto vediamo i genitori e la nonna di Jim discutere, con risposte come stoccate a puntino alle battute dei personaggi che solo un'inquadratura più allargata permette. Un tipo di visuale che spesso ritroviamo nei dipinti di Hopper, dove le figure umane possono assumere sempre un peso diverso, come se ogni volta si dovesse tenere conto di altri elementi che forniscono un'atmosfera, un indizio e un completamento alla scena, i sentimenti dei personaggi non sono gli unici protagonisti del campo visivo essi si

contestualizzano sempre in un ambiente come la tradizione impressionista ha ben codificato. Non si tratta di una visione solo personale ma deve legarsi ad un ambiente che solitamente è la personificazione della società e del mondo esterno più in generale. La città grande come New York o piccola come Cape Cod, o il distributore di benzina, il ristorante, il cinema, il teatro, la strada, il treno allungano la visuale e ci portano dentro un tipo di immaginario tipicamente americano e in un periodo storico ricco di lacerazioni e sconvolgimenti che deve ricontrattare i propri valori nei confronti di un'identità nazionale, culturale, economica, lavorativa e sociale. La seconda guerra mondiale, le bombe atomiche in territorio giapponese, l'inizio degli scontri glaciali con il blocco sovietico, la minaccia di non essere più il difensore senza macchia della libertà, la volontà di molti borghesi di far valere la propria voce in ambito politico e sociale, il reclamo dei diritti civili degli afroamericani(Rosa Parks si rifiutò di cedere il suo posto sull'autobus il primo dicembre del 1955 a Montgomery nello stato dell'Alabama) tutti questi punti trasformano il volto degli Stati Uniti, un paese in fermento sociale che appare spesso confuso tra i suoi prodotti sgargianti e onnipresenti. L'horror vacui appare evidente negli interni delle case, ma anche negli spazi esterni. In *Secondo Amore* (Douglas Sirk, 1955) Cary Scott/Jane Wyman viene letteralmente affondata in una gabbia dorata, ricolma di oggetti che le ricordano il marito defunto e di conseguenza la sua posizione di vedova e madre, i suoi desideri di avere una nuova vita verranno annegati da questa oppressione culturale e

familiare. La Polla scrive: *“Va da sé che il baluardo logistico della vecchia visione del mondo e della società per eccellenza, quel tempio che era stata la casa, simbolo della stabilità e della proprietà su cui riposava la famiglia borghese, viene ad assumere vieppiù connotati discutibili quando non sinistri. Se ne è spesso parlato, ad esempio, nel cinema di Sirk come di una sorta di prigione dorata dalla quale sembra impossibile evadere: in Secondo amore essa appare come un contenitore senza quasi sfogo sull'esterno, vera immagine di detenzione per la protagonista.”*¹²⁸

L'incomunicabilità che sussiste tra i personaggi di Hopper e quelli di Ray, Kazan, Brooks, Sirk, Ritt, è un elemento comune a tutto il periodo e così forte nella società, che rifiuta di guardarsi allo specchio e riconoscere i propri errori e il proprio stato di decadenza morale, che però viene compreso subito dagli spettatori. Questa è la grandezza di questi dipinti e queste pellicole, bisogna ammettere che i film hanno un effetto più immediato e popolare, sono prodotti che debbono confrontarsi con un mercato molto allargato, mentre le opere di Hopper venivano considerate da pochi collezionisti, galleristi, esperti e appassionati d'arte. L'unica arte che il popolo americano poteva apprezzare in modo subitaneo si trovava nei musei di New York, New Haven, Washington e nelle gallerie d'arte che mostravano i loro prodotti in vetrina. Hopper desiderava vivere solo della sua arte, detestava lavorare come illustratore, cosa che aveva dovuto fare per

¹²⁸ Franco La Polla, *Il melodramma familiare americano degli anni '50 e le sue contraddizioni*, in Giovanni Spagnoletti, *Lo specchio della vita: materiali sul melodramma nel cinema contemporaneo*, p. 100.

mantenersi nei primi anni di vita a New York. Solamente quando (dal 1924), alcuni galleristi come Frank Rehn¹²⁹ lo appoggiarono poté dedicarsi completamente alla pittura, infatti la critica nei primi anni della sua produzione fu severa e lo accusava di realizzare tele troppo simili a quelle francesi, solo dopo diversi anni riuscì a esprimersi con un linguaggio personale e secondo i critici “americano”. Così scrive K. Grant Sterne: “*Il primo pittore americano della scena americana, forse il primo per tecnica, primo certamente per quella sobria schiettezza che è sinonimo di americano, questo è Edward Hopper*”.¹³⁰

Questo linguaggio personale catturava così intimamente lo spirito della realtà che spesso nemmeno i suoi protagonisti riuscivano a riconoscersi, infatti Hopper osservava da un punto di vista molto acuto che andava oltre la mera rappresentazione ritrattistica. I miti di patriottismo, benessere economico, azione difensiva contro le minacce interne ed esterne, non erano che miti decaduti a cui le menti facevano riferimento come dei modelli, ma che in realtà erano sfumati e sbiaditi perché nessuno li rendeva reali mettendoli in pratica. Le donne non erano più dolci casalinghe che preparavano la cena in mezzo a mille elettrodomestici costosi, i mariti non nutrivano più i loro cuori di quel patriottismo che li aveva resi orgogliosi durante l’inizio della seconda guerra, nessun entusiasmo per morte e distruzione che avevano

¹²⁹ Sasha Nicholas, *La terza dimensione: le influenze europee di Hopper*, in Carter E. Foster (a cura di), *Edward Hopper*, p.67.

¹³⁰ K. Grant Sterne, *On view on the New York Galleries: American Scenes and subjects*, Rehn Galleries, in “Parnassus”, 3 ottobre 1931, p.6.

incontrato in Europa. I figli ormai adolescenti non si accontentavano più di giocare a baseball e di fare bagni al lago ma lottavano contro una società crudele che li costringeva a vergognarsi dei propri ideali e genitori che spesso urlavano e divorziavano o bevevano. Proprio a questi adolescenti è dato il compito di far rinascere questa civiltà, di battersi per la giustizia e la solidarietà contro un capitalismo freddo, spietato, avido, senza nessuna pietà per chi viene sfruttato. Così Parrish McLean prima verrà sedotto dalle ricchezze del signor Judd Raike proprietario dell'azienda del tabacco diventando il suo braccio destro e poi compreso il grado di corruzione e di avidità si dimetterà e si impegnerà a portare avanti la piccola azienda ancora libera dal giogo della grande industria di Raike.

Un simbolo di quest'America decaduta è l'auto lussuosa gialla che guida Kyle Headey in *Come le foglie al vento*, un mezzo che corre veloce e che ritornerà spesso nella storia del cinema, (*La Rolls Royce gialla*, Antony Asquith, 1964; *American graffiti*, George Lucas 1973; *Il grande Gatsby*, Jack Clayton 1974 e Baz Luhrman 2013; *Transformers*, Michale Bay, 2007): velocità, ricchezza e bellezza, efficienza. quattro componenti che brillavano come caratteristiche che gli Stati Uniti vantavano, ma che in questi film, soprattutto in *Come le foglie al vento*, mostrano la vera corruzione degli animi. Quell'auto frutto del denaro realizzato con i pozzi petroliferi rivelerà il dolore, il disagio, la mancanza di fiducia e debolezza che si nascondono dietro la facciata. L'America contava molto

su questi giovani proletari e piccolo borghesi per far rinascere la moralità: con la loro innocenza e l'anima pura, svincolata dai legami industriali dei figli dei magnati, questi ragazzi potevano ispirare fiducia nei cittadini che lavoravano molte ore al giorno per le grandi fabbriche americane. *Mad Men*, una serie televisiva ambientata negli anni Sessanta, mostra molto bene come gli ambienti di alto livello potessero cambiare le carte in tavola molto rapidamente e con una mancanza di scrupolo impressionante, lo stesso comportamento che mettevano in atto nelle vita privata, mentre i loro sottoposti apparivano i buoni, stupidi, fedeli americani dei vecchi tempi. La perdita dell'innocenza avviene in modi del tutto casuali, ma sempre per opera di un adulto o un potente, sta ai giovani scegliere se seguire l'esempio o intraprendere una propria strada. Non si può liquidare il messaggio di questi film come semplici interventi di imbonimento degli animi giovanili affinché seguano le orme dei padri fondatori e reprimano le loro voglie di trasgressione, Gioventù bruciata ci illustra bene questo fenomeno, Stefano Masi scrive: *"La frattura tra le generazioni era probabilmente diffusa in ogni strato della società, ma si manifestava con maggior evidenza nella classe media che, più che gli altri ceti, tendeva a dare un'immagine definita di sé,(Ray dedicherà un altro film ai problemi psicologici della media e piccola borghesia americana, Bigger Than Life). Nel decennio successivo questa specie insoddisfazione strisciante esploderà in un vastissimo movimento d'opinione che, partendo dal college— luogo dove si formano i rampolli*

della borghesia danarosa—si estenderà a tutta la società americana."¹³¹

Infatti spesso i loro padri appaiono corrotti per sempre e la modernità viene vista con positività, come una terra promessa: le donne lottano per poter decidere delle loro vite (*Secondo Amore, La gatta sul tetto che scotta*) apparendo vere eroine contro una società prepotente e bieca; gli uomini si battono per essere in pace con la propria coscienza (*L'appartamento, Vento Caldo, Fronte del Porto, Gioventù Bruciata*); quindi abbiamo un femminismo ingenuo ma deciso e la lotta per rimanere esseri umani e non ingranaggi della ruota industriale. Hopper mette in evidenza questi temi attraverso composizioni piene di riferimenti all'iconografia moderna e americana, paesaggi che riproducono il sogno di una nostalgia verso la natura e una civiltà diversa.

¹³¹ Stefano Masi, *Nicholas Ray*, pp. 56-57.

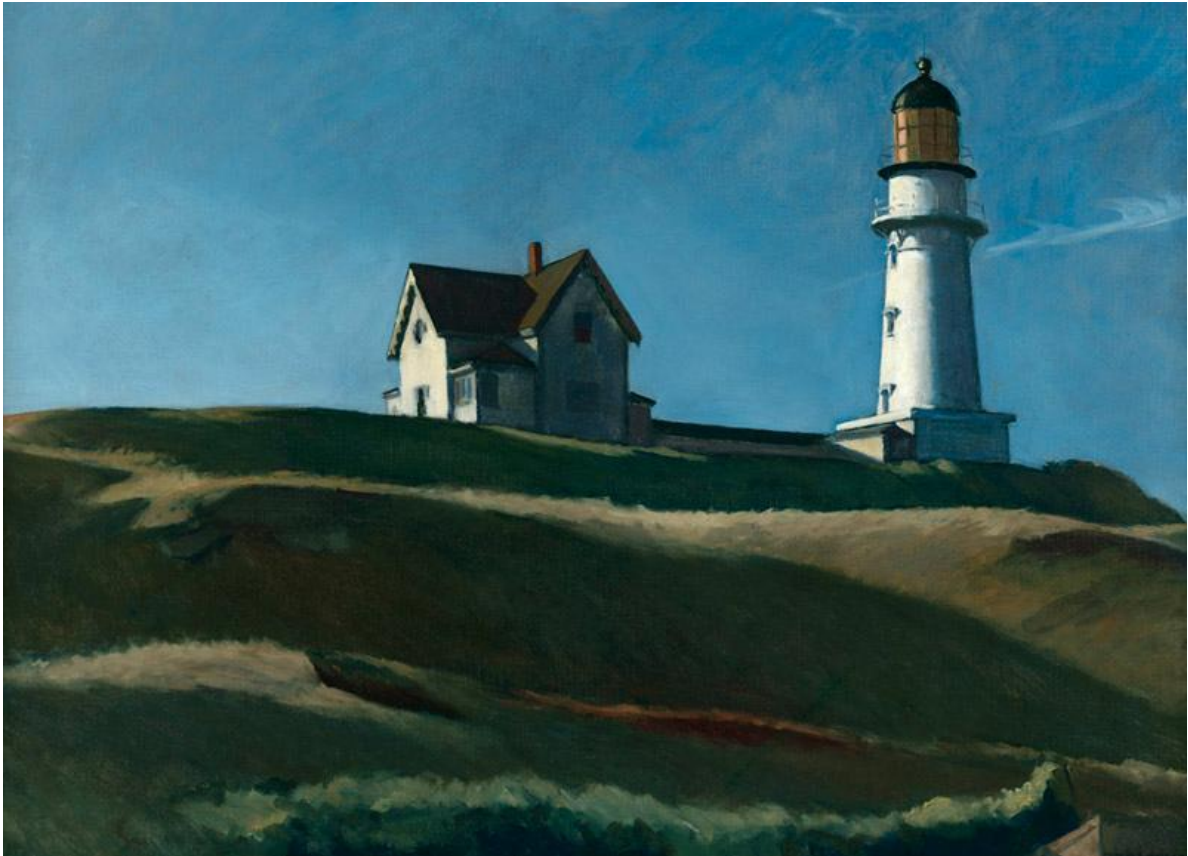


Figura 55 Edward Hopper, *Lighthouse Hill*, (*Collina del faro*), 1927, olio su tela, 73.819 x 102.235 cm., Dallas Museum of Fine Arts, dono dei coniugi Purnell, Dallas, Texas, USA.



Figura 56 *Scandalo al sole*, (*A summer place*), Delmer Daves, 1958, USA.

Questi fari che Hopper amava tanto e che riusciva a rendere così vitali e mitici, sono resi televisivamente anche in una serie di successo che fa dell'antico spirito americano un baluardo personificato dal proprio protagonista. Si tratta di *La signora in giallo* (1993, serie IX, ep. °2 e n° 11): nel primo episodio dietro la signora viene inquadrato il famoso quadro, *Lighthouse at Two Lights*, e nel secondo l'insegna del Motel Lighthouse, che ritornerà in molti altri episodi, raffigura il dipinto *Captain Upton's House* di Hopper, che diventa anche il simbolo del Maine, lo stato in cui Hopper l'aveva visto e ritratto e il luogo dove viene ambientata la serie: in opposizione ad un'America contemporanea e reale, ricolma di grattacieli e palazzi, fabbriche e strade, negozi e colate di cemento.

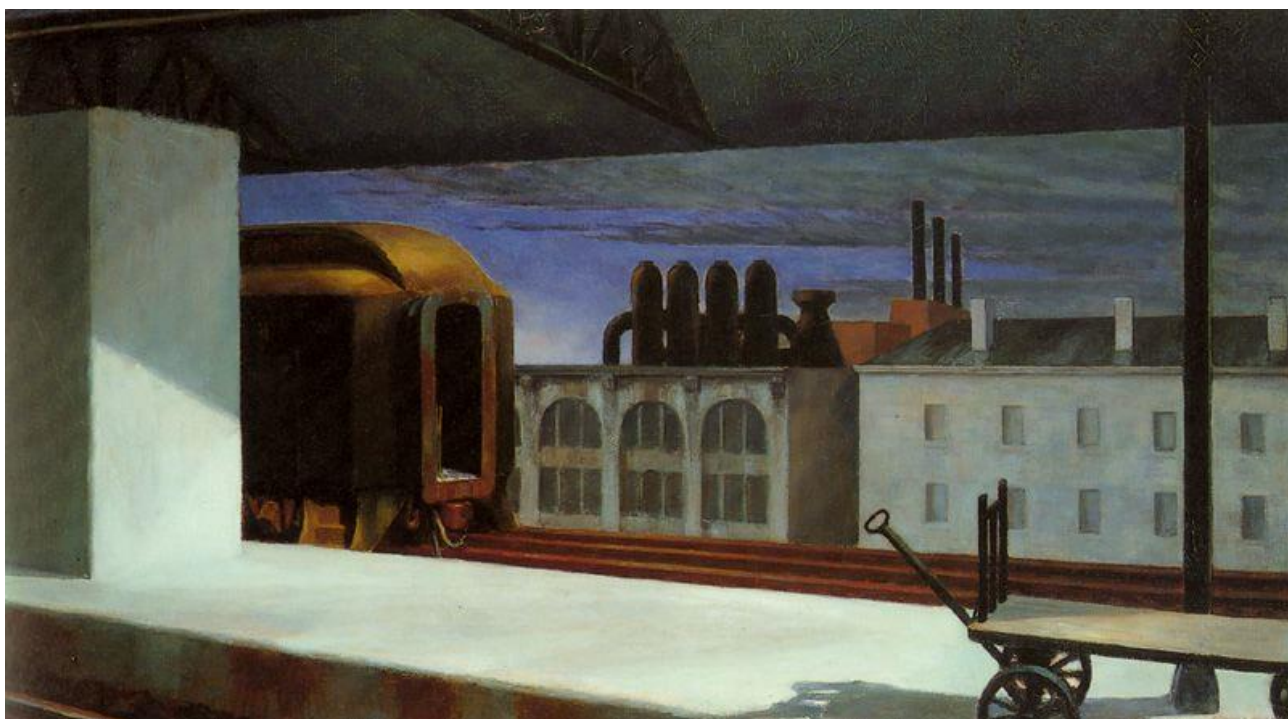


Figura 57 Edward Hopper, *Dawn in Pennsylvania*, (*Alba in Pennsylvania*), 1942, Olio su tela, 61,9 x 112,4 cm, Terra Foundation for American Art, Chicago, USA.

Lati oscuri e grigi della vita cittadina che nessuna luce potrà illuminare, una pesantezza che si specchia nella rigidità di questi palazzi, nessun romanticismo, nessuna affezione traspare da questo dipinto, tutto sembra freddo e tetro, le ombre si stagliano stranamente, molto taglienti per quanto riguarda la produzione hopperiana. Anche questi edifici non parlano, ma comunicano tristezza e alienazione della propria umanità.



Figura 58 *Fronte del porto*, (*On the waterfront*), Elia Kazan, 1954, USA.

Qui vediamo il porto mercantile in cui lavora il protagonista del film *Fronte del porto*, ambientato nella zona portuale di New York. Il film è girato in bianco e nero, ma i grigi del cemento e dell'atmosfera squallida e nebbiosa riempiono la scena in modo particolarmente intenso, dando al film un patina di pesantezza che riflette l'animo del protagonista e la condizione dei lavoratori nel porto.

L'atteggiamento degli operai che giudicano il protagonista un traditore emerge fortemente da questo uso del bianco e nero, ma soprattutto dalla povertà degli ambienti, dallo squalore molto realistico degli interni e del posto di lavoro, ovvero le stive delle navi e il porto. La violenza è un altro elemento che nei film ha il suo peso, tutti i protagonisti vedono esplodere la propria rabbia nella scena culmine. Jim Stark in *Gioventù bruciata* è il prototipo di questa violenza, prima prende a pugni un coetaneo che lo esclude dal gruppo e poi si getta sul padre, la sua rabbia esplode quando la contraddizione e l'orgoglio non possono più tacere, Terry Malloy/Marlon Brando in *Fronte del porto* invece deve subire la violenza ma in realtà è l'unico modo che ha per affrontare i suoi nemici.



Figura 59 Scene di violenza familiare: *La valle dell'Eden*, Elia Kazan, 1956, USA, Cal/James Dean colpisce il fratello Aron/Richard D'Avalos; *Gioventù bruciata*, Nicholas Ray, 1955, USA, Jim Stark/James Dean strattona il padre Frank Stark/Jim Bakus.

Parrish in *Vento Caldo* deve scontrarsi contro il colosso del tabacco battendosi con le intemperie per riuscire a coltivare il tabacco nel suo terreno. Cal Trask/James Dean deve usare violenza contro suo padre e

suo fratello rivelando a questi la vera identità della madre. Anche *Il gigante* (George Stevens, 1956) mostra come il passato più conservatore, il vecchio Texas latifondista, si presenta obsoleto, maschilista, reazionario e tronfio ai nostri occhi, infatti la nuova generazione cercherà di far capire che vuole occuparsi di qualcosa di diverso dal bestiame texano, ma come un muro invalicabile il potente oppressore avanza senza nessun dubbio sul suo operato. In questo caso Hopper in politica aveva idee piuttosto conservatrici. Infatti Hopper e la moglie vedevano con grande sfavore il presidente Roosevelt¹³², ma non evitavano di criticare comportamenti ritenuti conservatori in ambito sociale attraverso i suoi dipinti.



Figura 60 Edward Hopper, *Four Lane Road*, (Strada a quattro corsie), 1956, olio su tela, 69.8 x 105.4 cm, Collezione Privata, USA.

¹³² Walter Wells, *Edward Hopper : il teatro del silenzio*, p. 113.

In *Four Lane Road* (1956) è chiaro che la visione del matrimonio non era così idilliaca per Hopper, in questa stazione di servizio un uomo si sta godendo il sole, fumando una sigaretta in pace, ma alle sue spalle sua moglie gli urla qualcosa dalla finestra. Decisamente Hopper non crea una composizione serena e perfetta, tranquilla e benevola per la coppia. Un altro esempio è *Cape Cod Evening*, non è di certo la visione della coppia modello che gli americani ammiravano negli spot pubblicitari, in televisione e nei poster appesi sui muri delle città. Anche le numerose ragazze e donne nude che guardano fuori dalla finestra e che popolano le immagini di Hopper ci portano ad andare oltre ai loro corpi e vedere i loro sguardi persi nel vuoto, aspettano che qualcosa cambi nelle loro vite, sono disponibili a mettersi a nudo nella loro intimità e a rischiare nonostante il mondo esterno sia così pieno di aspettative che sono state deluse. Quanti i protagonisti dei melodrammi che hanno visto i loro tentativi di cambiare la loro vita falliti: Cary Scott deve rimanere a casa per dedicarsi solo alla sua condizione di madre e vedova, mentre Maggie è costretta a vivere con un marito bellissimo ma scostante, senza poter vedere realizzata il suo sogno di maternità, Terry Malloy vuole lavorare al porto ma tutti lo evitano perché ha rivelato i legami con la mafia, inoltre il suo sogno di diventare un grande pugile viene soffocato per non invischiarsi con la stessa mafia che pratica su di lui l'ostracismo. Hopper è riuscito nella sua lunga carriera a comprendere i disagi personali delle persone che incontrava senza nemmeno parlare con loro. Un elemento che ha avvantaggiato il cinema nel coinvolgimento dello

spettatore è la colonna sonora, che se usata sapientemente riesce a ispirare emozioni e creare la disposizione adatta al clima e all'atmosfera che il regista vuole mettere in scena. Le sottolineature e le intensificazioni delle emozioni con l'accompagnamento musicale sono gli strumenti che rendono una pellicola funzionante, senza di questo la tensione degli inseguimenti, la paura della figura nel buio, il ricongiungimento tra amanti o parenti non avrebbe la stessa intensità. Fin dai tempi più antichi le rappresentazioni drammatiche e comiche erano accompagnate dal composizione musicali, la tragedia greca assumeva così grande influenza sugli spettatori anche grazie alla finalizzazione della parte strumentale. La pittura non fa uso di questo tipo di percezione, ma mira a colpire l'osservatore mediante la cristallizzazione di un messaggio o uno stato d'animo particolare costruendo un linguaggio proprio, il successo e l'amore che instillano le opere di Hopper in chi le legge è dovuto in massima parte alla costruzione e coerenza di questo linguaggio che sa comunicare diversi messaggi e allo stesso tempo lascia a chi osserva una libertà di immaginazione del tutto individuale.

Wim Wenders regista che ha amato molto la produzione cinematografica di Douglas Sirk come il suo collega Werner Fassbender (entrambi rappresentanti di punta del Nuovo Cinema Tedesco degli anni Settanta), afferma a proposito dell'influenza di Hopper nel cinema : *“si può dire, senza fare ingiustizia a nessuno, che i grandi narratori del cinema*

*americano classico — John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Anthony Mann, Frank Capra, Raoul Walsh —hanno sempre raccontato le stesse due o tre storie, con delle piccole varianti.*¹³³

Queste storie possono esprimere un rimpianto, nostalgia, speranza o ironia della vita, amarezza e fallimento, ma fanno sempre riferimento ad un mito americano che rimane ben saldo nelle menti degli americani, e in particolare dei nuovi americani, europei emigrati negli Stati Uniti per motivi di persecuzione razziale, per cercare una nuova vita, per sfondare a Hollywood: Ophüls, Sirk, Minnelli, Wilder, Kazan hanno tutti origini europee e assaporano il gusto dell'american dream, chi in modo più sarcastico (Wilder, Sirk, Ophüls) chi in modo più innocente e sentito (Kazan, Minnelli), condividono le potenzialità e le restrizioni del mostro Hollywoodiano, riuscendo spesso e volentieri a imporsi seguendo le loro aspirazioni intellettuali e artistiche e cambiando la faccia di quell'America così impaurita di fronte al diverso, all'emarginato e a chi usciva dal seminato della middle class. Questi registi hanno instillato un'umanità intensa al cinema americano che spesso si lasciava prendere dal profitto e che ancora oggi rispetta regole affaristiche controproducenti e prive di anima che costringono lo spettatore a guardare con distacco alla produzione hollywoodiana. Il dottor Dreyfus esorta C.C. Baxter :*“Sia un Mensch”*, non a caso il medico porta un

¹³³ Wim Wenders, *The Path of Sun Moving. Wim Wnders überdie vierbändige Ausgabe der Werke Edward Hoppers*, in *“ Die Zeit”*, n. 14, 1996, trad. ingl. , Gerald Matt (a cura di), *Edward Hopper's Paintings are Film Frames of the American Dream, Western Motel. Edward Hopper and the Contemporary Art*, Nürnberg, 2008, pp. 268-272, catalogo della mostra, *Verlag für modern Kunst, Kunsthalle Wien*.

cognome che richiama il caso Dreyfus di cui aveva scritto, l'articolo protesta "J'accuse", Émil Zola che nel 1898 manifestava la propria rabbia contro le ingiustizie giudiziarie perpetrate dal tribunale parigino contro un ufficiale di religione ebraica che veniva accusato di spionaggio ai danni della Francia e al vantaggio della Germania. Così a ricordare al popolo americano di essere umano, perché è quello che gli americani spesso dimenticavano di essere, presi dalla frenesia e dalla corsa alla ricchezza, conducevano le loro vite senza preoccuparsi se fossero felici e poi annegavano i dispiaceri nell'alcool, nella disperazione e della solitudine. Migliaia e migliaia di pellicole hanno raccontato questo disagio, ma i melodrammi degli anni Cinquanta hanno raggiunto l'apice rendendo i suoi spettatori consapevoli della loro sofferenza e perdita innocenza, ecco perché quando uscivano dalle sale piangevano e si sentivano appagati, avevano attraversato la caverna della catarsi che avveniva nella tragedia greca di Euripide, Sofocle e Eschilo. Lo stesso Sirk dice: " *Melodrama in American sense is rather the archetype of a kind of melodrama situations, or have melodramatic endings: Richard III, for example, is practically a melodrama. Aeschylus and Sophocles wrote plenty of melodrama, as well... The Oresteia is really a melodrama. I think. But what used to take place in the world of kings and princes has since transposed into the world of the bourgeoisie. Yet the plots remain profoundly similar. There is melodrama in a novelist like Faulkner, for instance. I am intrigued by the playfulness and the insincerity of men. I think often of the connection between 'play' and 'please'. They are the*

same thing: a plat must be please. And, in a way, the American melodrama allowed me to do this."¹³⁴

Bibliografia.

Stevenson, Angus; Lindberg, Christine A., *New Oxford American Dictionary*, Oxford University Press, terza edit., New York, 2010.

Jacques Aumont, *L'occhio interminabile: cinema e pittura*, Marsilio, Venezia, 1991.

Alfred H. Barr Jr., Edward Hopper, *Notes on Painting, Edward Hopper Retrospective Exhibition*, Museum of Modern Art, New York, 1933.

Alvis Berman, *Hopper*, in "Smithsonian Magazine", luglio 2007.

David Bordwell e Kristin Thompson, *Cinema come arte : teoria e prassi del film*, trad. Paola Bonini, Il castoro, Milano 2003.

Richard Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma, 1985.

Gian Piero Brunetta, *Gli Stati Uniti*, in *Storia del cinema mondiale*, II vol., , Einaudi, Torino, 1999-2000.

¹³⁴ Jon Halliday, *Sirk on Sirk*, Secker & Warburg, London, 1971, pp. 93-95.

Richard Chase, *Il romanzo americano e la sua tradizione*, Einaudi, Torino, 1981.

Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino, 2000.

Elena Degrada (a cura di), *Il melodramma*, Bulzoni, Roma, 2007.

Leslie Fiedler, *Via col Vento: applausi e lacrime*, in "Cinema & cinema", Venezia, n.37,ottobre-dicembre, 1983.

Carter E. Foster (a cura di), *Edward Hopper*, Skira, Milano, 2009. Catalogo della Mostra tenuta a Milano nel 2009-2010, Roma e Losanna nel 2010.

Guido Fink, *Gli occhi degli angeli*, in "Cinema & Cinema", Venezia, n.°37, ottobre-dicembre, 1983.

Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*, Harry N. Abrams, New York, 1971.

Jon Halliday, *Sirk on Sirk*, Sercker & Warburg in association with "Sight and Sound Magazine" and the Education Department of the British Institute, London, 1971.

Robert Hughes, *American Visions: The Epic History of Art in America*, Alfred A. Knopf, New York, 1997.

Barbara Klinger, *Melodrama and meaning : history, culture, and the films of Douglas Sirk*, Bloomington : Indiana University Press, c1994, Indiana University Press, Bloomington, 1989.

Gail Levin, *Edward Hopper: An intimate biography*, Alfred A. Knopf, New York, 1996.

Marcia Landy (a cura di), *Imitations of life*, Wayne State University Press, Detroit, 1991.

Gail Levin, *Edward Hopper: the art and the artist*, W.W. Norton & Company, New York, London, in association with the Whitney Museum of American Art, 1980.

Stefano Masi, *Nicholas Ray*, La Nuova Italia, Firenze, 1983.

Gerald Matt (a cura di), *Western Motel. Edward Hopper and the Contemporary Art*, con testi di Carter E. Foster, Nürnberg 2008, catalogo della mostra, , *Verlag für modern Kunst*, Kunsthalle Wien.

David Morse, *Aspects of Melodrama*, in "Monogram", Brighton film review, London, ottobre-dicembre, n.4, 1972.

Brian O'Doherty, *Edward Hopper's voice*, in Brian O'Doherty, *American Masters : the voice and the myth in modern art : Hopper, Davis, Pollock, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*, Dutton, New York, 1982.

Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita*, Le Mani, Recco, 2007.

Alberto Pezzotta (a cura di), *Le forme del melodramma*, Roma, Bulzoni, 1992.

Elena Pontiggia (a cura di), *Scritti, interviste, testimonianze, Edward Hopper*, Abscondita, Milano, 2000.

Alfredo Rossi, *Elia Kazan*, la Nuova Italia, Firenze, 1977.

Meyer Shapiro, *Modern Art: 19th and 20th centuries*, Selected Papers, Georde Braziller, New York, 1979.

Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita : materiali sul melodramma nel cinema contemporaneo*, Lindau, Torino, 1999.

Henry David Thoreau, *Walden ovvero vita nei boschi*, Ticknor and Fields, Boston, 1854.

Walter Wells, *Il teatro del silenzio : l'arte di Edward Hopper*, Phaidon, 2007, New York.

Archer Winster, *Rages and Outrages*, New York Evening Post, 13 giugno, 1960.

Mara Zambon, *Pittura e crisi dell'uomo contemporaneo Hopper e Francis Bacon*, Liguori, Napoli, 1998.

Elenco delle opere di Edward Hopper.

August in the city, (*Agosto in città*), 1945, olio su tela, 58.4 x 76.2 cm, Norton Museum of Art, West Palm beach, Florida, p.411.

Automat, (*Tavola calda*), 1927, olio su tela, 71.4 cm × 91.4 cm, Des Moines Art Center Permanent Collection, Des Moines, Iowa, USA, p.16.

Bridle Path (sentiero per briglia), 1939, olio su tela, 107 x 72 cm, Collezione Privata, p. 205.

Cape Cod Evening, (Sera a Cape Cod), 1939, olio su tela, 76.2 x 101.6 cm, National Gallery of Art, Washington DC, Virginia, USA, dalla collezione di John Jay Whitney, n. 1982.76.6, p. 62.

Caricatura dell'artista come un bambino con i libri di Freud e Jung sottobraccio, c.1925-35, matita su carta, 10.5 x 7.9 cm, Whitney Museum of American Art, New York, USA, p.32.

Chop Suey, 1929, olio su tela, 81.3 cm × 96.5 cm, Collezione privata dei coniugi Barney A. Ebsworth, p. 28.

Dawn in Pennsylvania, (Alba in Pennsylvania), 1942, Olio su tela, 61,9 x 112,4 cm, Terra Foundation for American Art, Chicago, USA, p. 217.

Drug Store, 1927, olio su tela, 101.92 x 73.66 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, USA, p. 152.

Early Sunday Morning, (Domenica mattina presto), 1930, olio su tela, 89.4 x 153 cm, Whitney Museum of American Art, New York, lascito del fondo Gertrude Vanderbilt Whitney, 31426, p. 47.

Evening Wind, (Vento della sera), 1921, acquaforte, 17.5 x 21 cm, Whitney Museum of American Art, NY, USA, p. 37.

Four Lane Road, (Strada a quattro corsie), 1956, olio su tela, 69.8 x 105.4 cm, Collezione Privata, USA, p. 220.

Lighthouse at Two Lights, (Faro a Two Lights), 1929, olio su tela, 74,9 x 109.9 cm, Metropolitan Museum, New York, lascito dal fondo Hugo Kastor del 1962, numero di accesso 62.95, p. 52.

Lighthouse Hill, (Collina del faro), 1927, olio su tela, 73.819 x 102.235 cm., Dallas Museum of Fine Arts, dono dei coniugi Purnell, Dallas, Texas, USA, p. 215.

New York Pavements, (Marciapiedi di New York), 1924 o 1925, olio su tela, 61 x 73.66 cm, Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia, USA, donazione di Walter P. Chrysler, Jr. 83.591, p. 40.

Night in the park, (Notte al parco) incisione, 1921, 17.3 x 20.9 cm, Museum of Modern Art, New York, USA, dono di Abby Aldrich Rockefeller, p. 164.

Night windows, (Finestre notturne), 1928, olio su tela, 86.36 x 73.66 cm, Collezione privata, p. 167.

Office at Night, (Ufficio di notte), 1940, olio su tela, 56.356 cm × 63.82 cm, Walker Art Centre, Minneapolis, Minnesota, USA, p. 160.

Room in New York, (Stanza a New York), 1932, olio su tela 74 x 91 cm, Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska Art Galleries, Lincoln, Nebraska, USA, p. 67 e 199.

Soir Bleu (Sera azzurra), 1914, olio su tela, 91.4 × 182.9 cm, Josephine Hopper Bequest 70.1208, Whitney Museum of American Art, New York, NY, USA, p. 188.

Summer Interior, (Interno d'estate), 1909, olio su tela, 61 x 73.7 cm, Whitney Museum of American Art, New York, lascito di Josephine Nivison Hopper, 70.1197, p. 35.

Tables for Ladies, (Tavoli per signore), 1930, olio su tela, 122.6 x 153 cm, George A. Hearn Fund, 1931 (31.62), Metropolitan Museum of Art, New York City, NY, USA, p. 21.

The City, (La città), 1927, olio su tela, 68.8 x 94 cm, University of Arizona Museum of Art, Tucson, Arizona, USA, p. 54.

Two on the aisle, (Due tra le poltrone), 1927, olio su tela, 102.2 x 122,6 cm, Toledo Museum of Art, Ohio, USA, acquisito con il fondo della

donazione Libbey Endowment Gift dono di Edward Drummond Libbey, n°1935.49, p. 58.

Pierre-Auguste Renoir, *Le déjeuner des canotiers*, (*La colazione dei canottieri*), olio su tela, 1880-1882, 129.5 x 172.5 cm, Phillips Collection, Washington, Virginia, USA, 185.

Elenco immagini tratte dai film in ordine alfabetico per titolo.

Amore Sublime, (*Stella Dallas*), Henry King, 1937, USA, p. 95.

Appartamento [L'], (*The apartment*), Billy Wilder, 1960, USA, p.158; p.161; p.163; pp.183-184.

Casablanca, Michael Curtiz, 1942, USA, p. 189.

Come le foglie al vento, (*Written on the wind*), Douglas Sirk, 1956, USA, p. 104; p.113; p. 118; p. 168; 170; p. 173; p. 174; p. 176.

Femmina folle (*Leave Her To Heaven*), John M. Stahl, 1945, USA, p.85.

Da qui all'eternità (*From here to Eternity*), Fred Zinnemann, 1953, USA, p. 144.

Fronte del porto, (*On the waterfront*), Elia Kazan, 1954, USA, p. 218.

gatta sul tetto che scotta [La], (*Cat on a Hot tin roof*), Richard Brooks, 1958, USA, p. 94; p. 193; p. 19; p.199.

Giglio infranto, (*Broken Blossom*), David Wark Griffith, 1919, USA, p.80.

Gioventù bruciata,(*Rebel without a cause*), Nicholas Ray, 1955, USA, p.208 e 219.

Lettera da una sconosciuta, (*Letter from an unknown woman*), Max Ophüls, 1948, USA, p. 87.

Magnifica Ossessione, (*Magificent Obsession*), Douglas Sirk, 1954, USA, p.128.

Nosferatu, (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens), Fridrich Wilhelm Murnau, 1922, Germania, p. 78.

Perdutamente tua, (Now Voyager), Irving Rapper, 1942 , USA, p. 97.

Perils of Pauline, Louis J. Gasnier e Donald Mackenzie, 1914, USA, p. 74.

Scandalo al sole, (A summer place), Delmer Daves, 1958, USA, p. 216.

Secondo Amore, (All that Heaven Allows), Douglas Sirk, 1955, USA, p.122.

[Lo] Specchio della vita (Imitation of Life), Douglas Sirk, 1959, USA, p.180

[Il]Sospetto, (Suspicion), Alfred Hitchcock, 1941, USA, p. 88.

Stella Dallas, Henry King, 1925, USA, p. 82.

Valle dell'Eden [La], (East of Eden), Elia Kazan, 1955, USA, p.96 e 219.

Via col vento (Gone with the wind), Victor Fleming, 1939, USA, p. 106.

