

1990 Electa  
Hayter e l'Atelier 17

## Immagine Indelebile di Milton Gendel

In un'immagine indelebile di Bill Hayter del 1942, lo vedo seduto a cavalcioni sul tetto spiovente di un fienile a Staten Island, pennello da imbianchino in mano, intento a ultimare la mimetizzazione dell'edificio mentre scambiava facezie con un assistente: "Ti sarò grato se terrai la lingua a posto. In bocca tua? In bocca mia? Nel mio occhio? Dove?". Le risate rotolavano amenamente sui verdi e sui bruni del disegno astratto progettato per far confondere l'edificio nel paesaggio e celarlo all'attacco aereo.

Più tardi decollammo in un fragile aeroplanino con un ufficiale dell'Air Force che aveva il compito di bombardare il fienile con sacchi di farina. Mancò il bersaglio, presumibilmente a causa del mascheramento; i sacchi-proiettili non andarono a segno e noi esultammo, poiché con ciò i contratti per dipingere e mimetizzare basi e fabbriche destinate alla difesa erano nostri.

Nella sua anticipazione della *land art*, dell'*earth art* o perfino della *war and peace art*, Hayter inventò tutti i disegni per la Camouflage Engineering Company. Questa unità concettuale aveva un braccio secolare nella Camouflage Construction Company, ed entrambe erano state organizzate dall'architetto Percival Goodman, in società con lo psicologo Courtland Hoppin e il finanziere J.O. Straus, per progettare e installare sistemi di mimetizzazione in vista di eventuali raid aerei nemici. Dopo i riusciti test le compagnie vennero invitate a mimetizzare le basi dell'esercito e della marina a Williamsburg e a Norfolk, quindi lo stabilimento Hercules Powder a Wilmington e la fabbrica d'aeroplani Curtis Wright a Caldwell, New Jersey. C'erano perfino trattative in corso per la mimetizzazione difensiva della progettata Alaska Highway, concepita come via di rifornimento per il nostro alleato sovietico.

Il senno di poi fa apparire tali iniziative visionarie, perfino inverosimili, ma il loro precedente stava nelle difese contro gli attacchi aerei sviluppate durante la prima guerra mondiale, e la loro futilità divenne evidente solo quando si giunse al bombardamento a tappeto verso la fine della seconda guerra mondiale, e al suo termine alla guerra nucleare, con la sua indifferenza verso i dettagli del paesaggio. A ogni modo lo sforzo bellico di Hayter, mentre produceva una serie di astrazioni basate sulle terre, mirabili al di là del loro scopo pratico, era parallelo o tangente rispetto al suo tema principale, che era la pittura e l'attività grafica.

Il fatto stesso che si sentisse obbligato a prendere una qualche parte nella guerra che era in corso lo distaccava dagli altri *émigrés* che erano divenuti il centro del mondo artistico di New York. André Breton, portavoce dei surrealisti che includevano Max Ernst, Yves Tanguy, Nicolas Calas, Marcel Duchamp, Lionel Abel e Matta Echaurren, manifestò la comune opinione che le arti e le lettere fossero un reame posto al di là delle contingenze di un mondo in guerra (quantunque la rivista del gruppo si chiamasse "VVV", come un reiterato appello alla Vittoria, e Breton facesse trasmissioni radio rivolte alla Francia per l'Office of War Information). Naturalmente il grado di distacco dagli eventi correnti variava in relazione alla personalità degli individui: così una giovane recluta del Surrealismo come Robert Motherwell poteva affermare che "un artista è un recipiente prezioso che deve preservarsi in vita". Breton era più pratico: quando un conoscente gli annunciò che si stava arruolando, il poeta gli disse: "Mais tu es con!". L'interpretazione del problema da parte di Matta

era una presa di posizione precocemente antistalinista e pro-trockijsta, che spinse l'FBI a investigare sui membri del gruppo in quanto possibili sabotatori dello sforzo bellico nazionale, visto che gli Stati Uniti erano allora alleati dell'Unione Sovietica.

Ma Hayter spiccava nell'ambiente newyorkese dei primi anni Quaranta per una quantità di ragioni oltre al suo coinvolgimento nella guerra. Per cominciare, la sua presenza fisica era particolare. Era di bell'aspetto, di medio peso, solido, aveva occhi azzurri e capelli biondi spioventi, un modo di fare franco e simpatico e un sorriso pronto. Per dirla più efficacemente, era una rarità a quell'epoca: un artista inglese. In tutta New York, provenienti dall'Inghilterra, c'erano in evidenza solo Leonora Carrington, la pittrice, Catherine Yarrow, la ceramista, e Kenneth McPherson, l'amico di Peggy Guggenheim che per un po' divise con lei un appartamento, e che non era un artista attivo ma frequentava il mondo artistico e sosteneva d'essere un agente britannico.

La gran parte degli artisti trapiantati dall'Europa erano più introversi o di modi più sostenuti di Hayter. Max Ernst, con la sua corona di capelli bianchi, era come una vigile aquila dalla testa bianca, e Tanguy si profilava con fare benevolo mentre Breton dissertava con altisonante eloquenza nei caffè e negli studi del Village. A questi raduni Calas e Abel aspettavano riguardosi il varco in cui infilare una parola, e solo Matta era vivace e irriverente. La corte attorno a Breton parlava naturalmente francese e tendeva a formare un cerchio chiuso, salvo che per frequenti sortite nelle sale da pranzo e nei salotti dei protettori delle arti nei quartieri alti, quali Bernard e Becky Reis. L'atteggiamento di Hayter era succintamente riassunto nell'epiteto "seccatori d'arte" che applicava alla gente fastidiosa che gravitava attorno all'arte senza appartenervi.

La vita di Hayter ruotava attorno alla casa di campagna dove viveva con sua moglie, la scultrice Helen Phillips, e il loro bambino, e aveva come punto di riferimento l'Atelier 17 a Manhattan. Il primo appartamento degli Hayter a New York era in Greene Street, a sud di Washington Square, un'area semindustriale che sarebbe rimasta tale fino a quando non venne assorbita nella grande bohème della Soho postbellica. Non c'erano molti soldi nell'arte in quei giorni e le vecchie case cadenti in Greenwich Village e intorno a esso erano economiche e pittoresche. L'appartamento di quattro stanze a Greene Street costava circa venti dollari al mese, ma non aveva riscaldamento. C'erano comunque i camini, poiché la casa era stata costruita attorno al 1830 come magione signorile, e d'inverno gli Hayter riscaldavano le loro stanze bruciando cassette da frutta e mobili rotti raccolti in strada.

L'Atelier 17 era il laboratorio d'incisione di Hayter, che continuava a New York l'attività portata avanti per anni a Parigi, e da ciò veniva il suo nome francese. In Francia era il più importante studio del suo genere e sarebbe difficile nominare un artista di rango che non avesse realizzato le sue stampe all'Atelier 17. Nel suo periodo newyorkese, prima di tornare a Parigi dopo la guerra, lo studio – installato presso la New School for Social Research - divenne un centro vitale per gli artisti, e di nuovo sembrò che nessun artista di valore potesse resistere all'attrazione dell'aura di Hayter e alla guida tecnica che sapeva fornire. Nel suo lavoro di mimetizzazione, i disegni si riferivano in parte al mimetismo in natura dove animali, uccelli e insetti adottano *patterns* e colori che li rendono non appariscenti o confondono e ingannano l'occhio. Gli effettivi contorni e tonalità, comunque, avevano di certo qualcosa in comune con le configurazioni geometriche e zoomorfe dell'arte astratta di moda, specialmente in Francia, fra le due guerre. Forme comuni a Hayter, Picabia, Arp, Héliou, Masson e altri figurarono così sui tetti e sui muri di fabbriche e installazioni militari americane durante gli anni di guerra.

Hayter era uno fra i pochi artisti in sottile equilibrio fra i fatti della scienza e la fantasia della creatività artistica. Un altro artista nell'ambiente che era trasmigrato da una disciplina codificata al libero arbitrio era Matta. Aveva studiato da architetto (con Le Corbusier, che fece anch'egli stampe

con Hayter) e la rappresentazione schematica rimase una caratteristica della sua pittura. Hayter aveva studiato chimica, e nella sua prima giovinezza aveva lavorato per una compagnia petrolchimica in Persia. Il suo *background* scientifico era una costante che conferì un'equilibrata eleganza alla sua pittura e alla sua grafica, in cui l'*imagerie* era espressa attraverso certezze tecniche. Astratte nel senso di una distillazione o coibazione - per dirla astrusamente - le sue immagini erano spesso corredate di titoli-indizi provenienti dai classici che erano parte dell'istruzione di un giovane inglese privilegiato al principio del secolo. Titoli come *The shirt of Nessus* (La camicia di Nesso) avevano anche risonanza nel *milieu* parigino in cui i classici erano rimasti attuali ed erano punti di riferimento per i surrealisti così come lo erano stati per Freud.

Fu a Parigi che Hayter si trasferì quando abbandonò la petrolchimica. Era sempre stato capace di esprimersi col disegno, e in effetti la pittura e la grafica sono stati per gli Hayter un retaggio dinastico, almeno a partire dal Sir George Hayter per il quale la giovane regina Vittoria posò per un ritratto, fino al padre del chimico-artista. Come capitale delle arti fra le due guerre, Parigi era il luogo ideale per condurre una vocazione a buon fine, e lì l'Atelier 17 di Hayter divenne un centro celebrato, frequentato fra gli altri da Picasso, Kandinsky, Giacometti, Mirò, Arp, Tanguy e Jacques Lipchitz. Molti di loro sarebbero riapparsi alle studio a New York quando Hayter e la sua famiglia vi si trasferirono all'inizio della guerra.

Una tale forza traente in un singolo centro è difficile da immaginare oggi che il monde artistico è giunto a coincidere più o meno con il resto del mondo. All'epoca, comunque, esso attraeva principalmente i propri adepti, che non si presumeva vi stessero per far sodi, e pochi ammiratori attratti dal fascino della creatività e dalla sua atmosfera non venale. Quando Dalì - che fece anch'egli delle stampe con Hayter - venne a patti col mercato facendosi pagare profumatamente, venne considerato così impudente che Breton gli dette il nome infamante e appropriatamente anagrammatico di Avida Dollars, esprimendole in latino per sottolineare la distanza che vi era allora fra arte e contante.

Hayter attirava i suoi pari attorno a se perché era il più eminente e originale incisore del secolo. Egli portò l'arte grafica in territori inesplorati, dove la stampa divenne qualcosa che abbracciava grafica, scultura e *objet d'art*. Alle stesso tempo le forme espressive più tradizionali erano praticate al meglio delle loro possibilità. Hayter ebbe tale portata e raggiunse tali vette perché non aveva nessuno dei limiti dell'artista grafico. Era un artista *tout court*, sia che si esprimesse dipingendo su tela e con l'incisione, con l'acquaforte o con il calco in gesso.

In tal modo esercitava grande attrattiva sugli altri artisti, e in effetti era un *artista per artisti* e li ispirava a dare il meglio di se stessi. Fu all'Atelier 17 di New York, dove una sera potevano capitare Calder, George Grosz, Jean Arp, Miro, Masson, Pollock e Hedda Sterne per tirare una stampa, che Robert Motherwell compì la transizione dal Surrealismo all'Espressionismo astratto, e Ian Hugo incise le tavole che dovevano illustrare i libri che sua moglie Anais Nin scriveva e stampava a mano nello scantinato della loro casa al Village. Gli aspetti artigianali dell'arte all'Atelier 17 ora appaiono in una lontananza storica, ma non era una Factory alla Warhol e non mirava alla produzione seriale e al consumo di massa.

Hayter apparteneva al lato solare del paesaggio umano. Il suo sorriso pronto non mirava a ingraziare; rifletteva una divertita, tranquilla valutazione dei capricci del mondo, e un equilibrato buon umore. La sua relazione con le cose reali era affabile, non reverente, e si esprimeva in una frase che ricorreva quando Hayter incaricava un assistente di andare a vendere uno dei suoi lavori: "Porta questo dal gallerista, per cortesia, e chiedigli di venderlo senza pietà".