

# COBRA

## Il morso dell'angoscia

Roma

Una rassegna sugli artisti nordeuropei che tra il 1948 e il 1951 liberarono nella pittura le angosce e le pulsioni ereditate dalla tragedia bellica. La figura umana tra informale e astrazione, con un occhio all'Art Brut

MAURIZIO CECCHETTI  
ROMA

**G**li anni del gruppo CoBrA sono quelli giusti: 1948-1951. Quelli del Dopoguerra, quando le macerie coprono ancora molti luoghi delle città europee, e l'angoscia diventa l'additivo di gran parte dei linguaggi e delle forme dell'arte che si sviluppano ancora nel ricordo della più vasta distruzione del mondo e della coscienza umana mai vista.

*Angst* è termine tedesco che ricorre spesso nel discorso critico e filosofico (anche nella versione, non del tutto omologa, dell'inglese *anxiety*, che ha una sfumatura più interiore e meno emergente sul piano per così dire somatico). Nel 1946 Giulio Carlo Argan aveva scritto che «quando Picasso dipinge *Guernica* costringe un contenuto umano dentro forme astratte (...), dell'azione non coglie che l'intera dinamica, lo scatto di un congegno terroristico. Tutta la realtà si ottenebra, si scompone, sprofonda; anche il colore scompare dalla faccia del mondo, delle cose non rimane che il vuoto»; due anni dopo, nel 1948, nota che «anche nella storia dell'arte astratta c'è una fase di pessimismo, che si può vagamente paragonare all'*angst* esistenzialistica: l'oscura intuizione di una impossibilità di realizzare l'autenticità dell'essere, l'assoluto pre-

sente, se non nell'oltraggio alla storia, nell'atto sacrilego o suicida che distrugge la storicità della coscienza, come il peccato la grazia». Per il critico il mondo che diventa vuoto, deserto di forme e di colori, «non è un segno di disperazione e di morte della coscienza; proprio quando la natura si ottenebra e si ritrae, la vita della coscienza raggiunge la sua pienezza, la sua autonomia, la sua massima forza, e può staccarsi dalla natura in cui non ha più bisogno di integrarsi o di esemplari».

Bisognerebbe addentrarsi in questioni troppo vaste per poter essere discusse in questa sede; in linea di massima l'astrazione non è mai del tutto estranea ai canoni antropomorfi (spesso celati sotto linguaggi animisti e psicologisti); certamente quel canone non è estraneo all'estetica dell'informale e dell'espressionismo astratto. Si potrebbe anzi scoprire una «vita dell'informe» che diventa discesa nella materia del mondo, la cui superficie, fino a quel momento, era stata unico teatro della «vita delle forme», tema di uno dei più inossidabili saggi di Henri Focillon.

Tutto si gioca in quell'intorno di anni. Anche il battesimo dell'*Action Painting*, la pittura d'azione, avviene allora. E un decennio dopo, nel 1964, Harold Rosenberg, il critico americano che aveva teorizzato quella pittura, era costretto a registrare la scomparsa, nel decennio del benessere diffuso e del consumo, dell'«oggetto an-



sioso" (*anxious*) e a domandarsi: «Il fantasma che ossessionava la pittura e la scultura negli anni quaranta e cinquanta è stato abolito: forse per sempre?», e a conferma del dubbio citava uno dei maestri dell'astrattismo puro, Joseph Albers, che aveva detto: «*Langst* è morta».

Era un processo di "normalizzazione" quello che si era imposto lungo un decennio, e l'arte stava diventando «un'attività professionale all'interno della società». Non è forse questo anche oggi? «L'artista americano non vuole più essere un *outsider*... oggi l'artista è un giovane americano al cento per cento, proveniente da una campagna, da un villaggio o da una città: ha seguito i corsi universitari, possiede una visione panoramica dei tesori dell'arte attraverso i secoli ed è consapevole della sua condizione di favorito del potere e della ricchezza». Si stenta a credere che siano state scritte mezzo secolo fa queste parole, dal momento che, più o meno, calzano alla bene all'idea di artista oggi dominante (pensiamo a Jeff Koons, Damien Hirst, Maurizio Cattelan...).

Ci sarebbe molto da dire ed è chiaro che, a parte i revivals mercantili (recentemente quello del Gruppo Zero, anni Sessanta; ma stanno tornando i Cinquanta), quella breve fase seguita alla fine del conflitto fu un'epoca artistica vera, perché tutti lavoravano in un'atmosfera di smarrimento, di ricerca dell'essenziale, anche dell'espressione più giusta per spurgare il veleno insinuato dal dolore e dalla morte di tanti. L'artista non era ancora un professionista, semmai un portavoce del disagio della civiltà che aveva dominato le coscienze nella prima metà del Novecento.

I CoBrA (le maiuscole ci vogliono) durarono nella forma del gruppo circa tre anni. Il nome è un acronimo composto dalle prime lettere di Copenhagen, Bruxelles e Amsterdam, le città da cui proveniva gran parte dei membri fondatori del gruppo, a cui la **Fondazione Roma** dedica ora una mostra, curata da Damiano Femfert e Francesco Poli (catalogo Skira), utile per capire che nella storia il momento magico non si ripete, al massimo, raggiunto più o meno in fretta un esaurimento, si trascina e si uniforma. È quel che si potrebbe dire di alcuni di questi artisti che nell'arco di trent'anni hanno lavorato per lo più dentro uno schema linguistico che, giustificato all'atto della nascita, diventava poi un manierismo consapevole

(come certe cose di

Pierre Alechinsky, il

più raffinato del grup-

po); e del resto non è acca-

duto anche nell'ultima Bienna-

le di Venezia di vedere alcuni gigan-

teschi quadri di tipiche figure a testa

in giù del grande Georg Baselitz e di

cogliervi tanta bellezza ma anche un

"accademismo" autobiografico (de-

bolezza che tocca anche altri grandi

artisti, vedi il Kiefer più recente)?

Sono degli innovatori i CoBrA? Pro-

probabilmente no, considerando che

prima le avanguardie, poi Dubuffet,

Gorky, Fautrier, Wols sul ver-

sante europeo e De Kooning e

Pollock su quello americano, avevano anticipato di poco soluzioni che *in nuce* comprendono già certi stilemi di Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen, Karel Appel, Corneille, Constant, Luciebert. C'è da dire che questi pittori raccolgono influssi anche precedenti (Klee, per esempio, in Pedersen e Corneille), o successivi (vedi gli omaggi quasi plateali del belga Christian Dotremont alle calligrafie ideogrammatiche di Henri Michaux). Ma, d'altra parte, alcune esperienze del grafitismo americano degli anni Ottanta (Basquiat, per esempio) hanno tenuto conto anche dei CoBrA.

Insomma, il gioco dei rimandi, delle anticipazioni e dei ritardi non conta qui, perché a imporsi è la *koinè* linguistica, quel sentimento postbellico che, da un lato, sopravvive in chi porta il fardello della colpa e del risentimento verso ciò che era potuto accadere; e, dall'altro, nel liberatorio urlo che vuole creare uno shock sinestetico: tattile, visivo, acustico, plastico. La psiche a lungo tormentata genera i suoi mostri; ma il dolore che esprime è in realtà un bisogno di bene. L'Art Brut, l'"arte grezza" che Jean Dubuffet tenne a battesimo nel 1945, teorizzando il valore creativo di borderline, malati mentali, bambini, dissociati ed emarginati sociali, ha però inquinato le acque. Per Dubuffet, tra l'altro, non era certamente una forma di *pietas*, ma l'interesse per una espressività "preculturale",

ovvero che poteva fare a me-

no del mimetismo alla

base dell'arte occi-

dentale. Teorizzare

l'Art Brut fu l'atto

poetico di un artista

vero, lui, Jean Du-

buffet, che sedusse

anche altri artisti; in

realtà estendere l'Art Brut a cate-

goria critica diffusa per le diverse

realtà espressioniste e informali del-

l'epoca sarebbe fare torto agli stes-

si artisti che valorizzarono l'e-

spressività degli incoscienti e

degli schizofrenici. La soglia

dove malattia e volontà coe-

sistono senza confondersi è

molto difficile da individua-

re, ma l'ossessività che carat-

terizza la "coazione a ripete-

re" di quegli *outsider* è del

tutto diversamente colloca-

ta negli artisti veri, dove pe-

raltro non è a priori esclusa

l'alterazione psichica (con

l'uso di allucinogeni). Jaspers

scrisse che la schizofrenia di

Van Gogh fu ostetrica del suo

genio artistico, ma non si sa-

rebbe mai permesso di dire

che quella era Art Brut.

Roma, Fondazione Roma

**COBRA 1948-1951**

Fino al 3 aprile



Due opere  
di Asger  
Jorn: a destra  
il dipinto  
del 1964,  
«Eine Cobra-  
Gruppe»;  
sotto, una  
scultura  
in mammo  
del 1972. A  
piè di pagina,  
statuetta  
femminile,  
antica arte  
nuragica