

Da: *Karel Appel. Dipinti, sculture e collages*, a cura di R. H. Fuchs, J. Gachnang, A. Santerini, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre - 29 novembre 1987), Castello di Rivoli, Rivoli-Torino 1987, pp. 66-74.

## ***L'opera recente di Karel Appel, 1979-1981***

**Wim Beeren**

Da un punto di vista cronologico, questo titolo sembrerebbe nettamente delimitato, invece ci fornisce poche precisazioni riguardo alle opere stesse. «Opere recenti» ce ne sono già state nel passato e ce ne sono continuamente per ogni artista. L'opera di un artista, nel suo insieme, è formata appunto di questa successione di vecchio e di nuovo, di fasi dall'improvvisa apparizione o dallo sviluppo progressivo, di momenti distinti legati tra loro da transizioni. Dapprima c'è l'opera isolata che, a un certo momento, è riconosciuta dal pittore come compiuta ed in fondo alla quale egli appone generalmente la sua firma, aggiungendo a volte un millesimo: tale giorno, tale anno; l'opera è stata giudicata da lui totalmente condotta a buon fine.

In questa qualità di opera compiuta, avrà un'esistenza indipendente. Spesso, dopo un certo tempo, un anno o un secolo, riappare sotto un altro statuto, facendo ormai parte integrante di un concetto più ampio, di una di quelle rappresentazioni che ci formiamo partendo dalla massa enorme e difforme d'eventi, d'incidenti e di fatti che riguardano i gruppi o gli individui. Sarebbe possibile, malgrado tutto, scoprire una serie logica, una meccanica del senso, una corrente soggiacente dalla finalità definita, dietro al torbido formicolio dei fatti? Questi fatti che si accavallano, si scontrano, che a volte si frantumano, sarebbero tuttavia legati da una logica, la forza di una legge che esercita la sua attrazione su tutte le cose e le ordina in una struttura purificatrice e questo per la nostra più grande soddisfazione? A volte succede, anche al più incallito libero pensatore, di scoprire un brandello del grande tessuto. Abbiamo la tendenza, ragionevole o assurda che sia, di riportare un fatto qualunque ad una struttura percettibile, alla volontà divina, al corso degli astri o alla lotta di classe. Questo è vero anche nell'arte: al creatore o al suo storiografo piace riunire, almeno da un punto di vista intellettuale, ciò che ha seguito vie centrifughe ed è per questa ragione che ricerca e poi utilizza le norme che gli sembrano più adatte per fare un po' di chiarezza su questo oscuro caos. In questa maniera nascono classificazioni tematiche, stilistiche o semplicemente cronologiche. A che titolo parliamo dell'«opera recente» di Karel Appel? E perché? Perché pretendiamo di scoprire nell'opera di questo periodo una norma che ci permetta di distinguerne la produzione da quella delle epoche anteriori, rapportandola contemporaneamente e senza discussione all'estro creatore dell'artista. Numerosi sono quelli che si sono smarriti nell'immenso campo della creatività di Appel. Può questo voler dire che Appel stesso non ha chiaramente tracciato la via?

La risposta di Appel ci lascia supporre che questo è un quesito che si è posto lui stesso.

«Non ho principi, - dice, - preferisco optare per la vita. Se io ne avessi, dovrei limitarmi alle emozioni ed alle esperienze di un momento particolare. Ma nella vita le cose vanno in modo diverso. Mi trovo in situazioni diverse, in posti sempre differenti. Per esempio, le circostanze mi hanno portato a vivere in seno ad una famiglia indonesiana. Mi trovo perfettamente a mio agio, partecipo alla loro vita. Sono nel centro del paesaggio, lo guardo. Quasi non mi muovo, mangio un po', quasi dormo. Posso passare delle settimane in questa

maniera.

Ma il momento successivo, sono un altro. Dopotutto sono un occidentale. Ho il mio materiale, la materia sensuale della pittura. Voglio farne qualcosa, un pezzo di tela non mi basta. Questo mio interesse per la materia fa di me un tipico occidentale. Però non ho principi. In Francia, dipingo la luce, è quello che m'interessa in quel paese. Mi trovo quasi automaticamente nella situazione della scuola francese. Dipingo le finestre, la luce come Matisse e Bonnard. Però, al mio ritorno a New York, dopo otto giorni, la vita di questa città mi riprende, perdo il mio interesse per la luce e dipingo "Crimini", i crimini indissociabili dall'aggressività della città. Ma parallelamente, intendo preservare la mia libertà di fare, lo stesso giorno, un disegno astratto. Me lo posso permettere perché non ho principi».

Credo che, se Appel non ha principi (cosa di cui abbiamo il diritto di dubitare), comunque ne ha bisogno. Ovvero, espresso in termini meno pedanti, noto che si chiede se ne ha bisogno. Quando afferma che non ha principi, vuole dire in realtà che li rifiuta per principio, perché non sa cosa farsene. Effettivamente, l'esperienza lo porta costantemente a fare nuove scoperte, in pittura come altrove. Se avesse principi, questi gli impedirebbero di cedere al suo interesse o alla sua predilezione per l'istante. Dunque niente principi, tale è il suo principio.

Nello stesso tempo Appel dimostra un innegabile bisogno d'oggettivazione, perché sa che a volte succedono cose strane mentre dipinge. Appel ha il suo «mestiere» che non lo tradisce mai. Ha le sue preferenze, le sue infatuazioni appassionate e le sue emozioni, però può riflettere con molto senso pratico ed efficacia su argomenti quotidiani come su temi più profondi. Non perde il senso della realtà anche quando si lascia andare ad un po' di mitizzazione. Però, se non erro, ha anche la sensazione che a volte la pittura lo porti un po' lontano, tanto che considera il risultato con stupore o almeno si chiede cosa gli sia successo. Ha un demone guidato il suo polso, una furia visitato la sua opera? Niente è meno certo. Ma allora, che cos'è che rende l'esito del suo lavoro così diverso ogni volta? Perché a condurre il gioco non è una personalità uguale a se stessa, ma un clima culturale, l'intensità della luce o l'atmosfera di quell'entità sociologica che è la città?

Orbene ecco che nell'ottobre di quest'anno, il legame si stabilisce di colpo e che Appel, perplesso, si chiede se il grande quadro che ha appena finito a New York, *Sulla tomba*, presenta una parentela essenziale con l'ultima serie che ha dipinto in Francia, le composizioni figurative *Alla finestra*, *La caduta* e *Il camionista*. Effettivamente sembra che abbiano qualcosa, molte cose in comune. Certo, nell'opera più recente, il soggetto è trattato in maniera monumentale, la scrittura è diventata molto forte, magistrale e la sicurezza manuale che ha permesso di raffigurare così i personaggi è indiscutibile. Tuttavia quest'opera prolunga quelle che sono nate durante l'estate a Montecarlo: è una scena rappresentata senza azione o movimento definiti, ma con una tensione psichica portata al parossismo e legata ad un realismo senza precedenti. Ma è soltanto in America che si afferma pienamente la capacità dell'artista nell'intensificare, nel «radicalizzare» queste composizioni accuratamente equilibrate per farne un'immagine magistrale, altrettanto imperativa di una sentenza.

Esiste un processo attivo - che va dal 1979 ad oggi - e che si evolve dalla formalizzazione, dalla disciplina e dal paesaggismo verso un realismo espressivo dalla forte carica psicologica; questo processo merita, a parere mio, di essere esplorato nella sua relativa unità. In quale misura le tappe di questo processo risaltano chiaramente, quali ne sono le costanti e quali «componenti genetici» hanno dato alle opere prodotte un carattere così spiccato? A questo stadio della mia osservazione (ho letteralmente messo il naso nelle opere, ho fatto un'inchiesta meticolosa ma, sempre di più, ho anche dato libero sfogo alla mia ammirazione), è più opportuno descrivere le tappe del suo progredire.

Nella primavera del 1980 Appel presenta una retrospettiva della sua produzione dei due ultimi anni

alla Galleria Daniel Templon a Parigi. È una mostra dalla disposizione molto chiara, grandi tele quasi quadrate e piccoli formati verticali, che rappresentano paesaggi ed alberi. I paesaggi di marca astrattista sono caratterizzati da un grande equilibrio nella composizione degli elementi contrastanti - boschi, cieli e pianure - e da uno stile pittorico estremamente controllato. Tutta la superficie del quadro è composta da lunghi tratti di pittura tutti uguali che nel percorrere la superficie della tela, cambiano direzione, disponendosi a volte in cerchi e altre a spina di pesce. Questa struttura dagli elementi uniformi, che si ritrova in ciascuna parte della composizione, dà a quest'ultima, malgrado i contrasti interni, una piacevole regolarità che dimostra da parte del pittore la volontà di controllare da vicino il soggetto, la tecnica e le emozioni.

Nel caso degli alberi, i grandi tratti sono meno nettamente paralleli, sembrano vinti dal disordine che il vento crea nei rami. I grandi piani monocromatici in acrilico opaco, caratteristici di un periodo precedente, sono qui abbandonati a beneficio di una gamma di toni ottenuta con tratti di pittura ad olio. La linea ondeggiante, le larghe pennellate espressive, sono assenti da questo nuovo procedimento. La struttura domina e non lascia spazio alla vitalità furiosa d'incidenti. La tela non è attraversata da linee di forza, da «cavi sotto tensione». Emozione, scelta dei colori, definizione della forma, tutto questo deve passare attraverso la rete regolatrice, «oggettivizzante», dei tratti uniformi. Il soggetto stesso concorre nello stabilire una certa atmosfera di calma. La rappresentazione del paesaggio è sufficientemente astratta, sufficientemente priva di letteralità, per fare sì che tutto l'accento cada sull'aspetto compositivo, sull'opposizione o sull'equilibrio tra gli agglomerati di colore. Appel non ha la tenacia, il temperamento (o i principi) che gli permetterebbero di passare ad uno stadio superiore d'astrazione, nel quale tutta la vita del quadro sarebbe ridotta alla tensione tra i tratti ed all'incontro degli elementi della composizione.

Comunque da questi quadri dalle tinte bionde emana una netta suggestione d'atmosfera, un profumo d'espressività. Appel è un pittore troppo fisico per limitarsi alla vita propria del quadro, come fa un Jasper Johns nelle opere nelle quali anche lui ricorre all'uniformizzazione di un tratto regolatore. Non è neanche l'artista decorativo che spinge fino all'assurdo, fino a farne l'unica qualità della sua opera, il gusto del motivo e l'eleganza di una scrittura rococò. No, se vogliamo cercare punti di confronto, meglio ancora prendere in considerazione un'altra fase nell'evoluzione di Karel Appel stesso, quella dei suoi primi paesaggi, che presentavano già l'inizio di una costruzione sistematica con tratti.

Però mi sembra più importante afferrare l'evoluzione che si è avuta in realtà: nel giro di qualche anno, Appel ha emendato e portato ad un trattamento formale molto più controllato l'impiego relativamente arbitrario di tratti ripetitivi che aveva introdotto dal 1974 in quadri molto colorati, con figurazioni molto più impulsive.

Lo spirito sistematico, la costanza di cui ha dato prova impiegando questa tecnica in numerosi quadri qualche decina - fa sì che questa fase della sua opera sembri molto completa e contrasti nettamente e con forza con altri periodi a volte più tormentati, molto meno chiari. Effettivamente, l'immagine dell'arte di Karel Appel, che si era affermata con molta sicurezza, si è offuscata in seguito. Da molto giovane ha saputo imporre un mondo di immagini dall'esistenza indubbia. Cobra, l'Action Painting, la specie di trance nella quale dipingeva i suoi ritratti ed i suoi nudi fiammeggianti, il barbarismo, la follia melanconica delle sue sculture di legno, tutti questi episodi hanno lasciato una traccia indelebile nella storia delle arti visive.

Dopo il 1968 non abbiamo più avuto molte occasioni, nei Paesi Bassi, di seguire l'opera di Appel. Non le abbiamo neanche cercate. Eravamo stanchi dei «tours de force», dell'ostentazione nelle belle arti. L'eroismo patetico aveva dato prova delle sue capacità, ma aveva anche completato la sua rivoluzione e tutto questo demonismo un po' mitomane era, ai nostri occhi, buono per finire i suoi giorni allo zoo.

Con i giovani artisti, provavamo un sentimento di liberazione nell'ascoltare l'insegnamento pieno di relativismo di un vecchio signore, Marcel Duchamp; sistemato a proprio agio nella sua poltrona e fumando un elegante avana, ci insegnava che le arti pittoriche non vivono grazie alla trementina, ma grazie alle idee. L'arte si concettualizzò, prima sotto la forma del nuovo realismo e della pop art, poi, più radicalmente, sotto le sembianze della minimal art e dell'arte concettuale. Poi l'emozione e l'individualismo fecero la loro apparizione usando come tramite le affascinanti liturgie di Aktion e di Performance.

Nel frattempo, cosa succedeva ad Appel? Aveva dovuto affrontare qualche trauma nella sua vita personale e, viste da lontano, la sua vita e la sua arte sembravano sconvolte. Per deprimenti che sembrino i fatti biografici degli anni Settanta, il suo talento continua ugualmente ad imperversare, gnomi e folletti gonfiano a vista d'occhio, le emozioni urlano, l'opera diventa pandemonio. Sarà mancanza d'interesse? Nessuno sembra operare una selezione in mezzo alla sua opera, nessuno fa una scelta amorosa o ponderata, e la sovrabbondanza, la dismisura della produzione, inonda il mondo esterno per mezzo dei canali fangosi della pubblicità. Perché, agli occhi del grande pubblico, Appel rimane l'eroe, l'uomo che ha avuto successo. Sfortunatamente, visita anche, ormai, sfere più commerciali, più borghesi. Per molti aspetti, manca di senso critico.

Il cambiamento che segue non ha niente da spartire con il mondo esterno. È Appel stesso che, dopo l'uragano, ci fa penetrare nella calma del paesaggio. Si riprende, mette ordine, accorda i suoi strumenti, canta con un tono più basso. E, sorpresi, alziamo gli occhi, ancora poco sicuri del fatto nostro. Farà una scelta?

Nel 1979, continua a dipingere New York seguendo il nuovo schema di tratti, ma una figurazione appare, che riprende il filo dei personaggi e degli animali di prima. I risultati sono molto diseguali; si nota una propensione allo stile decorativo superficiale, sottolineato dal fatto che i tratti formano anche una specie di riquadro intorno alla forma. Nel migliore dei casi, questa serie offre quadri decorativi carini, dall'aspetto molto lavorato.

Nel 1980, le linee si affrancano nuovamente da questo riquadro limitante ed Appel sembra approfittare di questa nuova libertà per tracciare vigorosamente figure tragiche o grottesche, «come un maestro Zen». L'artista deve avere sentito con grande acume il bisogno di una scrittura più spontanea e di una figurazione più narrativa: è uno di quei momenti nei quali non gli importava niente dei «principi». Per quelli che, poco tempo prima, erano stati impressionati dalla serie grandiosa dei paesaggi dall'emozione dominata e dall'esecuzione austera, l'evoluzione sarà forse sembrata abbastanza deludente.

Un'altra serie newyorkese, che risale al primo semestre del 1980, è composta di grandi quadri nei quali il soggetto è disegnato con larghe pennellate su un fondo vuoto, in una maniera che vagamente ricorda Picasso. Si possono notare qui soggetti classici come la frutta o il nudo, e si può ritrovare il ritrattista Appel che nel corso del tempo, dall'epoca della sua formazione, non ha smesso di osservare con sicurezza e discernimento psicologico e di formulare con originalità e brio.

Il lavoro investito in questa serie rivela sia lo sforzo, come nei paesaggi del periodo precedente, per ottenere una certa forma d'oggettivazione, che il recupero di una vecchia problematica affrontando questioni di luce e di spazialità.

Scegliendo come soggetti la finestra e lo specchio, Appel ha la possibilità di ordinare con sfumature diverse la luce e lo spazio a seconda delle profondità, all'interno di un piano strutturato di colori dove lo stile pittorico evoca una calligrafia vicina all'arabesco (Montecarlo 1980). Di nuovo, mettendo a tacere la sua natura focosa, Appel si impone un quadro formale scegliendo questo tema trattato così sovente nel secolo scorso, ma anche nella pittura francese del XX secolo - con tutti gli effetti materiali di contrasto che si possono immaginare, ombra e luce, chiarezza esterna e penombra interna, vento nelle tende... All'interno di un quadro rettilineo, un tocco particolarmente

libero deve rappresentare luce e riflessi su di un materiale trasparente come è il vetro.

Le opere più forti di questa serie sono quelle alle quali l'artista ha dedicato più cura e nelle quali «traduce» realmente un dato, le più deboli sono quelle in cui rimane troppo dipendente da un sistema formale precostituito, elaborato una volta per tutte.

L'interesse di Appel per questo tema lo pone in un'atmosfera latina: dati materiali concreti sono integrati in una disposizione formale così poco dogmatica, così flessibile nella sua esecuzione, che ha tutta l'apparenza del naturale. Tale non era fino a quel momento, si sa, l'attitudine di Appel nei confronti della pittura. Ma siccome qui ha deciso di misurarsi con questo contrappunto alla francese, la scrittura entusiasta ed ispirata che è sempre stata il suo punto forte sembra uscire come emendata dal confronto.

Ma c'è di più. Quello che qui si esprime con clamore, è il suo interesse per la spazialità, che si manifesta sotto diversi aspetti. Prima con suggestione, dal fatto che l'aldilà di qua e l'aldilà coincidono sulla superficie del vetro; in un secondo tempo, nello spazio reale definito dalle due dimensioni del quadro, dove i piani ed i segni colorati suggeriscono lo spazio tridimensionale; infine, nella trasparenza degli strati di vernice, che evocano lo spazio sotto un'altra forma. Grazie ad una perfetta padronanza della tecnica, Appel può permettersi di dipingere ad olio su di un fondo ancora umido, con una virtuosità tale da riuscire a coprire completamente lo strato sottostante. Però, nello stesso tempo, questi strati sottostanti incidono sulla superficie e la loro interazione produce un effetto di irraggiamento e di profondità.

Nell'autunno del 1980, Appel è di ritorno a New York. In quale stato d'animo è tornato da Montecarlo? Era stufo del sole? Da buon nordico, era stanco della monotonia meridionale? O ancora, New York lo aveva preso per il bavero? Qualunque fosse la ragione il paesaggio cambia brutalmente. Le finestre si chiudono. Al posto loro i *Crimini*, rappresentazioni violente di colpi e ferite s'impongono. Le scene sono dipinte con una evidente vitalità, ma la scelta dei soggetti è eloquente: machete tagliano l'aria, una donna è impalata.

«Percepisco la violenza, l'emozione della città, la ferocia di questo cuore dal battito terrificante, reagisco, mi sento coinvolto». La serie prosegue nel 1981. Un macellaio cammina con un bue sanguinolento sulla spalla, un gatto fa a pezzi un uccello. Anche un'opera astratta monumentale vede la luce: sei pannelli nei quali segni di vernice blu galleggiano in un mare di nero. La gamma dei *Crimini* si chiude su una nota parossistica: un primo piano truce ci mostra il taglio di una testa. Dubito che tutti questi quadri debbano il loro valore all'intensità dell'orrore che suggeriscono. Solo il *Tagliatore di teste*, nella sua misteriosa introversione, è truce e minaccioso. Ma nell'insieme, la crudeltà di queste scene non cancella l'aspetto sensazionale della narrazione. I quadri sono eclatanti, accattivanti, e quasi divertenti, alla pari con un racconto gotico del terrore o di un fumetto della nostra epoca. È per questa ragione forse che J. J. Sweeney li ha qualificati «happy crimes».

Si tratta allo stesso tempo di opere di grande levatura, nelle quali le scene sono focalizzate in un'immagine monumentale e nelle quali le azioni sanguinolente si trovano compresse in un'espressione formale unica e densa.

Queste opere si distinguono anche per un intervento dell'artista nel rappresentare la realtà. Qui abbiamo a che fare con qualcosa di più che una semplice rappresentazione. Il pittore ci trascina in un complotto ordito dall'immaginazione e dalla realtà, la letteralità e la suggestione. Tutto può essere introdotto nel quadro, tutto è valido, tutto può essere contestato.

L'artista usa volontariamente un doppio linguaggio. Ci racconta su grande schermo un evento impressionante e ce lo impone con una forza ineluttabile. Però, nello stesso tempo, sottolinea il fatto che siamo effettivamente in presenza di pittura. Il volto grottesco di un personaggio è sbarrato da una specie di strappo, una linea viva come un lampo. L'univocità della rappresentazione è, in questa maniera, rimessa in discussione: una linea che entra per effrazione nell'immagine è nello stesso

tempo parte integrante della scena.

L'estate del 1981 vede a Montecarlo il fiorire di una nuova serie di quadri, tutti caratterizzati da una rappresentazione figurativa discretamente naturalistica. Sono composizioni nettamente riquadrate, colorate, elaborate. I personaggi dai tratti realistici sono dipinti a mezzo busto, al centro ed in primo piano, ma sono nello stesso tempo racchiusi in una gabbia di campi spaziali ribaltati e di linee di forza autonome il cui prototipo sono gli «strappi» degli ultimi *Crimini* newyorkesi.

Di che cosa ci parlano? Dove si trova il centro d'interesse? Per buona parte, sicuramente, nella forma spaziale che non è mai stata così complessa né così affascinante, tenuto conto della dialettica tra forma autonoma e realtà. Ma non meno interessante sono le figure, con l'emozione umana che ne emana; siamo ben lontani dal thriller newyorkese.

Scopriamo qui la serie logica delle «finestre» - l'idea di suggerire una spazialità complessa in un rigoroso riquadro che conferma le limitazioni del quadro. Linee possenti si organizzano in questo senso, ma inoltre il «materiale» narrativo è disposto ed ammassato all'interno dello spazio così delimitato; anche le figure umane sono raggruppate per quanto possibile in questo «container pittorico». La concezione di tutte queste composizioni è fortemente centrale. È stato delimitato un dato spazio nel quale sono stati concentrati esplicitamente la composizione fatta di figure e di oggetti ma anche linee dall'indipendenza marcata che aprono una breccia nel piano bidimensionale. Non si tratta di linee di fuga che darebbero origine all'illusione della prossimità e di un lontano punto d'intersezione. Al contrario, sono legate al piano più di ogni altra linea ma, siccome sono combinate con una rappresentazione figurativa, le figure si ritrovano piazzate davanti, dietro o tra queste linee, come prese in una rete, e questo produce proprio l'effetto di una struttura spaziale. Siccome si tratta in parte di figure frontali e situate in primo piano, si ottiene ugualmente la suggestione di un interno e di un esterno.

Questi quadri hanno un aspetto psicologico e realista. Magnificamente osservato, *Il camionista* di Appel si riconosce dal gesto e dallo sguardo caratteristici, resi con franchezza e rispetto, senza glorificazione né denigrazione. Con lui, una scena della vita quotidiana fa il suo ingresso nell'opera di Appel. Le altre scene hanno un contenuto psicologico più sfumato, meno netto sia per gli individui che per le situazioni. Uno dei quadri, intitolato *Aspirazioni*, è orientato dall'interno di una stanza verso il mondo esterno. Un altro, *Alla finestra*, con la sua sorprendente rappresentazione di una coppia è improntato di una ineffabile melanconia. La malattia è ancora più dolorosa. Qui non si tratta di eventi - neanche, mi pare, nel caso di un quadro intitolato *La caduta* - ma di «stati», di situazioni psicologiche nelle quali ogni velleità di azione è annientata.

L'interesse crescente di Appel per una costruzione razionale del quadro va di pari passo con una più grande attenzione rivolta alla psicologia umana. Avevamo già incontrato questa tendenza nei ritratti e nei nudi. Adesso si manifesta con fulgore in scene che rappresentano relazioni umane, con tutta la tristezza della relazione amorosa, della malattia, della morte e di una vana attesa.

Appel deve affrontare la crisi provocata dalla necessità di una scelta. Naturalmente può proseguire la sua epopea animale e rimanere allo stadio dei suoi gatti e dei suoi uccelli ma, visto che ormai si è decisamente impegnato nella direzione della figurazione umana, dovrà dire chiaramente di cosa parla. Sappiamo, naturalmente, che la pittura può bastare a se stessa nel suo vocabolario concreto o che, secondo la concezione di Cobra, i colori possono essere segni che esprimono un grido, la felicità, la notte. Ma appena la pittura si limita alla figurazione, l'associazione d'idee ne è un elemento ineluttabile. Era vero anche per il burlesco dell'epopea animale di Appel, ma ormai sembra essere entrato in piena epopea umana. Ha posto freno alla sua immaginazione escatologica, ha moderato il suo ritmo e, siccome non frequenta più quotidianamente il cosmo, si è delimitato uno spazio della dimensione di una scena. Ma quali sono le sue scelte? Adesso che è ridisceso dall'etere, ci rimane un uomo con una forte personalità, un uomo della terra, marcato da una storia personale,

un uomo le cui esperienze e le cui facoltà gli permettono di optare per una nuova iconografia, motore di un talento artistico rimasto intatto.

Cosa vediamo effettivamente? Storie sostenute da un'emozione misteriosa ed intensa, una svolta in direzione del sentimento, a volte spinto fino alle lacrime. Però mai senza qualche segno di connivenza. Il «mélo» di *Sulla tomba* (New York, autunno 1981) è assicurato contro la rottura di tutte le dighe sentimentali dalla presenza di un piccolo mazzo di fiori derisorio ed ironico. Sembra che - secondo una tendenza molto attuale - la rappresentazione di una scena straziante non coincida con il quadro ma che il vero soggetto di quest'ultimo sia piuttosto «la rappresentazione teatrale di una scena sentimentale». In questo quadro, come quando dipinse un *Pesce sotto forma di natura morta* e non una «natura morta con pesce», sembra avere dato una rappresentazione del dolore «sotto forma di quadro». Ma nello stesso tempo, negli ultimi quadri newyorkesi, ha guadagnato in sicurezza e tralascia la relativa meticolosità dei quadri dipinti in Francia a beneficio di una narrazione magistrale, monumentale ed esente dalla pur minima esitazione.

Una scena di strada con una madre ed il suo bambino, il quadro epico dell'incontro tra Dio ed un mortale in un deserto di bianco, un uomo ed un bambino davanti ad una tomba: queste associazioni di elementi non vengono direttamente dall'Amsterdam storica, quella di Rembrandt, che, da quello che dice Appel, esisteva ancora prima della guerra e gli fornì una fonte inesauribile di racconti? Associazione del realismo, del maestoso, dell'umano e del burlesco. Domani, forse, Appel aprirà la Bibbia o si metterà anche lui davanti allo specchio. L'opera recente, l'opera nuova è entrata nei fatti. Ascesi e potere di chiarificazione hanno permesso il fiorire di una figurazione umana. E di colpo, questa sfugge ad ogni struttura pianificata, all'armonia dei colori per formare la base di un nuovo espressionismo appeliano, la cui virulenza dà un'anima a situazioni attinte nella melma della tragedia umana.

Ma l'impegno vitale che caratterizza questi quadri risiede nella loro stupefacente calligrafia, nella forza delle larghe pennellate che, nell'equilibrarsi, a volte sono espressione intrinseca ed a volte servono ad evocare figure ispirate.

(dal catalogo della mostra al Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam 1982, in *Karel Appel. 40 ans de peinture, sculpture et dessin*, éd. Galilée, Paris 1987, pp. 265-78).