

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. 26-48.

Nuvole, mulini a vento, nudi ed altre mitologie

Sam Hunter

«Con lo scorrere degli anni ho imparato come mettere pittura ad olio sopra una tela. Adesso posso fare tutto quello che voglio con la pittura. Ma è sempre un combattimento, è sempre una lotta. In questo momento, provo sempre una certa confusione. Ma ho la sensazione che faccia parte del mio carattere trasformare questa confusione in qualcosa di positivo. Oggi, questo fa parte dell'essenza della nostra epoca. Viviamo continuamente in una confusione terribile, e chi è ancora capace di trasformare questa confusione in qualcosa di positivo? L'artista, e nessun altro.»

Karel Appel, durante una conversazione a Montecarlo nel 1986.

Anche se oggi ha raggiunto una maturità artistica relativamente serena, magistrale anzi, che sfrutta con un vigore consapevole e una solida disciplina, Karel Appel osserva tuttavia con uno sguardo comprensivo le sue prime opere, concepite quando era quel giovane ribelle che presto sarebbe diventato l'artista riconosciuto del movimento Cobra alla fine degli anni Quaranta. A quell'epoca, si sentiva obbligato ad utilizzare la sua arte come un'arma per modellare e purgare una società, quella del dopoguerra, che non era ancora capace di comprendere, o di scartare, gli orrori dalla guerra e l'atmosfera di violenza degradante sorta dalla guerra fredda. Facendo poche differenze tra vincitori e vinti, ma facendo appello al nostro sdegno davanti alle vittime dei crimini commessi contro l'umanità, Appel creò una rappresentazione nuova e palpitante dell'immaginazione e rinforzò l'impatto pittorico delle sue opere con la violenza incendiaria che metteva nel dipingere. Queste qualità servirono a lanciare ed a stabilire il primo significativo movimento artistico europeo del dopoguerra, il movimento Cobra, ponendo l'esperienza storica dell'espressionismo in un contesto nuovo e contemporaneo.

Ad Appel tuttavia, la guerra e le sue devastazioni nei Paesi Bassi, come veniva constatando «gironzolando» nella campagna olandese, sopravvivendo a malapena scambiando quadri «per qualche patata, un po' di aringa cruda o qualche fetta di salame», fornirono nello stesso tempo i fondamenti di un sentimento umanista e quelli di una riaffermazione di un ideale di trascendenza creativa. Questa sintesi unica dell'allegorico e dell'impulso creativo ha sempre rappresentato la caratteristica forse più importante della sua arte. Il critico d'arte Michael Greenwood spiega con eloquenza come Appel risolve l'opposizione tra la sua forte propensione umanistica e i suoi forti impulsi artistici:

«I quadri di Appel, come quelli di Delacroix, con il loro tema ed il loro dinamismo esprimono uno stato di conflitto risolto attraverso l'atto della creazione. Il ruolo dell'artista, come lo concepisce, è quello di lottare per ritrovare uno stato di grazia e, in tal modo, di offrire all'umanità un modello esemplare di riconciliazione con le forze nascoste della

natura»¹.

Cobra divenne sinonimo di un'importante corrente espressionista che comprendeva le tendenze sia figurative che astratte e cominciò a trasformare ed a ridare forza alla pittura europea dopo il brusco declino dell'École de Paris, in seguito ai lunghi e lugubri anni di occupazione nazista. Un insieme di sviluppi artistici, poco ricordati, ma interconnessi in una notevole fioritura collettiva che si era incentrata in tre importanti luoghi artistici europei, diede il nome ed il carattere a questo movimento; il suo nome è composto dalle prime lettere delle tre città da cui provenivano gli artisti - Copenaghen, Bruxelles ed Amsterdam. Mentre gli europei assimilavano e poi eroicamente si liberavano dall'oppressiva condizione fisico-spirituale del tempo di guerra, essi concepirono un nuovo e vitale interesse all'immagine umana, che mostrava una consapevolezza mai vista prima della fragilità e della contingenza dell'esistenza umana, una condizione esasperata dai terrore della guerra e dalla miracolosa volontà dell'uomo di resistere anche nelle più terribili circostanze. In confronto alla pittura americana d'avanguardia tra gli anni 1940 e 1948 con le sue regressioni mitologiche ed i suoi flirt coi contenuti tragici - il tutto dominato dalle tendenze surrealistiche di Pollock, Rothko ed altri - l'arte europea del dopoguerra manifestava un carattere molto più tenebroso.

Mentre non è questo il momento adatto per ricapitolare in dettaglio la storia del gruppo Cobra - la sua potente capacità espressiva e la sua profonda spinta per tornare alle radici ed alla mitologia - è diventato sempre più chiaro (specialmente perché la New York School è stata sottoposta recentemente ad un riesame microscopicamente dettagliato) che, semplicemente come fenomeno storico, lo scoppio selvaggio e la catarsi espressionistica ispiravano la fedeltà appassionata degli artisti in tutta l'Europa. Il che si traduceva in un nuovo importante entusiasmo ed in un evento storico. Gli anni Cobra sono stati utili anche come una profezia e come un modello per l'attuale risorgimento neo-espressionistico in Germania ed in Italia, anche se i motivi, gli interessi mitici ed i toni individuali possono essere diversi nei due gruppi.

In una delle sue numerose dichiarazioni pungenti e laconiche fatte durante questa affascinante epoca del dopoguerra, Karel Appel fornisce la sua versione della «tradizione del nuovo», con un approccio europeo ed unica nella sua configurazione culturale: «Dipingere è distruggere quello che preesisteva»². Questo grande artista olandese, reale pioniere nel suo campo, fu uno dei fondatori del gruppo Cobra, insieme con il pittore danese Asger Jorn ed il poeta belga Christian Dotremont. È anche in gran parte grazie a lui che l'avanguardia espressionista nascente nei Paesi Bassi entrò in contatto con i movimenti corrispondenti in Danimarca ed in Belgio.

All'epoca di questa dichiarazione, nel 1948, Appel non era ancora arrivato a quel suo stile tutto personale, ricco in materia pittorica, ma faceva esperimenti fabbricando oggetti in legno dipinto, abbastanza rigidi, che ricordano lo stile di Schwitters, le cui esposizioni ad Amsterdam dopo la guerra l'avevano molto colpito. Nello stesso tempo concepiva i suoi «objets poubelles», ed è interessante notare il fatto che anche se questi corrispondevano materialmente alla cultura «junk» degli anni Sessanta e ai recipienti plastificati che Arman e i nouveaux réalistes erano sul punto di concepire, le loro essenze spirituali erano però fundamentalmente diverse. Appel dipinge dei rottami e degli oggetti trovati associati generalmente ad un tema molto più straziante, caratteristico dell'espressionismo. I *Bimbi interroganti* (1949) sono effigi di bambini alla maniera di Klee e ricordano anche le figurine kachina scolpite dagli indiani d'America che Max Ernst ammirava e collezionò durante la seconda guerra mondiale. Queste effigi sono concepite con blocchi di legno dipinto con colori vivi ammassati gli uni sugli altri ed inchiodati sopra un pannello. Sembrano porre un pubblico di adulti brutalizzati ed ipocriti di fronte allo spreco tragico di vite di esseri innocenti, distrutte o con le armi o con altri mezzi d'oppressione inventati da una società crudele e senza pietà

impernata sull'autodistruzione. Però già un anno dopo, nel *Bambino con uccelli* (1950), il primo quadro di Appel ad entrare a far parte della collezione del Museum of Modern Art di New York, l'artista abbandona la caustica critica sociale che forse si è costretto ad esprimere durante la sua fase di elaborazione e costruisce uno scenario più individuale e complesso che descrive un mondo altrettanto commovente di predatori e prede. Anche se ricordano alquanto lo stile di Picasso, queste prime opere del periodo di maturità del movimento Cobra presentano una visione molto personale con la combinazione stranamente inebriante di colori primari vivaci, di uno spesso strato di vernice e di soggetti virulenti quasi grotteschi. Allo stesso tempo, Appel cominciava nettamente il suo periodo primitivista caricando il suo pennello di vernice e procedendo con astrazioni gestuali.

Costituito il 16 luglio 1948, il gruppo Cobra seguiva i metodi di Dubuffet e come lui si rivolgeva all'arte dei bambini, ed anche al lavoro fatto da persone con disturbi mentali o a quello realizzato da persone prive di educazione artistica. Non soltanto per i contenuti ma anche per i modelli plastici. Dubuffet raccolse l'arte primitivista dei realizzatori naifs sotto l'etichetta «Art brut», usando l'espressione eccentrica come base per il suo stile caricaturale, qualche volta ilare, più spesso terrificante. Lo stile carico di colore della metà e della fine degli anni Quaranta. È possibile che Appel sia stato influenzato direttamente da Dubuffet durante una visita a Parigi nel 1947, quando vide esposti i suoi lavori. Come Dubuffet, Appel e gli artisti Cobra rifiutarono il passato illuminista e razionalista dell'Ovest, mettendo momentaneamente da parte la loro fiducia nella ragione, dopo la distruzione dei valori civili operata dalla seconda guerra mondiale (ripetendo così la risposta Dada alla prima guerra mondiale). Di nuovo come Dubuffet, ed anche come Giacometti e Bacon, gli artisti Cobra realizzarono esplorazioni formali sorprendentemente diverse, per significare eloquentemente ed acutamente la condizione umana, piuttosto che non gli astratti valori pittorici, i quali avevano così oppressivamente dominato l'era del dopo-Mondrian, del costruttivismo, in Europa, nei tardi anni Trenta. Un altro pioniere Cobra, il pittore olandese Constant, scrisse: «Eravamo coscienti di esserci autoseparati dal passato e di godere di una libertà assoluta. Soltanto le persone primitive, i bambini e gli psicopatici potevano contare sulla nostra simpatia»³.

Quando poi gli artisti Cobra tennero l'anno successivo la loro prima importante e grande mostra ad Amsterdam allo Stedelijk Museum - una mostra organizzata da Willem Sandberg, l'entusiasta ed intrepido direttore del museo - questa venne considerata sia dallo sponsor sia dagli artisti partecipanti come un confronto con un pubblico apatico ed indifferente. Sui muri erano appese asserzioni focose e provocanti accanto a decorazioni con crude figure dipinte in brillanti colori. Il tutto era stato realizzato in una maniera deliberatamente bambinesca, imbrattato con pigmenti strozzati dalla sabbia. Qualche anno più tardi, nell'introduzione al catalogo per la mostra retrospettiva «Cobra and Contrasts: The Lydia and Harry Lewis Winston Collection (Dr. and Mrs. Barnett Malbin)» al Detroit Institute of Arts nel 1974, Sandberg, in modo caratteristico, usò il verso libero ed i caratteri minuscoli per esaltare la sua scoperta di questa ardente nuova avanguardia europea:

«... stetti in guardia
seguii ardentemente gli esperimenti dei giovani
in cerca del riflesso della guerra...

corneille ed appel mi fecero visita
raccontarono di un nuovo gruppo
fondato a parigi
su un terrazzo vicino a notr- dame

artisti dai paesi occupati
COpenagen BRuxelles Amsterdam (cobra)
volevano dimostrare insieme
la loro spontanea vitalità
il prossimo autunno allo stedelijk:
la prima mostra cobra!

quando la mostra era montata
mi sentii incantato:
bestie rosse ruggenti mostri neri
gridando dai muri del museo
impaurendo i visitatori
che erano venuti per godere le "belle arti"

una gabbia nera all'entrata
appesa con i manifesti degli scrittori
grida di poeti contro l'establishment
infuriarono i critici

titoli di giornali
screditarono fortemente lo scandalo:
"follia esaltata come arte!"
"tumulto in un museo!"...»⁴

Tra le dichiarazioni degli artisti temerariamente incise sui muri del museo si trovavano le previsioni di una visione utopistica e la messianica fiducia in un giorno migliore e ormai vicino: «La nostra arte è l'arte di un tempo rivoluzionario, una protesta contro un mondo morente, ed essa annuncia il nuovo»⁵.

Comunque, il tanto spesso citato «cri de coeur», che sembra illuminare l'arte di Karel Appel sia in quella fase storica che nella fase attuale, fu espresso col dire che «un quadro non è più una costruzione di colori e di linee, ma un animale, una notte, un grido, un essere umano, uno ed indivisibile»⁶. Non è sorprendente sapere che Appel e molti altri artisti del gruppo erano poeti pubblicati nello stesso tempo in cui erano pittori esposti.

L'identificazione di presenze umane ed animali da parte del gruppo Cobra era rinforzata da una suggestione di deificazione del serpente visto nel suo dato simbolico, e rimanda ad un culto mitologico dell'arcaico folklore nordico. Essa era ripetuta nel colophon formato da un serpente arrotolato che appariva regolarmente nelle pubblicazioni Cobra. Questo totem fornisce un'altra indicazione del potere espressivo e del carattere dell'arte di Karel Appel, sia nel suo periodo Cobra che in quello attuale, malgrado sotto altri aspetti si siano succeduti numerosi importanti cambiamenti. I suoi paesaggi pieni di sussulti, le nuvole contorte, e le sue turbolente, primitivistiche immagini di animali, richiamano oggi una vena infantile attraverso la quale la natura produce visioni magiche e tradisce i profondi, primari istinti dello spettatore. Molto simile a Dubuffet (ma in un modo diverso dai dadaisti e dai surrealisti, che pure lo influenzarono in un primo momento), Appel cominciò fin dall'inizio a ripudiare tutte quelle componenti logiche, analitiche ed ordinarie che sia l'École de Paris ed i francesi - nel loro modo edonistico - che la tradizione costruttivista dominante prima della guerra - in un modo più puritano - sembravano soprattutto apprezzare.

Recentemente Appel ha riassunto il suo sentimento di frustrazione di fronte al bagaglio stilistico

lasciato dalle tradizioni astratte e costruttiviste del dopoguerra in Europa e la sua sensazione di un urgente bisogno di mettersi ad inventare forme nuove adatte alla forza delle sue emozioni. In questa maniera medita sugli inizi della sua odissea artistica e le sue numerose fonti d'ispirazione:

«Eravamo tutti alla ricerca di una rappresentazione nuova ed autentica, fresca e nuova come un nuovo soffio di vita. Dovevamo imparare quello che si era fatto prima di noi - il Rinascimento, l'arte cinese, l'arte francese. La luminosità come l'ha catturata Rembrandt nei suoi quadri concerne il segreto della vita. Anche se i quadri di van Gogh sono pieni di colori vivaci, rinchiudono in se stessi il tragico della vita. Per me Picasso è stato una fonte d'ispirazione essenziale, come Matisse per il colore ed il dadaista Kurt Schwitters che mi ha portato ad utilizzare "objets trouvés". Bisogna imparare tutto questo, poi dimenticarlo e ricominciare come un bambino. L'evoluzione interiore è questo. Ne parlo continuamente; è la cosa più difficile per un artista»⁷

Il risultato più significativo di Appel è stato quello di mettere insieme la visione naïve ma credibile di un bambino, ed i sentimenti potenti e comunicabili che riflettevano la condizione dell'uomo nel dopoguerra. Però malgrado le forme semplicistiche ed il colore scintillante, Appel non era affatto un visionario naïf. Il suo lavoro del periodo Cobra presenta somiglianze e rapporti con quello di De Kooning come sforzo per afferrare i veri problemi pittorici in modo originale ed inventivo ivi comprese le tensioni sociali e psichiche, che nei loro risultati pittorici vanno dalla disperazione alla tenerezza, dall'assurdità al diletto. I primi lavori di Appel rassomigliavano anche agli orribili cambiamenti che Picasso operava sull'anatomia umana in quel tempo; tali cambiamenti la riducevano all'ignominia di un'umanità visibilmente corrosa, in un repertorio di immagini e figure grottesche con caratteristiche distorte e parti del corpo totalmente ridistribuite. Appel ci ha costretto ad un confronto molto personale tra la dignità ed il dolore, tra l'uomo - la scimmia sublime - e la bestia rapace che si nasconde dentro di lui, come metafora della disumanizzazione; una visione poco lusinghiera ma dolorosamente onesta dell'umanità contemporanea, la quale usciva dalla più distruttiva guerra mondiale e dalle profonde indegnità ed oppressioni dell'occupazione.

Ancora oggi il mondo pittorico di Karel Appel sfida violentemente la nostra accettazione beata del mondo com'è; la sua passione ha mantenuto la sua forza. Durante gli ultimi dieci anni la sua pittura ha continuato la sua evoluzione subendo una serie affascinante ed impreveduta di mutazioni, secondo un ritmo creativo già ben stabilito ai suoi inizi. Appel lasciò i Paesi Bassi per stabilirsi a Parigi nel 1949; le autorità municipali di Amsterdam, cedendo alle violente critiche della stampa, avevano poco prima ricoperto un murale nel municipio (lo scoprirono in maniera solenne una decina di anni più tardi, quando Appel cominciava ad essere conosciuto in tutto il mondo). All'inizio del 1957 Appel comincia a dividere la sua vita tra Francia e Stati Uniti, come fa tuttora. Prese questa decisione dopo una visita a New York durante la quale fu permeato dalle potenti ed influenti energie di questa città e della sua avanguardia espressionista ed astratta. Entrò presto in contatto con gli espressionisti astratti del Cedar Bar, oggi scomparso, alla University Place nella Decima Strada. Lì incontrava spesso De Kooning, Kline, ed altri pittori con i quali amava discutere. Al Five Spot, poco lontano, sotto l'Astor Place, beveva spesso un bicchiere in compagnia di David Smith e, la sera, ascoltava con piacere Thelonious Monk suonare le sue inesauribili composizioni al piano. Secondo Appel, New York e la sua leggendaria avanguardia del dopoguerra lo aiutarono a liberarsi delle inibizioni pittoriche europee, facendogli conoscere un nuovo dinamismo nell'arte e nella vita. Questa nuova visione dell'arte fu per lui una specie d'epifania, un momento di cui parla ancora come se fosse ieri, con la causticità solita del suo linguaggio:

«Quando nel 1957 sono arrivato negli Stati Uniti, ho visto in New York questo spazio incompiuto, con edifici in rovina ed altri in costruzione. E un giorno che stavo passeggiando da queste parti, mi sono detto, ecco, qui non esiste uno spazio compiuto. La nozione stessa di "compiuto" non esiste. Nei piccoli paesi forse. Ho sempre vissuto in piccoli paesi compiuti come i Paesi Bassi, e si stava bene. Ma qui c'erano spazi incompiuti. Qui, ho dovuto anche dipingere quadri incompiuti. Prima avevo sempre l'impressione che dovevo dipingere quadri compiuti, ma qui no. Dipingo in maniera spontanea, altrettanto scatenato che i musicisti di jazz delle grandi orchestre di Count Basie e Dizzy Gillespie! E poi, lo sfondo dei quadri qui, in De Kooning e Kline, era così bello, anche senza pittura. Allora quando sono andato negli Stati Uniti, ho trovato che lo spazio incompiuto apparteneva alla pittura e diventava la pittura, era inutile dipingere il fondo della tela. Ecco la scoperta che ho fatto a New York. Ed è per questo che, anzitutto, non dipingo temi astratti ma "l'azione": una pittura molto diretta e spontanea, e faccio in modo che rimanga così, e di non incominciare a pensare: "Oh, bisogna che finisca questa parte e quella". No, la parte incompiuta fa parte dell'arte, e fa anche parte della città. È un po' quello che fa la bellezza della città. Ho questa impressione negli Stati Uniti, a New York in modo particolare. È proprio vero. Nelle strade il traffico non finisce mai. È qui, è lì e non si può mai dire: "finisce qua"».

I nuovi standard molto vivificanti che ha scoperto Appel nell'arte americana e nella vita negli Stati Uniti riguardo allo stato di compiutezza lo hanno incoraggiato in questi ultimi anni a produrre una serie di quadri audaci e variabili che rivelano delle preoccupazioni tematiche e pittoriche che vanno dalla compassione umanista, espressa in maniera quasi calorosa in uno stile personale di pittura di genere, all'allegoria epica ed al clima di violenza apocalittica. Nei quadri del 1979, esposti l'anno successivo a Parigi, Appel ha adottato uno stile nuovo, più disciplinato. Le pennellate, controllate, cariche d'enfasi e strutturate, accentuavano l'impressione di lucidità e coerenza che proveniva da questi quadri dai temi relativamente semplici: un paesaggio, alberi, ed eventi adatti alla pittura di genere come una donna che spinge una carrozzina nelle strade di New York, accompagnata da uno strano cane. Le superfici dipinte erano composte da pennellate larghe ed uniformi di direzione mutevole, che talvolta si aprivano per formare dei cerchi, o si restringevano per allinearsi formando una specie di lisca di pesce. Schemi d'elementi di costruzione identica, che servivano a comporre la forma, davano a questi quadri dalle pennellate energiche una equanimità rassicurante e suggerivano un desiderio da parte del pittore di padroneggiare bene il suo soggetto, la sua tecnica e le sue emozioni. Il Doppio ritratto di Harriet, in cui la sua fedele compagna, Harriet De Visser, assume un'apparenza austera, costituisce un perfetto esempio di questa padronanza. Tuttavia in questa fase nella quale la sua arte si stabilizza, i quadri di Appel sono calorosi e bonari. A proposito del suo lavoro, Appel ha ammesso di essersi ispirato alle pennellate evidenti di van Gogh, però ha sostituito alla violenza e allo squilibrio di questo artista l'incanto di quello che chiama «il vecchio sentimento dell'arte». Secondo lui, queste qualità umanistiche, nel suo spirito inseparabili dalla creazione artistica e dal suo risultato concreto, appaiono nettamente in artisti così differenti come van Gogh, Bonnard, Picasso, e De Kooning. Secondo Appel, le «donne arrabbiate» di De Kooning riuniscono la smorfia ed il gesto, la pittura ed il dolore. «Il suo sentimento e la sua emozione si trovano nella pennellata, non nell'immagine, - nota Appel, - Ho tentato di reintegrare nella pittura di oggi quello che le mancava, un certo sentimento di vita ed un'emozione per l'essere umano che sono sempre stati nella grande arte».

Quando Appel ritornò nel suo atelier di New York, dopo un'estate trascorsa nel luogo tranquillo e sontuoso della sua casa di Montecarlo, le evidenti costrizioni che un tale tipo d'interpretazione

imponere all'artista lasciarono presto il posto a effetti pittorici più ampi ed a temi nell'insieme più cupi. Si lanciò in una serie abbastanza brutale, ma stilizzata di quadri intitolati *Crimine*. Questi ultimi fanno parte dei quadri di Appel più strani e sensazionali, anche se il loro stile rigido che ricorda Picasso contribuisce ad attenuare la minaccia che contengono. Coltelli da macellaio schematizzati, dai contorni spessi, sono branditi nell'aria; una donna è violentemente accoltellata o violentata. Un macellaio cammina sulla strada, una carcassa sanguinolenta sulla spalla; un gatto fa a pezzi un uccello. Appel crea un'opera astratta monumentale in sei parti che comportano misteriosi segni di vernice blu che assomigliano a delle parti del corpo galleggianti su un mare nero. L'ultima scena della serie *Crimine* - la più radicale - rappresenta un cacciatore di teste in un'agghiacciante sequenza di visi cannibaleschi e rapaci. Appel esprime in una comunione d'emozioni impotente, lo choc che rappresenta il suo ritorno alla realtà della violenza di New York dopo un'estate trascorsa nel lusso irrealistico ed edonistico della Costa Azzurra: «Percepisco la violenza, l'emozione nella città, il temibile cuore che batte ed il suo disordine, reagisco, sento che il mio posto è qui».

Oggi le retoriche di Karel Appel non hanno perso niente della loro potenza né del loro mordente, anche se i suoi personaggi sono meno tormentati, posseduti od offesi. La ferocia che consuma la figura non è pacificata nel prototipo napoleonico *Lui Conquistò il Mondo*, ma il senso del trionfo del male si riduce allo stato di smorfia vuota, sovvertita dal teschio del «memento mori» che è inserito sullo scudo dell'eroe come un blasone. In altri emblematici ritratti di questo tipo, il colore voluttuoso e vibrante, applicato così sicuramente, rimane fresco ed incorruttibile, e persuade lo spettatore col particolare tipo di nervosa verità, e nello stesso tempo conferma l'autenticità dell'artista tenendo a bada soluzioni facili e ripetitive. Qua e là regna la testimonianza di un'accettazione profonda, quasi serena, del mondo e dell'umanità; malgrado le loro manifeste debolezze. Magici paesaggi di nuvole ed eroici paesaggi prodigiosamente creati per una nuova razza di giganti dai piedi goffi compaiono davanti a noi come una specie di miraggio. Siamo trasportati dalla visione; smettiamo di dubitare del mito romantico, per un breve momento, mentre entriamo nel regno visionario di Appel e lo approviamo. Così l'illusione artistica riafferma un universo coerente ed i suoi risoluti scopi umani.

Ci sono anche cambiamenti tecnici notevoli nell'attuale lavoro di Appel, in seguito alle abitudini degli anni Cobra quando lui tendeva a fasciare e così a racchiudere le sue forme con un contorno compatto e nero. Adesso il colore ha una vivida vitalità, una libertà ed una potenza tutta sua, che stabilisce un nuovo teatro d'azione. Il colore, liberato dal disegno, produce anche la forma ed il contenuto e la sua potente espressione si collega ancora una volta a De Kooning. Il gioco con il mezzo di De Kooning, facile ma inaspettato, propone sempre il tema dell'eterno femminile - qualche volta goffamente, qualche volta graziosamente, ma sempre con il potere di pregevole ossessione. Appel, descrivendo il cambiamento nella sua arte da simbolo a segno, da segno ad ispirata impronta nella materia pittorica, ha detto: «Prima la mia tela era piuttosto una guerra, un corpo in un duello colla materia pittorica... [e] il rosso era chiaramente il sangue. Con la mia guerra atomica finalmente finita, il rosso è lo spazio. A quell'epoca [nel periodo Cobra] costruire un quadro era una sensazione fantastica: poco a poco mi sono spostato verso una sensazione di spazio magico»⁸.

Malgrado la sua crescente padronanza dell'astrazione e dello spazio magico «incompiuto» che appartiene all'estetica di un Nuovo Mondo, Appel rimane ancora oggi un allegorista d'istinto. I suoi temi principali contengono un forte simbolismo personale, frutto di una vita ricca di esperienze. La sua brillante serie di «mulini», che va dalle chimere fuggitive staccate da terra e che galleggiano, luminose, nello spazio e tra le nuvole, fino alle costruzioni opache di un'ocra bruna, rappresenta per lui la condizione umana polarizzata in un'aspirazione maschile ed una prova di volontà artistica. Appel insiste sul fatto che i suoi mulini a vento non hanno niente da spartire con il paesaggio del

suo paese natale, i Paesi Bassi, ma evocano una volta di più il dilemma dell'uomo radicato in un luogo ed al tempo stesso mobile, che si sposta in balia delle correnti d'aria di uno spazio che simbolizza la libertà e la fuga. L'eterna fuga dell'uomo che lascia il suo stato fisico ed il luogo in cui si trova per raggiungere la dimensione spirituale ed emanciparsi è in realtà il vero soggetto di queste forme falsamente semplicistiche.

«I mulini che faccio non hanno niente da spartire con l'Olanda. Si possono trovare ovunque. Per me, sono rappresentazioni umane. Significano che siamo nati in questo posto, e che rimaniamo sulla terra, fissando fermamente i nostri piedi, ma conserviamo nella testa questo desiderio di libertà e di creatività. E per questo che i mulini girano nello spazio. Lo spazio è la libertà».

Osserva che si è divertito davanti al rischio ed alla sfida che rappresentava la scelta di un soggetto così kitsch, che poteva essere a torto interpretato come un riferimento al suo paese d'origine, un tema da tempo «abbassato al livello della cartolina per turisti». D'altronde, la sua trasformazione di un tale cliché in una visione artistica ed un'aspirazione umana di natura raffinata e rara riafferma la sua attrazione per le stampe popolari, come si può notare anche nelle scene di strade cittadine. Ad Appel piace riconoscere che le sue radici si trovano nel mondo della realtà quotidiana e nell'immaginazione popolare, come rimprovero delle pretese e del vuoto (contro i quali Dubuffet fu il primo a lottare) nascoste dietro il termine di grande cultura.

Recentemente Appel ha dipinto dei nudi monumentali, che si fondano su una serie esauriente di disegni di altrettanto grande misura. Questi quadri hanno per lui un significato particolare che non compare immediatamente nelle riproduzioni del suo immaginario. Ad un certo livello, rappresentano il sogno idilliaco e vecchio come il mondo della forma di una donna sonnecchiante nella natura e la cui identità si confonde spesso nelle strutture seduttrici, o a volte dure, della topografia del paesaggio. Tuttavia, sia la donna nella sua psiche sia il mito costituiscono per lui un tema più vasto, un simbolo del ritmo naturale della passione maschile, la soddisfazione, l'abbandono ed il rinnovo. La donna è anche associata alla musa della creazione e dell'ispirazione. Rappresenta il desiderio dell'uomo, la voglia conflittuale di un consumo appassionato, ed il sogno distaccato di pace e tranquillità. Si osservi che Appel, nel 1957, ha chiamato i suoi primi studi ossessivi sulle forme femminili la serie dei «nudi tragici». Il suo grande rispetto della insaziabile *volupté* maschile di Picasso e delle innovazioni di sensualità di questo artista nelle rappresentazioni delle forme femminili ispirano ad Appel le riflessioni seguenti, che, anche se di una sincerità evidente, riflettono forse una concezione un po' invecchiata della differenza tra i due sessi:

«La vita dell'artista è fondata sui nudi, sulla Donna. La vita di ogni artista è dominata da questo sentimento. Tutti gli artisti dipingono donne e sono dominati dalle donne: Modigliani, Picasso, Matisse, ed anch'io. Prendete De Kooning per esempio. È strano vedere come gli artisti maschi sono ossessionati dalle donne. Anche quando non lo vogliamo, continuiamo ad essere ispirati e dominati da questo sentimento. È incredibile. La donna può talvolta avere voglia di essere un mulino, come l'uomo, ma rimane una donna. Per me è quello che c'è di tragico nella donna».

Le opere più strazianti che Appel ha recentemente concepito possiedono un obiettivo ed una inferenza allegorica ancora più ambiziosi. Appel dilata di nuovo, come ha fatto così spesso, le speranze ed i timori dell'uomo. I nuovi quadri, dalle dimensioni grandiose ed imperiose, riaffermano il suo desiderio di «sentimento» umano, ma nel contesto d'eventi catastrofici e di

suggerimenti di disastro. I suoi numerosi quadri di nuvole, sobri, pesanti, ci fanno pensare ad Hiroshima, o addirittura a Chernobyl. Appel ha dipinto anche un certo numero di opere politiche veramente macabre, tra le quali *Visita lampo* del 1983, che rappresenta la visita morbosa di papa Giovanni Paolo II ad Auschwitz, il suo cammino lastricato dai crani vistosamente beffardi dei morti scomparsi. La serie attualmente in corso rappresenta cataclismi, privazioni e si oppone all'impulso opposto presente nell'artista che consiste nel ricercare una nuova visione di riconciliazione, un Migliore dei Mondi, dopo le prove e le crudeltà sociali di una politica di distruzione. La visione è incrinata però, e non ci siamo ancora avvicinati all'umore rasserenante di Shakespeare nella *Tempesta*, perché i protagonisti imitano di più Caliban che non Ariel. Comunque, i caratteri, la scenografia e l'umore sono meravigliosamente spiritosi e commoventi. Una parte dei lavori odierni più grandi ed ambiziosi di Appel, produce un effetto ancor più scostante e penetrante, attraverso i risonanti temi biblici ed i loro titoli: *La caduta*, *Il diluvio*, o le intimazioni da finimondo come *Prima della catastrofe*. Non si dimenticano facilmente immagini così pungenti come *Persona in un paesaggio di pioggia*, con la rudimentale forma umanoide accartocciata e piegata sotto una battente tempesta. Esse, dopotutto, non sono che schegge seducenti e rassicuranti di brillante colore, niente di più, niente di meno.

Qui c'è una mezza allegoria che non si decide a persuaderci, come un argomento, o a fingere, come l'arte; oppure ad associarsi al dolore ed alla disperazione, od a cedere ad un desiderio irrimediabile, quello di affermare i valori umani nella breve, troppo breve esistenza dell'uomo sulla terra. Questo quadro, che sembra avere una volontà tutta sua, sovverte allegramente l'arcigna illusione di mettersi dalla parte dell'artista come affermazione inaspettata e puramente creativa; così forse esso ottiene un impatto ancora più persuasivo ed onesto di quello che avrebbe ottenuto riaffermando soltanto le melanconiche e familiari miserie ed i clichés visuali del destino solitario dell'uomo. Infine, anche se i soggetti di Karel Appel possono fare sprofondare lo spettatore nello smarrimento più totale, i suoi protagonisti trascendono i supplizi ed i tormenti imposti ai mortali riprendendo e ricostituendo il loro significato grazie al potere supremo ed alla magia della descrizione visuale stessa.

Sempre più filosofo e vigoroso, all'età di sessantacinque anni, di fronte agli sconvolgimenti talvolta sorprendenti ma sempre edificanti e tonici della sua arte, che va dal macabro all'eroico ed alla celebrazione, Karel Appel non perde mai di vista la sua posizione nella storia dell'arte, come non dimentica le lezioni indispensabili di cambiamento, di rinnovamento e di nuova speranza che ci ha dato:

«Dietro alla pittura, c'è lo spirito. Anche se dipingo molti quadri diversi, l'importante per me è continuare ad andare avanti nella nostra civiltà occidentale, di proseguire la vera evoluzione dell'arte, per non dovere dire: "oggi, è la fine della nostra cultura artistica". No, è sempre possibile trovarvi una nuova verità, per poter progredire, ciascuno a modo suo».

(dal catalogo della mostra al Museum of Art di Fort Lauderdale, Florida, 1986).

¹ Michael Greenwood, *Appel: The Romantic Endures*, in «Arts of Canada», dicembre 1972, p. 56. Se non c'è un numero di rinvio, le riflessioni dell'artista provengono talora da conversazioni avute con lui nel suo atelier nella primavera e nell'estate 1986, a New York o a Montecarlo.

² Karel Appel, *È il nostro desiderio che fa la rivoluzione*, in «Cobra» (Amsterdam), n. 4, 1° gennaio 1949, p. 3 (citato in Eleanor Flomenhaft, *The Roots and Development of Cobra Art*, Fine Arts Museum of Long Island, Hemstead [New York] 1985, p. 19).

³ *Ibid.*, p. 27.

-
- ⁴ Alfred Frankenstein, *Karel Appel*, Harry N. Abrams, New York 1980, p. 23.
- ⁵ Citato in Flomenhaft, *The Roots* cit., p. 39.
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ Eleanor Flomenhaft, conversazione con Karel Appel, ottobre 1975, New York (citato in Flomenhaft, *The Roots* cit., p. 91).
- ⁸ *Appel's Appels*, catalogo della mostra, Rothman's of Pall Mall, Canada, 21 aprile 1972 - 9 luglio 1973; intervistato da Alan Hanlon p. 18.