

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. 50-65.

Karel Appel: nuove apparizioni

Rupert Martin

1. Lo sguardo di un animale

«Avrei voluto avere lo sguardo di un animale che, per la prima volta, si accingesse a dipingere il mondo degli uomini!»¹

Karel Appel, 1977.

Esiste nei quadri di Karel Appel un'energia impaziente, una lotta per fare fronte a questo mondo rudimentale, un desiderio di esprimere la vitalità dell'anima umana e l'essenza delle cose ordinarie. L'osservazione è per lui la chiave essenziale dell'anima, un modo per preservare la freschezza della vita di fronte alla routine disumanizzante. «Facciamo molta difficoltà ad uscire dai binari della routine. Non vediamo più il mondo. Il nostro sguardo diventa immobile, il mondo si ferma. Una maniera, credo, per cominciare a morire...»². Per vivere pienamente, l'occhio deve rimanere «all'ascolto, come un radar»³, sensibile non solo all'aspetto superficiale delle cose ma anche a quello che c'è sotto la superficie. Secondo Appel, il movimento del pensiero e dell'emozione può essere percepito e tradotto con forme di espressione dinamiche.

«Con il termine pensiero cinetico, voglio dire una cosa molto semplice: il tentativo di "afferrare" il movimento in tutta la sua spontaneità, nel seno della realtà viva impregnata d'immaginario. È necessario, nella maniera di dipingere, rendere sensibile insieme la velocità e la vita di questo movimento. Si tratta dunque di qualcosa di più di un problema di percezione. Si tratta di un salto che può portare all'essenza primitiva delle cose»⁴.

Quello che attira lo sguardo dell'animale è il movimento. Nello stesso modo, lo sguardo di un artista come Karel Appel è catturato dalle superfici mobili della vita. Non solo l'artista reagisce al movimento che lo circonda, egli ha anche un ruolo da giocare nell'animazione di questo movimento. «Il ruolo degli artisti... è di rimettere in moto le cose, per scoprire quello che nascondono, quello che emerge»⁵. Il movimento di una pennellata può fare nascere una cosa che sonnecchia o che è latente. «Nella mia pittura cerco di far vedere quello stesso movimento che forma dei vortici nelle cose e nello spirito allo stesso tempo»⁶. Paradossalmente, nella pittura di Appel, il bisogno di creare può ugualmente rivelarsi distruttore. La sua pittura è caratterizzata dall'energia con la quale attacca la tela. L'istinto primario di un animale è selvaggio, spesso distruttivo, un'analogia che Appel stesso utilizza spesso.

«Dipingere è distruggere quello che precede. Non cerco mai di fare un quadro, ma uno spaccato di vita. E un grido; è la notte; è come un bambino; è una tigre dietro le sbarre»⁷.

La parola Cobra stessa (il gruppo di cui Appel faceva parte agli inizi della sua carriera artistica)

suggerisce il potere forte, a volte distruttore, del mondo animale. Gli artisti di Copenaghen, di Bruxelles e di Amsterdam che formarono questo gruppo dopo la seconda guerra mondiale provavano un forte bisogno di allontanarsi dalle sofisticazioni e dall'accademismo elegante che, secondo loro, caratterizzavano l'École de Paris. Il loro desiderio di distruzione era creativo.

«Alcuni di noi si riunirono: Corneille, Alechinsky, Constant. Dentro di noi, dopo il grande cataclisma, ribolliva una specie di rivolta, di tensione. Volevamo batterci con la pittura, fare qualcosa di diverso! Ma per potere aprire una nuova strada, bisognava distruggere tutto quello che avevamo imparato, buttare a mare la cultura acquisita a scuola, all'Accademia; forse addirittura dimenticare la storia dell'Europa!... Però è nel momento in cui ho scoperto le forme autodistruttive di Picasso che sono stato veramente sconvolto! Mi davano l'impressione che tutta la nostra civiltà stesse scoppiando»⁸.

Il risultato fu un fiorire intenso di attività durante gli anni Cobra, dal 1948 al 1951, momento in cui l'urgenza primitiva dei quadri di Appel cominciava ad essere riconosciuta. Nella prima monografia su Karel Appel nel 1962, Herbert Read allude a questo rapporto con la vita animale:

«Una tale arte non è classica perché non rappresenta alcun ritegno, dolcezza o tranquillità. È l'arte turbolenta del gotico del Nord, sempre preoccupato del movimento, lo spazio illimitato, l'infinito. S'interessava anche alla vitalità animale... »⁹.

Un'altra caratteristica degli artisti del movimento Cobra stava nella semplicità infantile delle loro forme e nell'ispirazione che traevano dai lavori dei bambini, ricchi di spruzzi spontanei senza inibizioni e di forme rudimentali. La serie dei tre rilievi che Karel Appel chiamò *Bambini interroganti* (1948) segna una tappa decisiva nell'evoluzione del suo stile. Le superfici grezze, irregolari del legno, i colori primari e le espressioni vivaci, interrogative sui visi dei bambini contengono la freschezza e la speranza di una generazione che non ha conosciuto la guerra. Non solo Appel trovò un nuovo respiro nei lavori dei bambini, ma riconobbe anche nelle loro facce curiose il suo proprio stato di interrogazione perpetua in quanto artista, la sua ricerca continua di nuove forme d'espressione e la sua rivolta creativa contro l'ordine stabilito e la tirannia della routine.

«Quando prendo un certo distacco dal mio lavoro e lo guardo, ho l'impressione che ciò che ho fatto è stato di gridare molto forte il mio amore per la libertà.' Dire di "no" all'ordine stabilito, ecco il ruolo dell'arte»¹⁰.

2. Nuove apparizioni

«Quando i miei occhi visualizzano la forma e con la vernice in mano tocco la tela, questa trema, si mette a vivere. La lotta comincia, per armonizzare la tela, l'occhio, la mano, le forme. Nuove apparizioni percorrono la terra»¹¹

Karel Appel, 1977.

Trent'anni dopo, lo spirito del gruppo Cobra è ancora presente nell'opera di Appel ma le forme sono continuamente rinnovate, le immagini sono trasformate dalla sua visione del mondo odierno e dalla sua visione profetica ed apocalittica del mondo futuro. Passare dagli anni del movimento Cobra agli anni Ottanta vuol dire saltare da un periodo successivo ad una guerra ad uno in cui nn'altra guerra

minaccia di scoppiare. Di fronte a queste due situazioni, la risposta di Appel è urgente, allusiva, ma nondimeno pertinente. L'inquietudine che dimostra, nei quadri degli anni Ottanta, di fronte alla povertà, all'oppressione, al crimine ed alla disintegrazione delle nostre città, deriva in parte dalla sua esperienza della vita a New York, dove si stabilì nel 1957.

«Quando faccio ritorno a New York, dopo una settimana la vita della città prende possesso di me e non m'interessa più di luce, dipingo dei "crimini" che fanno parte dell'aggressività urbana»¹².

I quadri di New York esprimono la violenza, la cupezza e la povertà della vita nelle città.

«Percepisco la violenza, l'emozione nella città, i battiti spaventosi di un cuore scatenato, reagisco, sento che il mio posto è qui»¹³.

Il quadro intitolato *Crimine I* del 1980 appartiene ad una serie di quadri nei quali l'orrore della scena rappresentata è descritta dalla tensione violenta delle pennellate, e dove la stilizzazione drammatica dei personaggi riflette l'influenza della violenza descritta da Picasso in quadri come *Guernica* e come quello del dopoguerra intitolato *Guerra*. Nella serie *Crimine*, questo gioco controllato di pennellate strettamente intrecciate, ispirato dalla tecnica dei tratteggi usata da van Gogh, raggiunge la sua espressione più perfetta. Gli schemi di pennellate corte e parallele che caratterizzano i quadri di Appel a partire dal 1974 lasciano il posto, intorno al 1980, ad un utilizzo più libero ed espressivo del tratto e ad un ritmo più organico. Nei quadri intitolati *Nudo*, del 1980, e *Sedia*, sempre del 1980, si vede nettamente questa transizione. Appel mostra un interesse crescente per la forma figurativa. Dopo anni di disciplinata concentrazione sui dettagli nelle nature morte, Appel adotta una nuova visione umanistica, ricca di eventi e particolari, ma più intensa e di un più ampio respiro. Al momento in cui l'artista scopre soggetti d'interesse universale per l'uomo e ricomincia a dipingere in maniera visionaria ed in una dimensione epica, il vigore senza freni degli anni Cobra ritorna.

Tre quadri in modo particolare rivelano la compassione dell'artista di fronte alla sofferenza degli emarginati di New York: *Scena di strada* (1981), *Il mendicante* (1983) e *Inverno a New York* (1983). Il viso del bambino, bianco come una maschera, in *Scena di strada*, lo sguardo intenso e sconvolto della madre ed il recipiente senza una sola moneta sono dipinti con una passione nata da un sentimento di compassione ed indignazione. Nel *Mendicante*, la gamba tesa, la faccia disperata formano uno spesso strato di vernice sullo sfondo di una costruzione in fiamme. Le parole di Shelley, «L'inferno è una città che assomiglia molto a Londra», oggi sono vere per New York ed altre città, dove non solo è schiacciato lo spirito umano, ma dove la materia stessa che costituisce la città sembra essere anch'essa in decomposizione. *Traversata di una città in rovina* (1982) esprime questo senso di decomposizione urbana. La città si presenta come un luogo di confusione, frammentario e transitorio, nel quale gli esseri umani sono prigionieri, e da dove, simbolicamente, solo l'uccello scappa. In *Nuvole nere sulla città* (1984)¹⁴, le nuvole incombono minacciose, sopra una città che potrebbe rappresentare la vecchia Amsterdam con i suoi magazzini ma al tempo stesso la Nuova Amsterdam (New York) con i suoi grattacieli. La forza degli elementi della natura sembra minacciare la città vulnerabile.

Il simbolismo di *La guerra e la fame*, intitolata in un primo tempo *Domande*, è più esplicito, visto che il quadro stabilisce un legame tra il predominare della guerra, il ruolo crescente degli armamenti ed il fatto che esista la fame. È, senza dubbio, il quadro di Appel più apertamente polemico: una dichiarazione della sua compassione verso un problema che tocca il mondo intero;

un'accusa alle spese in armamenti ed alle vendite d'armi ai paesi del Terzo Mondo, che contribuiscono ad aggravare più che a risolvere il problema della fame. Feroce, questo quadro, dipinto nel 1983, prima che la carestia in Etiopia prendesse dimensioni catastrofiche, contiene quasi una messa in guardia profetica; il terzo pannello del trittico, un paesaggio scarno e desertico, rappresenta una scena di desolazione sconcertante. La serie dei quadri di nuvole apocalittiche che si susseguono, nel 1984, è altrettanto sconcertante, benché più ambigua. In *Cielo nuvoloso I* ed in *Nave e nuvole*, i colori vivaci danno un aspetto più radioso ed ottimista ai quadri. L'entusiasmo di Appel si manifesta chiaramente in una dichiarazione del 1984:

«Guardate, ecco un cielo nuvoloso come mai prima si era dipinto nella cultura occidentale. Van Gogh, Goya, nessun paesaggista l'aveva rappresentato così. Una volta di più, mi è venuto di colpo. Tengo gli occhi aperti, penso, poi di colpo, succede: Nuvole! e quali nuvole!¹⁵... E poi continuo a sperimentare. Lo faccio sempre. Ho già dipinto dieci grandi quadri su questo soggetto. Come potete vedere: nuvole rosse, un cielo verde, una donna nel cielo. E lì c'è una nave nel cielo. In ricordo di mia madre, che mi ha detto poco prima di morire che aveva visto una nave nel cielo. Uno dei tre miracoli della sua esistenza»¹⁶.

Le nuvole hanno una qualità visionaria, ed il tema sembra provenire dal subconscio di Appel ma anche dalla sua memoria. Sono come gli uccelli dei primi quadri, simboli di libertà, espressioni di nuove forme, scolpite dal vento, spiegate come una pergamena apocalittica al di sopra di un paesaggio minuscolo, nel quale si trovano qua e là mulini a vento, alberi e case. Grazie alla prospettiva aerea ed alla luminosità, Appel crea un sentimento di spazio infinito in contrasto con la giungla fitta dei suoi quadri Cobra. I cieli fanno pensare ai quadri di Nolde, con i loro arancio, giallo e viola vivaci, o anche ai cieli tormentati di van Gogh verso la fine della sua vita, con i tratti simili a turbini d'energia. Tuttavia c'è una differenza maggiore nelle dimensioni. Le nuvole di Appel sono formate da immense andane di vernice applicate con una perfetta padronanza che rende le superfici palpabili, luminose e piene di movimento. La vivacità dei colori viene ad aggiungersi all'imponenza delle dimensioni. In *Cielo nuvoloso I*, le nuvole turbinano sopra un orizzonte giallo e verde, come pure in *Nave e nuvole*, dove le nuvole intorno alla nave aleggianno sopra un orizzonte arancio. Le nuvole sono formate da diversi colori, rosso, blu, verde, nero, traversati da punte turchese e viola come lampi. La vernice è mescolata con una tempera all'uovo per ottenere una certa luminosità ed omogeneità. È applicata sulla vernice non ancora asciutta affinché si mescolino i colori, oppure in strati sovrapposti. L'argomento nuvole ha spesso ossessionato i pittori nordici come Nolde e Munch, ma Appel ha aggiunto un'altra dimensione a questa tradizione nella quale le nuvole hanno spesso un ruolo psicologico, riflettendo lo stato d'animo e l'angoscia dell'artista oppure l'atmosfera della scena rappresentata. La voluta stilizzata di nuvole nel *Grido* di Munch riflette l'angoscia del personaggio in primo piano, isolato nel paesaggio. Le nuvole di Appel hanno gli stessi tratti energici. D'altronde hanno i colori saturi delle distese di nuvole di Nolde, aleggiando sopra un paesaggio piatto. Vivono dell'energia elettrica di un temporale sul punto di scoppiare e sono cariche di cattivi presagi; i colori di un'intensità spaventosa sembrano quasi radioattivi. Questa interpretazione può sembrare troppo letterale in rapporto ai recenti avvenimenti, ma alcuni di questi quadri possiedono il carattere allucinatorio di una premonizione. Un quadro intitolato *Prima della catastrofe* (1985) rappresenta due tipi di guerrieri quasi mitologici che lottano contro gli elementi e provocano il caos. Un altro quadro, intitolato *Il diluvio* (1984), rappresenta le conseguenze di una catastrofe; in primo piano delle forme umane sono trascinate dalle potenti correnti dei torrenti che scorrono dal cielo e dai fianchi delle montagne.

I quadri di Appel su New York dipinti durante questi ultimi anni sono caratterizzati non solo da un

recupero d'energia e di fiducia ma anche da un rapporto sorprendente con i problemi critici attualmente al centro dell'attenzione e dei dibattiti: i delitti, la povertà, la fame, la catastrofe nucleare ed il pericolo di guerra. I quadri rappresentano alcuni di questi problemi, ma la loro forza sta nella loro visione diretta, autentica del mondo. L'ispirazione è la forza vitale, il motore dietro l'opera di Appel, che può condurlo a trascendere lo stato cosciente dello spirito:

«Osservate le nuvole in questo quadro. L'orizzonte è basso. Tipico dei paesaggisti olandesi. Eppure non pensavo all'Olanda quando ho dipinto questo quadro. Va oltre la natura. *Ce dépasse la nature. Ce dépasse ma jeunesse; ce dépasse toute ma vie.* È questo il mio lavoro»¹⁷.

Come per controbilanciare i suoi paesaggi più minacciosi, Appel dipinge anche dei paesaggi visionari, come *Mulini a vento che galleggiano* (1984), in cui i colori cangianti, l'impressione di libertà simboleggiata dal vento che soffiava sulle pale dei mulini e l'evocazione del passato, generano un sentimento caloroso proveniente dalla memoria e dall'immaginazione. La pittura di Appel è di una vivacità tale che sarebbe sbagliato presentarla come un presagio funesto. I temi delle sue opere sono certo dolorosi, ma possono essere interpretati in maniera sia positiva che negativa, e la visione essenziale di queste opere non è pessimista. Senza dubbio, contengono un'intensità tragica, una riconciliazione degli opposti, un grido di rabbia, ma sono questi stessi elementi che ci fanno brutalmente prendere coscienza di quello che rischiamo di perdere: la nostra umanità e la nostra speranza. Nel quadro intitolato *Incontro con Dio* (1981), Appel rappresenta l'incontro tra l'uomo e Dio su uno sfondo bianco animato. Le braccia tese del personaggio sulla destra implicano un'accettazione ed una riconciliazione molto diverse dalla solitudine e dall'isolamento dei personaggi nelle città in sfacelo di altri quadri recenti.

Un altro aspetto dell'opera di Appel si trova nei quadri più tranquilli, più chiari, dipinti nel Sud della Francia, dove trascorre tutte le sue estati. Nella serie di quadri sulle finestre, la luce del Sud crea una visione più armoniosa, che controbilancia la violenza dei quadri su New York. Il quadro più recente di questa mostra è stato dipinto nel Sud e s'intitola *La resurrezione della donna* (1985). Sotto un cielo calmo, tra due affioramenti di rocce, un personaggio con le mani tese aleggia sopra il corpo addormentato di una donna. La donna assassinata in *Crimine* ha ritrovato la sua vita e la sua dignità in un quadro sereno e semplice, pieno di luce e di armonia.

3. Un'espressione del mio tempo

«L'atmosfera che respiro e rendo tangibile grazie alla mia pittura è un'espressione del mio tempo»¹⁸

Karel Appel, 1950.

La nuova pittura del Karel Appel degli anni Ottanta coincide con la riapparizione di uno stile di pittura espressionista che trae parte della sua ispirazione dall'espressionismo tedesco e, nello stesso tempo, da un riesame dell'importanza del gruppo Cobra. Sarebbe facile, ma sbagliato, associare i lavori recenti di Appel con quelli della più giovane generazione di pittori europei come Georg Baselitz, A. R. Penck, Enzo Cucchi e Anselm Kiefer. Se è vero che esistono certe somiglianze, come l'assenza di inibizioni nell'utilizzo della pittura e l'uso espressivo del tratto e del colore, si tratta di coincidenze sintomatiche di questo decennio inquieto e turbolento. Diverse volte nel passato, Appel ha dato il suo parere su come artisti diversi possano elaborare stili simili in apparenza eppure non sapere niente del lavoro dei loro colleghi.

«È soltanto verso il 1957, a New York, che ho visto i quadri rivoluzionari che Pollock ha dipinto durante la guerra. Hanno effettivamente qualcosa da spartire con lo spirito Cobra, almeno per il loro aspetto immaginativo. Ho anche visto i quadri di De Kooning. Non è la prima volta che persone della stessa epoca hanno lo stesso stato d'animo - senza conoscersi - ed arrivano alle stesse conclusioni. Vedo in questo fenomeno qualcosa di piuttosto confortante!»¹⁹.

Paradossalmente, lo stile espressionista di Appel deriva dall'opera postimpressionista di van Gogh e non dall'espressionismo tedesco. È probabilmente una delle principali differenze tra i recenti quadri di Appel e quelli dei suoi contemporanei. È interessato dalla trasformazione che provoca l'alchimia della pittura, trascendendo la materia per creare una visione immateriale di luce e di forme. Un pittore come Anselm Kiefer dipinge un paesaggio più cupo, annientato. Appel stesso ha commentato l'opera di Kiefer con questi termini:

«C'è nella sua pittura un sentimento profondo. L'impressione di qualcosa ridotto in ceneri ancora fumanti, qualcosa che è totalmente bruciato ma che manda ancora odore... Un mondo completamente bruciato dove niente cresce»²⁰.

D'altronde, la relazione di Kiefer con la storia è totalmente diversa. Mentre Appel è sopravvissuto e ha assimilato la seconda guerra mondiale, e ha creato «un movimento che va verso l'avvenire», Kiefer tenta di riconciliare la cultura del suo paese ed il suo essere con un passato che la stessa guerra ha disgregato. Tentando di salvare gli elementi smarriti della storia della Germania e del suo passato mitologico, dei quali l'ideologia nazista si era falsamente appropriata, cerca eroicamente di costruire una nuova base per la pittura del suo paese. Appel, invece, è sempre stato una specie di esiliato, di nomade, più influenzato dalla pittura che dal paesaggio o dalla storia del suo paese natale. L'approccio di Kiefer è nato dai suoi lavori concettuali degli anni Settanta, e rivela il suo senso sofisticato dello scherno, mentre Appel s'interessa alla pittura pura ed all'innocenza della visione che gli permettono di sviluppare le sue idee in maniera spontanea e concreta. Secondo Herbert Read, «Appel non è un artista concettuale, *un peintre raisonnable*. La sua padronanza del concetto è altrettanto istintiva di quella di un bambino»²¹. Ognuno di questi due artisti ci offre una visione forte e giusta sugli anni Ottanta, ma le differenze tra loro sono più eloquenti di tutte le similitudini palesi del loro stile.

Per un certo tempo Appel ha parlato della soddisfazione che gli procurava la pittura pura. Nel 1950 scrisse:

«La pittura è un'esperienza tangibile, sensuale, profondamente toccata dalla fede e della tragedia dell'uomo. Un'esperienza spaziale, alimentata d'istinto, prende forma umana. L'atmosfera che respiro e rendo tangibile grazie alla mia pittura è un'espressione del mio tempo»²².

Quest'affermazione si adatta altrettanto bene alla sua pittura di oggi che a quella degli anni Cobra. Nel 1976 scrisse:

«La pittura è una sostanza viva che trasmette un calore umano, una fiamma spirituale, un calore sincero. È il più sociale tra i mezzi di espressione perché tutti possono vederla e provarla. Corrisponde ai tratti sociali inerenti ad ogni essere umano, perché tutti noi siamo

creativi»²³.

La pittura rappresenta senza dubbio per Karel Appel una lotta molto individuale, ma è anche «il più sociale tra i mezzi di espressione», un modo per comunicare immagini nuove di un mondo familiare o visioni sorprendenti dell'ignoto. I suoi recenti quadri degli anni Ottanta costituiscono un'analisi sconcertante, ma in definitiva stimolante, delle contraddizioni dell'anima umana.

(dal catalogo della mostra alla Galleria Arnolfini, Bristol 1986).

-
- ¹ Intervista di Frédéric de Towarnicki, Parigi, maggio 1977, pubblicata in Alfred Frankenstein, *Karel Appel*, Harry N. Abrams, New York 1980, p. 157 (tratto da *Propos en liberté de Karel Appel*, éd. Galilée, Paris 1985, p. 62).
 - ² *Ibid.*, p. 160 (tratto da *Propos en liberté* cit., p. 69).
 - ³ *Ibid.*, p. 158 (tratto da *Propos en liberté* cit., p. 63).
 - ⁴ *Ibid.* (tratto da *Propos en liberté* cit., p. 62).
 - ⁵ *Ibid.*, p. 160.
 - ⁶ *Ibid.* (tratto da *Propos en liberté* cit., p. 68).
 - ⁷ Citato in Hugo Claus, *Karel Appel*, A. J. G. Strengtholt's Publishing Company, Amsterdam 1962, p. 63.
 - ⁸ Intervista di Frédéric de Towarnicki cit., p. 163.
 - ⁹ Herbert Read, in Claus, *Karel Appel* cit., p. 8.
 - ¹⁰ Intervista di Frédéric de Towarnicki cit., p. 157.
 - ¹¹ Claus, *Karel Appel* cit., pp. 140-41.
 - ¹² Citazione tratta da Wim Beeren, *The New York of Karel Appel. Paintings 1974-1981*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1982, p. 4.
 - ¹³ *Ibid.*, p. 20.
 - ¹⁴ In *The New Reality of Karel Appel*, in «Dutch Art and Architecture Today», n. 16, Eindhoven, dicembre 1984, p. 4, Gijs van Tuyl scrive: «In *Nuvole nere sopra la città*, ha portato la più grande cura e precisione nel dipingere questa forma eccezionale di visione. Poi ha dipinto sopra, creando "come una raffica di vento", spazzando l'aspetto realista di ombre grigie e nere, lasciando qualche traccia di verde».
 - ¹⁵ Intervista di Ischa Meijer, in «Vrij Nederlandi», 28 aprile 1984 (tratto da *Karel Appel*, catalogo della mostra, Listasaf Islands, giugno 1984, p. 18).
 - ¹⁶ *Ibid.*
 - ¹⁷ *Ibid.*, p. 25.
 - ¹⁸ Intervista di Frédéric de Towarnicki cit., p. 49.
 - ¹⁹ *Ibid.*, p. 165 (tratto da *Propos en liberté* cit., p. 86).
 - ²⁰ Tratto da Rasaad Jamie, *Appel Now*, in «Artscribe», n. 45, febbraio-aprile 1984, p. 43.
 - ²¹ Herbert Read, in Claus, *Karel Appel* cit., p. 8.
 - ²² *Ibid.*, p. 49.
 - ²³ *Ibid.*, p. 106.