



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Economia e  
Gestione delle Arti e  
delle Attività  
Culturali

Tesi di Laurea

**Roman  
Opalka**

Il concettuale che ha  
sfidato il tempo

**Relatore**

Ch. Prof. Federico Pupo

**Correlatore**

Ch. Prof. Giorgio Busetto

**Laureanda**

Carolina Renosto  
Matricola 975755

**Anno Accademico**

2022 / 2023

## Indice

Introduzione.....p.3

### Capitolo 1

OPALKA 1965 / 1 - ∞ Carpaccio | Opalka Il tempo della pittura

1.1 Vittore Carpaccio.....p.5

1.2 Le Dame Veneziane a confronto con Opalka 1965 / 1 - ∞ *Détail 5589004-560315*.....p.6

1.3 Roman Opalka, Il tempo della pittura.....p.11

1.4 Un ricordo di Michela Rizzo.....p.11

1.5 Il concetto di Tempo nell'arte.....p.15

1.6 L'infinito prima di Roman Opalka.....p.22

### Capitolo 2

Roman Opalka: Opus Magnum

2.1 Il programma: OPALKA 1965 / 1 - ∞.....p.28

2.2 Una scelta assoluta.....p.35

2.3 Dal numero 1 ai limiti vitali.....p.37

2.4 Bianco meritato.....p.40

2.5 195 x 135 cm.....p.43

2.6 Opalka esposto.....p.46

### Capitolo 3

Opalka e il tempo attraverso il suo opus magnum

3.1 L'Auriga di Delfi.....p.51

3.2 Arte come metafora della vita.....p.55

3.3 1965: (ri)nascita.....p.62

3.4 <i>Horror Vacui</i> .....	p.71
3.5 Dal numero 1 al numero 5607249.....	p.72
3.6 Sette volte sette.....	p.73
3.7 Verso la luce.....	p.76

## Capitolo 4

### Opalka prima di OPAŁKA

4.1 Dal suo esordio figurativo al 1970.....	p.82
4.2 Formazione e ispirazioni artistiche di Roman Opalka.....	p.96
4.3 Arte e comunismo in Roman Opalka.....	p.98

## Capitolo 5

### Roman Opalka: la sua storia

5.1 Roman Opalka.....	p.100
5.2 Halszka e Marie Madeleine.....	p.106
5.3 Arte e mercato.....	p.108
5.4 Un ricordo di Maria Teresa Sartori.....	p.110
5.5 Un ricordo di Giorgio Busetto.....	p.114
5.6 Un ricordo di Chiara Bertola.....	p.116
5.7 Vita stessa di Opalka.....	p.121

Bibliografia.....	p.123
-------------------	-------

Sitografia.....	p.127
-----------------	-------

## **Introduzione**

Il presente elaborato tratta della vita e delle opere di Roman Opalka, artista di origini polacche nato in Francia nel 1931 e morto in Italia nel 2011, attraverso l'analisi della sua produzione artistica

L'origine di questa ricerca verte sulla mostra svoltasi tra il marzo e il maggio del 2011 al Museo Correr di Venezia *OPALKA 1965 / 1 - ∞ Carpaccio | Opalka Il tempo della pittura* curata da Ludovico Pratesi in collaborazione con la Galleria Michela Rizzo.

L'intera esistenza dell'artista polacco è votata alla rappresentazione del tempo irreversibile. Dal 1965 in poi Roman Opalka si dedica totalmente al progetto *OPALKA 1965 / 1 - ∞*. Il suo obiettivo è quello di riuscire a rappresentare un corrispettivo visivo dello scorrere del tempo attraverso diverse tipologie di opere, *Détails*, *Cartes de Voyage*, *Autoportraits*, e registrazioni sonore, che rappresentano dei veri e propri dettagli di un unico e grande progetto. Attraverso una progressione numerica, l'opera di Opalka si presenta come un viaggio da un punto originario, il numero 1, verso un infinito chiaramente inattuabile per l'opera umana rappresentato dalla morte stessa dell'artista, il ricongiungimento della prima e dell'ultima tela.

Nel quarto capitolo viene analizzato il percorso artistico di Roman Opalka precedente all'anno 1965 che rappresenta un passaggio fondamentale volto al raggiungimento del suo obiettivo. Queste opere non sono totalmente distaccate dal programma *OPALKA 1965 / 1 - ∞*: anch'esse sono volte alla rappresentazione del tempo, ma lo raffigurano in maniera reversibile. Egli è un artista che vive e lavora in un paese comunista e la disperazione, la rigidità, la radicalità del regime saranno una costante nella sua arte.

L'ultimo capitolo è riservato alla biografia dell'artista, di vitale importanza nella sua arte soprattutto per il legame che egli nutre con la sua terra natale: la Polonia. In questa parte viene svolta un'analisi del mercato artistico di Roman Opalka caratterizzato da una produzione unica e concentrata su poche opere realizzate.

Infine, l'elaborato presenta quattro interviste a diverse figure del mondo artistico quali la gallerista Michela Rizzo, l'artista Mariateresa Sartori, il professore Giorgio Busetto

e la curatrice e neo-direttrice della GAM di Torino Chiara Bertola, che sono state fondamentali per avere una visione più intima ed accurata della poetica dell'artista polacco e della sua persona.

## – CAPITOLO 1 –

### **OPALKA 1965 / 1 - ∞ Carpaccio | Opalka Il tempo della pittura**

Tra il marzo e il maggio del 2011 al Museo Correr di Venezia si è svolta la mostra *OPALKA 1965 / 1 - ∞ Carpaccio | Opalka Il tempo della pittura* curata da Ludovico Pratesi in collaborazione con la Galleria Michela Rizzo. Il progetto è incentrato sul dialogo tra *Le dame Veneziane*, il capolavoro dipinto dal pittore veneziano Vittore Carpaccio nel 1495 e conservato al Museo Correr, e tre opere dell'artista polacco Roman Opalka che dal 1965 lavora sulla rappresentazione del tempo irreversibile. L'esposizione mette a confronto due immagini diverse del tempo: l'attesa delle dame dipinte da Carpaccio e il tempo come progressione numerica per Opalka.

#### **1.1 Vittore Carpaccio**

Vittore Carpaccio, pittore italiano, nasce a Venezia nel 1465 circa. È uno dei protagonisti della produzione di teleri a Venezia a cavallo tra il XV e il XVI secolo, uno dei più grandi testimoni della vita, dei costumi e dell'aspetto della Serenissima in quegli anni. Come molti altri grandi maestri italiani della sua epoca, dopo un periodo di successi vive una crisi a cavallo del XVI secolo a causa delle complicazioni ad assorbire gli apporti rivoluzionari e moderni dei nuovi grandi maestri quali, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Giorgione e Tiziano. Trascorre i suoi ultimi anni di vita in provincia, dove il suo stile, ormai passato, trova ancora degli ammiratori. Muore tra il 1525 e il 1526 a Capodistria.

Della sua formazione artistica si sa ben poco, sicuramente Carpaccio non è solo un piacevole descrittore di paesaggi, usi e costumi veneziani, buoni per illustrare, estrapolando particolari dai suoi quadri, le storie della moda, del mobile, della navigazione e della casa. L'incanto delle sue tele, infatti, non risiede solo nella prodigiosa abbondanza di elementi figurativi che le connota, quanto piuttosto nel legame unitario che serra quel brulicare di vita in un'autentica scenografia mentale basata sulla costruzione di impalcature compositive che restituiscono una narrazione logica ed armonica. L'arte di Vittore Carpaccio si situa così perfettamente nel clima

culturale veneziano della seconda metà del XV secolo: nel magico contesto delle tinte lagunari infatti viene elaborata una cultura figurativa di straordinaria originalità, incentrata su sapientissimi equilibri cromatici volti a delineare una sorta di nuova e naturale spazialità luminosa<sup>1</sup>.

## **1.2 Le Dame Veneziane a confronto con Opalka 1965 / 1 - ∞ Détail 5589004-5603153**

Il confronto tra questi due artisti nasce da un'idea di Ludovico Pratesi, curatore della mostra.

L'opera di Vittore Carpaccio è stata eseguita tra il 1490 ed il 1495, nel pieno della sua brillante carriera<sup>2</sup>. Secondo Ludovico Pratesi, il dipinto sembra un frammento scampato a un naufragio, un dettaglio di un testo più ampio, così profondo e prezioso da invitare lo spettatore ad interrogarsi sulla sua reale natura<sup>3</sup>. Le due dame hanno lo sguardo fisso, vuoto, che traccia una linea che si perde all'orizzonte: le donne vengono rappresentate quasi in una condizione di sospensione, di attesa, di isolamento, mentre gli uomini, non visibili ma solo immaginabili, partecipano alla vita attiva in qualità di

---

<sup>1</sup> CLARA CALZA, EDOARDO VARINI, *Moduli di Arte "D" dal Rinascimento maturo al Rococò*, Milano, Mondadori, 2003, p. 304.

<sup>2</sup> «Spazio astratto, senza fondo, interamente scritto. Così il filosofo francese Michel Serres definisce le dame veneziane, la tavola dipinta dal pittore veneziano Vittore Carpaccio. La scrittura alla quale si riferisce è composta dalle immagini che popolano l'opera eseguita da Carpaccio tra il 1490 e il 1495, nel pieno della sua brillante carriera. Animali, vasi, abiti preziosi, gioielli, calzature eleganti: una trama di simboli che ha contribuito non poco a diffondere intorno al quadro una sorta di aura di misteriosa eccezionalità, che dal XIX secolo ha attirato l'attenzione di letterati come Marcel Proust, colpito dalle dame in quanto figure originali e misteriose, o John Ruskin, che nel 1877 definisce l'opera come il migliore quadro mai dipinto al mondo. Una tessitura di senso precisa e minuziosa atta a ricostruire fedelmente l'atmosfera lussuosa e decadente delle dimore aristocratiche veneziane del tardo Quattrocento, dove ancora soffia la profumata brezza d'Oriente, in aperto contrasto con l'assenza di notizie documentarie non solo sulla committenza dell'opera, ma anche sulla sua effettiva natura, collocazione e significato» in LUDOVICO PRATESI, TOMMASO TRINI, *OPALKA 1965 / 1 - ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 25.

<sup>3</sup> «E il ritrovamento della porzione superiore della tavola, la Caccia in laguna conservata al museo Getty di Malibu, non ha fatto altro che accentuare questa incertezza, rendendo l'enigma ancora più intricato, ravvivato dalla speranza di poter ritrovare un giorno la porzione laterale sinistra, e completare così la scena originale, per passare dal dettaglio al tutto.» Ibidem

cacciatori. Per il giornalista Edouard Dor, il dipinto di Carpaccio costituisce una delle rare rappresentazioni della noia nella storia della pittura occidentale<sup>4</sup>.

I volti delle due dame di profilo, secondo Pratesi, si stagliano come cammei neoclassici sulla superficie della tavola, imprigionati dalla pittura in un tempo che è senza tempo. La loro identità diventa superflua, non è importante se siano dame, cortigiane, mogli, amanti, qualsiasi sia la loro condizione sociale, non libera il loro sguardo dalla necessità di guardare un punto lontano, un orizzonte perso nello spazio che non si conoscerà mai. Da quel terrazzo affacciato sulla laguna i loro occhi non incontreranno mai altri sguardi, per condividere, anche per un secondo, il loro tempo con altri tempi, diversi dall'attivo che Carpaccio ha fissato sulla tavola. Un tempo congelato in un istante quindi quello rappresentato sulla tela, un tempo chiuso, invalicabile, assente poiché non condivisibile. Tutto all'interno dell'opera conduce perciò verso una sensazione di attesa e di sospensione, provocata da una situazione di non ritorno, congelata in un attimo bloccato appartenente ad un tempo irreversibile<sup>5</sup>.

Come *Le dame veneziane* di Carpaccio, anche il *Détail* di Opalka è un frammento di un progetto molto più ampio, un dettaglio di un'unica opera: *OPALKA 1965/1-∞*. La linea che lega queste due opere, tanto distanti tra loro sia in termini temporali sia stilistici, è resa possibile e significativa dalla loro stessa natura di evocatori di senso, attivatori di scelte assolute, che va oltre ciò che appare visibile sulla tela: lo scorrere irreversibile del tempo<sup>6</sup>. Sebbene simili in termini di significato assoluto, le due opere rappresentano il passare del tempo da due punti di vista opposti: da un lato le *Dame* appartengono al territorio del dubbio, invitano ad avventurarsi nel dominio della rappresentazione, per definire il perimetro esatto della mimesi. Dall'altro Opalka, con i *Détail*, propone un frammento del rigoroso scorrere del tempo, unica e inevitabile

---

<sup>4</sup> «Per avvalorare la sua ipotesi lo paragona ad altri due dipinti: *Intérieur, femme à la fenetre* (1888) del pittore francese Gustave Caillebotte e *Room in New York* (1932) dell'americano Edward Hopper. Tre opere in cui le donne vengono rappresentati in una condizione di attesa e di isolamento, mentre gli uomini partecipano alla vita attiva, in qualità di cacciatori, per Carpaccio, o di borghesi benestanti, per Caillebotte e Hopper» Ivi pp. 26-27.

<sup>5</sup> Ivi p.27

<sup>6</sup> «LP: E la relazione con Carpaccio? RO: le Dame veneziane di Carpaccio è uno dei pochi quadri che rappresenta l'attese, il tempo dell'attesa. Il rapporto con i miei *Détail* è basato su due diverse maniere di rappresentare il tempo irreversibile della pittura.» in LUDOVICO PRATESI, *In primo piano. Roman Opalka*, «Flash Art», 2015, p. 9.



certezza dell'esistenza umana. A differenza del dipinto di Carpaccio, l'opera dell'artista polacco fa parte del fluire del tempo testimoniando il rapporto indissolubile tra l'esistenza e l'opera dell'artista<sup>7</sup>. Per Pratesi l'opera di Carpaccio è affidata alla natura ambigua dell'immagine simbolica, mentre il lavoro di Opałka è dedito alla precisione assoluta del numero. Da un lato Carpaccio stimola la soggettività dello spettatore e il suo desiderio di affrontare l'enigma per risolverlo. Dall'altro lato Opałka costringe lo spettatore ad accogliere la legge inesorabile dell'oggettività espressa dallo scorrere del tempo. La scrittura del pittore veneziano si presenta stratificata, aperta e percorribile in quanto misteriosa ed incerta, quella invece del pittore polacco ci introduce nella *turris eburnea* del tempo, uno spazio quindi chiuso e assoluto, dominato dall'esattezza.

---

<sup>7</sup> «Come in un diario per immagini, ognuno può leggere ogni sottile cambiamento fisico in un volto immobile come un'icona bizantina. La pelle, i capelli, le rughe denunciano il trascorrere di giorni, settimane, mesi, anni. Il corpo cambia, segue le regole della natura, il suo ciclo vitale. Ma lo sguardo rimane fisso, come quello delle cortigiane» in PRATESI, TRINI, *OPAŁKA 1965 / 1 - ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 27.



Figura 1: Vittore Carpaccio (1465 ca. – 1526), *Due Dame Veneziane*, 1495 ca.,  
Venezia, Museo Correr.



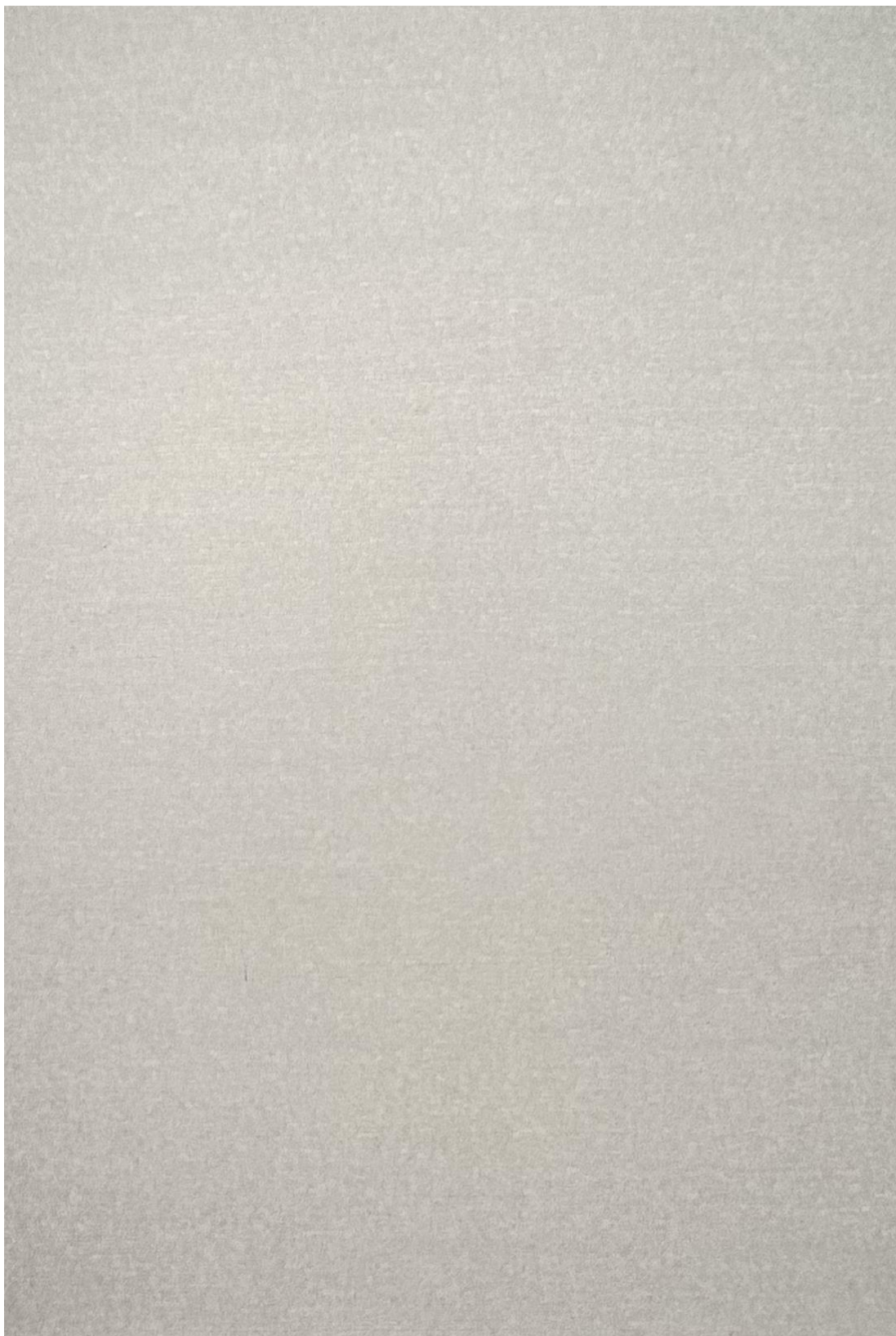


Figura 2: Roman Opałka, OPAŁKA 1965 / 1 -  $\infty$  *Détail* 5589004-5603153,  
Collezione Privata.

### 1.3 Roman Opalka, Il tempo della pittura

Successiva alla mostra al Museo Correr di Venezia, la Galleria Michela Rizzo a Palazzo Palumbo Fossati organizza un'altra mostra dedicata a Roman Opalka. L'esposizione, organizzata tra il 3 giugno e l'8 ottobre del 2011 in occasione della 54esima Biennale d'Arte di Venezia, curata da Ludovico Pratesi, è la personale veneziana dell'artista polacco che presenta in modo esaustivo l'opera del Maestro, cominciando dai *Détail* su fondo scuro dei primi anni fino alle opere più recenti, quasi completamente bianche, accompagnate dalla registrazione sonora della voce dell'artista che recita in lingua polacca i numeri mentre li dipinge. Insieme ai dipinti sono esposte le *Carte di viaggio* e gli *Autoritratti fotografici*, permettendo così al pubblico di conoscere la produzione artistica di Opalka nella sua totalità.

### 1.4 Un ricordo di Michela Rizzo<sup>8</sup>

D. A quando risale il suo primo incontro con Roman Opalka?

R. La prima cosa che posso dire è che io nella mia vita ho avuto il vantaggio di essere nata e cresciuta a Venezia e di avervi aperto la mia galleria d'arte. Venezia è una città indubbiamente di levatura internazionale, dove c'è un continuo passaggio di persone, anche di grande spessore soprattutto culturale e artistico, è la sede della Biennale, ma è anche un luogo ricco di arte e storia, con molte fondazioni e musei, e dunque noi veneziani abbiamo la fortuna che tutto questo mondo ci porta effettivamente alla possibilità di incontrare persone che in altre città non è così facile conoscere. Nel caso di Opalka e di sua moglie, Marie Madeleine, un tassello in più si è aggiunto a questa mia fortuna veneziana, poiché in questa città l'artista, qualche anno prima rispetto al nostro incontro, ha acquistato una casa. Se non ricordo male, ho incontrato per la prima volta Opalka ad una cena a casa di Maria Teresa Sartori e Giorgio Busetto, e grazie al profondo legame d'amicizia che li legava, ho invitato Opalka a fare un sopralluogo in galleria.

---

<sup>8</sup> Venezia, 26 settembre 2023.

D. Rigore e rigidità sono due termini molto vicini all'operato artistico di Roman Opalka. Quanto, questi termini, si riflettono nel modo di lavorare di questo artista?

R. Sicuramente la parola rigore calza perfettamente con Opalka, la sua opera è effettivamente molto stretta in un binario da cui non ci possono essere sbavature. Anche esporre i suoi lavori risponde a delle regole che lui si è dato e che trasmette in maniera impossibile da variare. Gli aspetti che lui ti impone sono assolutamente pertinenti e dovuti. La prima cosa che ti chiede è che il muro sia perfettamente bianco, non di un bianco sporco, ma un bianco assoluto. Questo è un fattore molto importante e lui personalmente viene a controllare il colore delle pareti. Le luci poi per lui devono essere fredde e diffuse a neon, assolutamente non i faretti posizionati che creano il cerchio nella parete. Questo è sicuramente il primo aspetto da superare. Un'altra cosa importante è che l'apertura delle casse all'arrivo delle opere e poi la successiva chiusura prima della riconsegna deve essere fatta in sua presenza. È proibito aprire le casse senza di lui, sia per una questione di sicurezza ma anche perché in passato, così si racconta, ha subito un furto. Dopo la morte di Opalka, il suo ruolo è stato preso dalla figlia di Madame Opalka, Alexandrà. Per quanto riguarda il montaggio delle opere avviene sempre con delle viti e dei sostegni che tengono i dipinti ad un centimetro di distanza della parete circa. Per l'altezza invece si serviva di una piccola sedia da bambini che lui posizionava al muro, sedia che ho ancora in galleria. Non partiva dall'altezza ma dalla base. Un'altra regola imposta era che dove ci sono i quadri non ci possono essere le *Carte di viaggio*. Infine, tutte le opere venivano accompagnate da un'installazione sonora, una registrazione della sua voce. Lo studio di Roman Opalka era quasi un tempio, molto spartano senza nessun di più. Era un grande openspace con soffitti molto alti. Una volta entrati in questa grande stanza, dalla parte opposta si vedeva il cavalletto con una tela. Questi due oggetti erano legati ad una macchina e posti sopra ad una sorta di fossa che permetteva ad Opalka di muovere la tela per restare sempre in una posizione eretta. In effetti con il passare degli anni, il suo lavoro estremamente scrupoloso era anche molto faticoso a livello fisico. Questa macchina gli permetteva di stare sempre più o meno dritto con la schiena. Un altro oggetto presente nel suo studio dagli anni '70 circa è una macchina fotografica disposta davanti alla sua tela, poiché lui ad un certo punto decide di accompagnare al lavoro dei quadri queste fotografie per testimoniare oltre al passare del tempo concettuale, anche il

passare del tempo fisico. Decide dunque di fotografarsi alla fine dei giorni lavorativi, con la stessa luce, la stessa camicia e una catenina d'oro cercando di controllare al massimo l'espressione del suo volto.

D. Il concetto di errore nell'opera di Roman Opalka assume un valore particolare, è compreso nell'opera poiché fa parte della vita. Cosa ne pensa?

R. L'errore è un concetto molto importante. Era compreso nell'opera di Opalka, l'ha teorizzato molto nei suoi scritti, proprio perché l'errore fa parte della vita e siccome la sua opera come l'ha definita lui, è vera, nella verità dell'opera ci può stare anche l'errore. Dunque, quando capitava che lui sbagliasse a scrivere un numero, restava sempre questo sbaglio, non veniva cancellato. Osservando con attenzione le tele capitava di scorgere alcuni errori.

D. Secondo lei l'artista dipinge la verità?

R. Questa frase è legata ad un duplice episodio, uno di questi mi vede protagonista in prima persona. Opalka racconta che un giorno una bambina gli chiede incuriosita cosa rappresentassero i suoi dipinti e lui rispose in maniera molto chiara: la verità. Allo stesso modo, durante l'installazione di una mostra, mi trovavo con Roman e gli dissi che i suoi dipinti erano anche belli, lui mi rispose che non erano belli, erano veri. Sicuramente quest'affermazione, a mio parere, viene dal fatto che la sua opera in qualche modo racconta la sua vita nella misura più sintetica e concreta che ci possa essere, senza fronzoli, senza aggiunte, senza romanticherie, nella sua essenza più pura e vera.

D. Da molti critici Opalka è stato associato al termine *luce* seppure la sua ricerca artistica sia stata concentrata nel dipingere e rappresentare la vita, nell'attesa della morte. Lei è d'accordo con l'associazione tra il termine luce e la figura di Roman Opalka?

R. Questa è una domanda molto difficile. Secondo me lui, attraverso il suo bianco *meritato*, in qualche maniera va verso la luce. Se si riflette, molte volte, si sente parlare di una luce quando ci si trova alla fine della vita e forse è un po' questo. Lui parte da

un grigio abbastanza pesante e via via aggiunge del bianco, non è tanto luce, va verso la luce secondo me. Andando verso questo bianco assoluto, si avvicina alla luce. È un percorso verso la luce, anche se porta verso la morte, la fine.

D. Con la sua opera secondo lei l'artista ha rappresentato un caso di eternità?

R. Secondo me sì, ha raggiunto la grandezza, l'assoluto. Per me come gallerista il massimo a cui posso ambire è Roman Opalka: ricordo quando nel 2011 abbiamo aperto insieme le casse contenenti le opere, ho subito pensato: ma dopo di lui cosa? Per me io avevo raggiunto il massimo e tutt'oggi per me Opalka rappresenta una punta irraggiungibile. Tutti gli altri artisti ci parlano molto di più del contingente, sono più interpreti della società contemporanea, c'è molto risvolto politico e a me interessa molto la lettura della contemporaneità. Però con Opalka ho raggiunto qualcosa di diverso, egli non ci parla del nostro tempo, di un'epoca particolare. Ci parla del tempo in assoluto, è grande al punto che lo avremo potuto trovare in qualsiasi epoca. È un artista senza tempo. Ho avuto il privilegio di trovarmi davanti ai suoi quadri con lui, e solo lì ho veramente capito che ha raggiunto un qualcosa di difficile comprensione. È molto filosofico, perché effettivamente raggiunge una dimensione che è spiegabile solo filosoficamente. Alla fine, è vero che ha rappresentato il tempo, ma in realtà ha più rappresentato lo scorrere della vita, è stato capace di diventare un osservatore esterno in grado di raccontarci qualcosa di noi. È eterno perché il concetto di infinito è parte integrante della sua opera. E questo si spiega anche nel fatto che ogni volta, terminata una tela, doveva sempre iniziarne un'altra. La morte non doveva prendere il sopravvento nella sua opera ed è effettivamente così, l'ultimo quadro infatti è rimasto incompiuto. È molto simile al *The End* di Fabio Mauri che troviamo in molte sue opere, è solo la fine di qualcosa che implica l'inizio o la continuazione di qualcos'altro. Non è la fine assoluta, è una fine relativa.

D. Può raccontare un breve ricordo personale di Roman Opalka?

R. Quando ho annunciato che avrei lavorato con lui avevo ricevuto diverse reazioni allarmistiche. Molti mi avevano sconsigliato di collaborare con lui, dicevano che effettivamente era un grande maestro, ma che aveva un caratteraccio e risultava molto complesso averci a che fare. Io effettivamente ero partita con questa idea. Invece mi

sono subito ricreduta, ho trovato Opalka una persona con cui è stato facile lavorare, certo non avevo molta libertà e ho veramente lavorato insieme ai miei collaboratori al massimo. Per me è stata una gioia continua lavorare con lui, era spessissimo in galleria, era molto presente. È stato sempre un grande piacere stare con lui e un grande trauma quando non è più tornato.

Opalka intorno a fine luglio parte per le vacanze e muore il 6 agosto 2011 per un malore a Chieti. La mostra *Roman Opalka, Il tempo della pittura* alla Galleria Michela Rizzo, è l'ultima esposizione di Roman Opalka vivente.

### **1.5 Il concetto di Tempo nell'arte**

Uno dei principali temi che occupa la riflessione umana fin dai primordi è il concetto di tempo: ogni cosa è intrisa di tempo, e così anche l'arte. Sin dal passato più lontano, il concetto di tempo è una presenza costante all'interno del mondo artistico, letterario, scientifico, filosofico.

Nel campo artistico, qualunque opera può essere delineata secondo parametri temporali. Per esempio, l'indicazione della data o meglio il periodo di esecuzione, è una procedura che viene fatta quasi sempre con estrema dedizione. Essa infatti è ritenuta un'informazione particolarmente significativa, sia per la storia dell'arte sia per la storia individuale dell'artista, ma anche per stabilire il valore intrinseco e commerciale di un'opera e così via. Tante altre sono le dimensioni temporali di cui un'opera d'arte è o può essere espressione. C'è il tempo in cui l'opera esiste, una durata che può essere estremamente lunga oppure breve, sia grazie alla fortuna che può risparmiare l'opera dalla distruzione per secoli o millenni, sia grazie anche a precise scelte dell'autore. Ci sono poi il tempo necessario alla fruizione ed il tempo narrato dall'opera, che si prestano a innumerevoli coniugazioni<sup>9</sup>.

Per ogni espressione artistica si potrebbe indagare ciascun aspetto temporale e analizzare la tensione prodotta dall'incrociarsi delle diverse variabili temporali. Il filosofo Walter Benjamin nei suoi scritti parla di tale tensione sotto forma di dialettica

---

<sup>9</sup> LAWRENCE ALLOWAY, *Systemic Painting*, New York, Fondazione Guggenheim, 1966, pp. 11-20.



congelata, dove le immagini sono un condensato di narrazioni che ci permettono di organizzare la memoria storica e che contemporaneamente alimentano la nostra immaginazione, mettendo in moto la nostra memoria personale e producendo dunque nuovi significati.

Tuttavia, il concetto spazio e tempo nella contemporaneità affonda le sue radici nel pensiero antico che lo ha necessariamente plasmato. Infatti, nella cultura occidentale antica, il concetto di tempo viene visto come un percorso ciclico, che continua a ripetersi inesorabilmente, senza una fine. A contare non è tanto il singolo fatto, quanto appunto la ripetizione<sup>10</sup>.

Roman Opałka, artista franco-polacco nato a Hocquincourt, il 27 Agosto del 1931. È un uomo che cresce negli anni del regime comunista in Polonia, e sebbene il rigore e la rigidità della sua vita rappresentino e siano parte integrante della sua arte, egli considera il suo procedimento artistico, il più libero che possa esistere nella vita, forse non solo nella vita di un artista<sup>11</sup>. Il suo concetto di tempo guarda senza dubbio ai pensieri dei filosofi antichi come base della sua poetica in quanto, per esempio, Platone pensa che «il tempo [...] imita l'eternità e si muove in giro secondo il numero»<sup>12</sup>, mentre per Aristotele «il tempo è il numero di un movimento secondo il prima e il poi»<sup>13</sup>.

Nel corso della storia ci sono stati svariati tentativi e modi di rappresentare il fluire del tempo. Per esempio, con lo svilupparsi del cristianesimo entra in gioco una dimensione

---

<sup>10</sup> HELGA DE LA MOTTE HABER, *La rappresentazione del tempo nella musica moderna*, in ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo interiore* (tomo II), Milano, Electa, 2013, p. 33.

<sup>11</sup> «È lo spazio più libero che esista. Ho parlato del sistema comunista: vi posso dire che perfino in un regime totalitario, io mi sentivo, ero un uomo libero, grazie alla libertà del mio procedimento artistico. Ma attorno a questo argomento si potrebbe discutere all'infinito, su ogni essere umano in qualche modo pesa un fato, tutti siamo segnati da un destino ineluttabile e le nostre scelte sono condizionate da esso. La nostra presenza nel mondo, sin dal momento della nostra nascita, è determinata a prescindere dalla nostra individuale volontà» in ANNA MARIA NASSISI, *Vis à Vis Opałka /Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 45.

<sup>12</sup> GIULIO GIORELLO, *A ogni mondo il suo tempo*, in BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo inclinato*, Milano, Electa, 2015, p. 12.

<sup>13</sup> *Ibidem*

estremamente drammatica del tempo attraverso l'introduzione di un fine ultimo quale il giudizio universale. Una via comune, dall'antichità ai giorni odierni, è attraverso la rappresentazione delle stagioni. Soprattutto in epoca medievale infatti, il tempo viene visto come un ciclo scandito dalla natura<sup>14</sup>. Dal XIV secolo invece, gli uomini iniziano a scandire lo scorrere del tempo attraverso le torri campanarie, che con il rintocco delle campane cadenzano il susseguirsi temporale delle ore. Solo dopo, vengono introdotti i primi orologi meccanici nelle torri dei municipi<sup>15</sup>. Durante il Rinascimento invece, si inizia a parlare per la prima volta del termine freccia del tempo<sup>16</sup>, visto come un orientamento vettoriale al futuro, un concetto che è legato a nuove idee di espansione e di grande sviluppo, che nel XVIII secolo produce nuovi concetti, come quello del progresso<sup>17</sup>.

Immanuel Kant-nella prima metà del XIX secolo, si interroga sullo spazio e sul tempo, decretando che i due termini sono categorie indipendenti dalla visione del mondo<sup>18</sup>:

«Reale è per noi tutto ciò che ci rappresentiamo in qualche luogo e in qualche tempo. Gli stessi spazio e tempo non sono nulla di reale al di fuori di noi; non sono neppure rapporti né concetti astratti ma sono leggi soggettive della nostra capacità rappresentativa, forme delle sensazioni e condizioni soggettive dell'intuizione sensibile. Su questi concetti delle sensazioni come semplici modificazioni di noi stessi

---

<sup>14</sup> DE LA MOTTE HABER, *La rappresentazione del tempo nella musica moderna*, in BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo interiore*, Milano, Electa, 2013, p. 34.

<sup>15</sup> Ibidem

<sup>16</sup> Anche Opalka cerca di carpire l'essenza del tempo attraverso la freccia del tempo, nel senso lato del termine ovvero la tensione temporale che parte da un'unità e si proietta verso l'infinito, che riesce a cogliere solo nel momento in cui avviene l'Eureka. La pratica artistica di Roman Opalka nasce una mattina di primavera del 1965, al caffè dell'Hotel Bristol di Varsavia, mentre è in attesa di Halszka, la sua prima moglie, che quel giorno tarda parecchio. Il tempo dell'attesa è occupato da un mesto bilancio della sua vita d'artista. Benché sin dalla giovane età il suo interesse principale graviti intorno al tema del tempo, fino a quel momento tutti i suoi sforzi artistici mancano della dimensione filosofica atta a raggiungere qualcosa di più delle semplici immagini del tempo reversibile. Il ritardo della giovane donna provoca in Opalka l'Eureka, l'intuizione che gli salva la vita, in quanto Roman avverte infatti che la soluzione al suo problema è una semplice operazione di sostituzione. In PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 - ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 27.

<sup>17</sup> DE LA MOTTE HABER, *La rappresentazione del tempo nella musica moderna*, in BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo interiore*, Milano, Electa, 2013, p. 35.

<sup>18</sup> Ivi p. 44.

[...] e su questa definizione di spazio e tempo si basa una delle colonne portanti del sistema kantiano»<sup>19</sup>.

Ma se questo pensiero può dirsi di tutte le epoche e di ogni forma d'arte, qualcosa cambia a partire dalla fine dell'Ottocento. In questi anni il rapporto con la dimensione temporale e spaziale muta notevolmente: la questione del tempo, in tutte le sue numerose accezioni che variano nei diversi ambiti quali scientifico, filosofico, psicologico, assume effettivamente una straordinaria rilevanza. È cruciale in particolar modo, per il mutamento radicale della percezione del tempo e dello spazio, il periodo tra il 1880 e il 1918, in cui si diffusero il telegrafo, la radio, il telefono, il cinema e l'elettrificazione che artificialmente nega la distinzione tra giorno e notte. Fondamentale inoltre è stato per certo l'affermarsi del principio nuovo, proprio della società capitalista, che dà valore economico al tempo. In tal senso il tempo viene considerato nella sua dimensione più materiale e tangibile possibile: la valutazione e la misura del tempo che scorre sul filo delle ore. La misura precisa del tempo, così come la intendiamo oggi, nasce infatti con l'avvento della società industriale e l'organizzazione del lavoro. Di fatto, è amaro constatare come il battito delle lancette, sia un'invenzione umana dettata dalla necessità di dividere e determinare qualcosa di inafferrabile, un ipotetico tentativo di evasione da un qualcosa da cui non si può scappare: lo scorrere inesorabile del tempo.

Ciononostante, un considerevole stimolo, o meglio una spinta, alla percezione del tempo, deriva dalla scienza che, con la teoria dell'evoluzione di Charles Darwin e con le leggi della termodinamica di Sadi Carnot, si appropria di un tempo che per secoli era stato affidato al Mito. Si sono sviluppate dunque ricerche sull'origine del mondo e ipotesi sulla sua fine.

Nel 1916, con la Teoria della Relatività di Albert Einstein viene introdotta una nuova destabilizzante definizione del tempo visto ora non più come un unico flusso compatto,

---

<sup>19</sup> GIUSEPPE MOTTA, *Das phantom des berkleyischen idealisms. Su alcuni riferimenti a J. G. H. Feder nella "Critica della ragion pura"*, Studi Kantiani, vol. 25, Catania, Accademia Editoriale, 2012, p. 61.

bensi come un tempo relativo, diverso dunque a seconda dell'osservatore<sup>20</sup>. In aggiunta, i moderni mezzi di comunicazione che a partire dalla fine dell'Ottocento si sono diffusi ed evoluti in modo sempre più veloce, consentono uno spostamento molto rapido di informazioni, cose e persone, aggirando quei limiti fisici che hanno condizionato i ritmi dell'esistenza umana, e imprimendo alle nostre vite un nuovo senso di accelerazione. A tutto questo si affianca progressivamente la consapevolezza della percezione soggettiva del tempo, che quasi nulla ha da spartire con il tempo della natura o con quello stabilito per convenzione: mescola memorie e sensazioni del presente, è soggetto agli umori del momento, è irregolare, stridente, capriccioso, e solo occasionalmente in sintonia con il procedere delle lancette degli orologi. Emerge così la frizione fra il tempo pubblico-universale-storico-collettivo e un tempo privato-intimo-soggettivo-individuale-personale che diviene sempre più importante<sup>21</sup>.

Nell'ambito artistico iniziano a progredire diverse teorie e studi sulla relazione tra spazio e tempo, soprattutto in ambito teologico e simbolista, in cui l'esistenza di una quarta dimensione, ossia quella del tempo deve portare ad una dimensione superiore<sup>22</sup>. Queste teorie sono ben accolte da futuristi e cubisti, i quali propongono un continuum spazio-tempo, e la costruzione di spazi a più dimensioni.

Tutti questi cambi di direzione in ambito filosofico-scientifico influenzano diversi campi del sapere, compreso il mondo dell'arte dove si intensificano i tentavi di chiarire la questione della quarta dimensione, mentre in ambito pittorico si riflette su quale sia il modo più giusto per realizzarla<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> «Lo spazio ed il tempo kantiani sono insieme relativi ed assoluti. Relativi in quanto dipendono dalla nostra costituzione mentale; assoluti in quanto sono le forme a priori necessarie delle nostre sensazioni. In questo senso lo spazio (euclideo) ed il tempo ci sono dati una volta per sempre. Ora Einstein, con le sue terribili formule matematiche, spazza via queste forme a priori: lo spazio e il tempo diventano relativi all'osservatore, relativi al punto di riferimento. Ciò che vi ha di assoluto o un continuo spazio-tempo che non riusciamo neppure a rappresentarci e che quindi in nessun modo può essere una forma a priori delle nostre sensazioni» in LUDOVICO BECCHI, *Spazio e Tempo, "Vita e Pensiero"*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 14, 5, 1922, p. 402.

<sup>21</sup> ACHILLE BONITO OLIVA, *Europa/America, le avanguardie diverse*, Milano, Franco Maria Ricci Editore, 1976.

<sup>22</sup> BECCHI, *Spazio e Tempo, "Vita e Pensiero"*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 14, 5, 1922, p. 402.

<sup>23</sup> Ibidem

Nel 1913, per esempio, avviene un'evoluzione della pittura cubista. Infatti, secondo Guillaume Apollinaire, la pittura cubista deve negare le tre dimensioni dello spazio euclideo, assumendo il tempo, come quarta dimensione<sup>24</sup>. Nella pittura futurista invece, così come nella filosofia, questa forma di progresso viene idealizzato, come ad esempio nel concetto di superuomo formulato da Friedrich Nietzsche, che cerca di superare la separazione tra arte e tempo<sup>25</sup>.

Nel corso del XX secolo diviene molto importante la teoria elaborata dal fisico Ludwig Boltzmann, che sviluppa il concetto attraverso cui il tempo è irreversibile ed enuncia:

«La transizione da uno stato ordinato a uno disordinato è solo estremamente probabile. Quindi la transizione inversa ha una probabilità definita e calcolabile (anche se inconcepibilmente piccola) che si avvicina a zero solo nel caso limite in cui il numero delle molecole è infinito. Il fatto stesso che un sistema chiuso costituito da un numero finito di molecole, che è inizialmente in uno stato ordinato, dopo un inconcepibile lasso di tempo ritorni allo stato ordinato iniziale, è dunque non una confutazione, ma piuttosto una corroborazione della nostra teoria»<sup>26</sup>.

Roman Opalka dunque nasce e cresce in un periodo di continuo cambiamento e innovazione, nel suo lavoro riserva una particolare attenzione non solo all'arte che lo circonda, ma anche alla letteratura e alla filosofia. Una delle persone da lui più stimate è Jorge Luis Borges, scrittore, poeta, saggista, traduttore, filosofo e accademico argentino nato alla fine dell'Ottocento. Borges è convinto che il destino degli uomini non sia spaventoso perché irreale ma bensì in quanto irreversibile. All'interno dell'operato artistico di Opalka questo tipo di pensiero si rivela fondamentale<sup>27</sup>.

L'artista, comunque, prende spunto anche da alcuni suoi colleghi contemporanei, come l'artista e fotografo Aleksandr Rodcenko<sup>28</sup>. Il rapporto con l'artista russo è

---

<sup>24</sup> Ibidem

<sup>25</sup> Ivi p.38.

<sup>26</sup> GIORELLO, *A ogni mondo il suo tempo*, in BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo inclinato (tomo III)*, op. cit., Milano, Electa, p. 25.

<sup>27</sup> Ivi p. 22.

<sup>28</sup> CHIARA BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p.105.

l'esempio di come, anche se Opalka guarda spesso al contemporaneo, se ne distacchi completamente. La fotografia di Opalka infatti, cerca di indagare su diversi segni visivi dovuti allo scorrere del tempo, cogliendo quindi più visioni temporali, mentre Rodcenko cerca le angolazioni che nessuno utilizza per guardare ai diversi oggetti. Nel primo dopo guerra in Unione Sovietica Aleksandr Rodcenko utilizza la fotografia come strumento di verifica di nuove ipotesi percettive e come rinnovato linguaggio narrativo<sup>29</sup>. Un punto in comune tra Roman Opalka e Aleksandr Rodcenko sta proprio nell'utilizzo della fotografia come ricerca di una connessione tra estetica ed esperienza viscerale, tra astrazione e realismo<sup>30</sup>.

I quesiti temporali che affliggono da sempre l'uomo, trovano un grande spazio negli anni Sessanta, dove gli individui continuano ad interrogarsi sulla fugacità della vita, e il tempo diventa uno dei nuclei fondamentali della ricerca di diversi artisti. Con la nascita della performance art, in alcune opere, il tempo viene visto come un'ulteriore dimensione dentro cui muoversi, creando così un'unione tra il tempo dell'opera ed il tempo stesso. Con questo tipo di arte, lo spettatore entra in forte connessione con l'artista durante l'esecuzione dell'opera e non in un secondo momento, come avviene attraverso la visione delle opere all'interno di una mostra o di uno spazio museale.

Nella performance art il tempo viene visto come una componente fondamentale, in particolare attraverso la suspense, l'attesa dunque che qualcosa accada. Questo si può

---

<sup>29</sup> STEFANO CHIODI, *La macchia umana. Tempo, figura, fotografia*, in BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo inclinato* (tomo III), op. cit., Milano, Electa, 2015, p. 290. L'artista ritiene che il mondo sociale sia un indispensabile punto di riferimento per le sue fotografie e che la sua nuova visione fotografica sia un mezzo per interpretare le nuove prospettive politiche e sociali aperte dalla Rivoluzione. Rodcenko spiega che: «nella fotografia ci sono vecchi punti di vista, quelli dell'uomo che sta sulla terra e guarda dritto davanti a sé o, come le definisco io, *le formulette dell'ombelico*, l'apparecchio fotografico sulla pancia. Fotografate da tutte le angolazioni, ma non "dall'ombelico", finché non saranno apprezzati tutti i punti di vista! I punti di vista più interessanti oggi sono quelli dall'alto in basso e dal basso in alto ed è su questo che bisogna lavorare. Chi le abbia inventate non lo so. Vorrei però sostenere questi punti di vista, diffonderli in modo che le persone ci si abituino»

<sup>30</sup> Ivi p. 292.

notare in performance come *The House with the Ocean View* (2008) di Marina Abramovic, dove diventa il fulcro e la vera attrattiva all'interno dell'opera<sup>31</sup>.

In questi anni, diventa di fondamentale importanza anche l'utilizzo dei mezzi audio visivi, utilizzati anche dallo stesso Opalka. Lo stesso processo che l'artista impiega per catalogare i cambiamenti con i suoi autoritratti fotografici viene utilizzato anche da Dan Graham, attraverso la produzione video esplicita nel saggio *Homes for America*<sup>32</sup>.

## 1.6 L'infinito prima di Roman Opalka

Fin dall'antichità e nei diversi ambiti del sapere, l'infinito rappresenta un elemento di grande fascino che crea grande curiosità ed interesse nell'uomo. Questo termine si pone come uno dei grandi quesiti che scuote l'animo umano fino ai giorni nostri. A

---

<sup>31</sup> JAMES WESTCOTT, *Il "tempo ritrovato", l'alterità, la megalopoli. Quando Marina Abramovic morirà*, in BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo interiore* (tomo II), op. cit., Milano, Electa, 2013, p. 158. Nella performance *The House with the Ocean View*, Marina Abramovic scompone la performance in tre momenti temporali: in un primo momento vaga per la sala cercando lo sguardo di uno spettatore, rimanendo catturata per un momento, ma subito dopo distaccandosene bruscamente; nel secondo momento si dirige verso una scala di coltelli, soffermandosi su di essa, creando un clima di tensione; nel terzo momento pare voler entrare in competizione con il tempo, cercando di alterare la scansione ritmica del metronomo attraverso l'utilizzo della sua voce, allungandolo e accorciandolo. Come in Roman Opalka, l'utilizzo della propria lingua madre durante l'esecuzione dell'opera diventa fondamentale per poter proiettare la performance in una dimensione atemporale. Attraverso il canto in lingua serba l'artista crea una routine, che ripete ogni giorno della performance, cercando di catturare l'attenzione dello spettatore, facendolo entrare nella routine da lei costruita.

<sup>32</sup> «Con il saggio *Homes for America* di Dan Graham, pubblicato su "Art Magazine", si segna l'inizio della carriera dell'artista come autore di interventi di arte relazionale. Da quel momento l'artista ha realizzato film, performance e installazioni che esplorano le modalità di rappresentazione di sé attraverso uno scambio di relazioni: noi stessi visti dagli altri, noi stessi visti come diversi e infine l'incontro con l'altro come se si trattasse di noi stessi. Per redimere lo spazio e l'identità individuale, Graham si è servito di pubblicità su riviste, videosorveglianza e vetri specchiati, ossia di strumenti di controllo e alienazione diffusi nelle società urbane. Le opere di Graham invitano a osservare sé stesso in termine di percezione e comportamento. Le strutture di Graham, ci rivelano la mutevolezza della percezione di noi e dell'altro. Graham definisce fenomenologica questa sua attività che nell'epoca del video interviene in un ambito fondamentale, analogamente a quanto fecero la pittura di Cézanne e del Cubismo nell'epoca della fotografia. L'artista compie inoltre una rigorosa riduzione: per mettere meglio a fuoco la consapevolezza del presente, esclude dall'opera la personalità dell'artista e dello spettatore creando una sospensione nella "dimensione estetica"» in BRIAN HATTON, *Scolpire il tempo. Cronologia, durata, memoria nelle arti contemporanee. Dan Graham, presente progressivo*, in BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo interiore* (tomo II), Milano, Electa, 2013, p. 255.

partire dall'ambito scientifico, a quello filosofico, a quello artistico, è sempre stato di fondamentale importanza per la mente umana.

Per riuscire a spiegare la fenomenologia della natura e del mondo in generale, già nell'antica Grecia è comune descrivere l'infinito, o meglio l'illimitato attraverso una fascinazione dell'ignoto, ai confini dell'universo conosciuto. Uno dei primi termini conosciuti per descrivere l'infinito o più adeguatamente un'assenza di limiti è *apeiron*, utilizzato per primo da Anassimandro, filosofo che descrive l'origine dell'universo attraverso questo termine, successivamente adottato anche dalla popolazione di Mileto<sup>33</sup>.

Sempre nell'antica Grecia, alle radici della creazione del mondo, si colloca il sentimento dell'*horror infiniti*, un concetto esposto da Aristotele riguardante la potenzialità della materia<sup>34</sup>. Il concetto d'infinito, elaborato dalla filosofia greca, si presenta spesso infatti con delle valenze negative. I greci ritengono di poter conoscere solo ciò che risulta essere determinato e finito. Pertanto, l'infinito non è conoscibile. Con l'espressione dunque *paura per l'infinito*, si definisce proprio questo rifiuto da parte degli antichi di considerare un infinito attuale, cioè concreto e visibile<sup>35</sup>.

La freccia di Archita, la cui leggenda narra che sia in grado di attraversare il mondo trapassando tutti gli strati che lo compongono fino al raggiungimento dell'universo, esprime l'enigma che attanaglia le menti degli antichi riguardo l'origine dell'universo stesso e la finitezza del mondo. Aristotele dal canto suo, conviene circa l'inutilità di

---

<sup>33</sup> PAOLO DI SIA, *Describing the concept of infinite among art, literature, philosophy and science: a pedagogical-didactic overview*, «Journal of Education Culture and Society», Bressanone, 1, 2014, p. 10.

<sup>34</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Galli Thierry Stampa, Milano, 2019, p.105.

<sup>35</sup> Aristotele, affermava: «...il numero è infinito in potenza, ma non in atto. [...] questo nostro discorso non intende sopprimere per nulla le ricerche dei matematici per il fatto che esso esclude che l'infinito per accrescimento sia tale da poter essere percorso in atto. In realtà, essi stessi, allo stato presente, non sentono il bisogno di infinito, ma di una quantità più grande quanto essi vogliono, ma pur sempre finita [...]». Da quanto scritto da Aristotele, l'unica idea accettata nell'antichità è l'*infinito potenziale*, inteso come divenire, infatti un numero o una qualsiasi altra quantità è potenzialmente in grado di tendere all'infinito, aumentandola ogni volta di poco, ma risultando ogni volta un'entità finita. Questo processo è definito di eccetterazione. È l'esempio dei numeri naturali: ogni volta aggiungendo un'unità ad un numero si ottengono quantità finite che sembrano potenzialmente in grado di tendere all'infinito. La concezione d'infinito potenziale, però, entra facilmente in crisi, dando origine a problemi insormontabili e persino a paradossi.



dare una risposta alla questione sull'origine terrestre sostenendo che «al di là dell'ultima sfera non vi è vuoto, non vi è luogo»<sup>36</sup>.

I primi pensatori post-aristotelici a supporre un mondo infinito sono Epicuro prima, e Lucrezio poi. Essi infatti credono che:

«Il tutto esistente non è in alcun senso finito: ché avrebbe altrimenti un estremo: ma è chiaro che mai di una cosa può esserci un estremo se non un'altra non c'è che ne segni il confine: di guisa che il punto si veda oltre il quale s'arresti la vista di quella. E siccome ammettiamo che nulla esiste oltre il tutto, al tutto manca l'estremo e la fine, né conta in che punto ti trovi del tutto: ché un punto qualsiasi ha innanzi a sé l'infinito»<sup>37</sup>.

Con il passare del tempo il concetto di infinito assume diverse sfaccettature, talvolta contrapposte tra loro, dal punto di vista filosofico: dalla concezione negativa greca, a quella positiva cristiana, fino alla visione matematica. In seguito a un'elaborazione del pensiero neoplatonico da parte del cristianesimo, l'infinito viene visto in maniera fortemente positiva. Dio infatti, viene posto come creatore delle realtà finite, dando particolare importanza alla trascendenza della natura divina. Questo concetto in seguito ad un collegamento tra il concetto matematico di infinito e l'essenza divina dello stesso, viene considerato da Nicolò Cusano come fondamento dell'umanesimo<sup>38</sup>.

Il pensiero matematico spesso influenza la letteratura, la poesia e l'arte soprattutto riguardo il tema dell'infinito. Roman Opalka, come molti artisti ed intellettuali della sua epoca, rimane affascinato e viene influenzato, come si è sottolineato precedentemente, da molteplici pensieri formulati da artisti di epoca passate. Uno degli artisti che più lo colpisce è Leonardo da Vinci insieme ad alcune teorie

---

<sup>36</sup> STEPHANE DELIGEORGES, *Le scale dell'Universo. Dal finito all'infinito*, in JEAN CLAIR (a cura di), *Cosmos: Da Goya a De Chirico, da Friedrich a Kiefer, L'arte alla scoperta dell'infinito*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 2000), Milano, Bompiani, 2000, p. 27.

<sup>37</sup> Ibidem

<sup>38</sup> DI SIA, *Describing the concept of infinite among art, literature, philosophy and science: a pedagogical-didactic overview*, «Journal of Education Culture and Society», Bressanone, 1, 2014, p. 10.

quattrocentesche ricollegabili al grande maestro toscano. Durante il Quattrocento infatti, Leonardo rivoluziona il rapporto tra arte e scienza, riuscendo a conciliare le fascinazioni dell'arte con la perizia dell'anatomia o l'idrologia. Rifacendosi agli antichi egli enuncia:

«L'uomo è stato chiamato microcosmo e certamente questo termine è impiegato bene, poiché come l'uomo è composto di terra, acqua, aria e fuoco, lo stesso è per il corpo della terra. Se l'uomo ha le ossa, supporto e armatura della carne, il mondo ha le rocce come supporti della terra; se l'uomo ha il lago del sangue dove il polmone si gonfia e si sgonfia nella respirazione, il corpo della terra ha il suo oceano che, da parte sua, cresce e decresce ogni sei ore in una respirazione cosmica»<sup>39</sup>.

Opalka viene influenzato fortemente anche dalle scoperte nel campo matematico e scientifico dell'Ottocento. In questo secolo avviene una rivoluzione del pensiero rapportato al concetto di infinito. In questo periodo infatti, a seguito di alcune scoperte scientifiche, avviene una metamorfosi fondamentale riguardante il rapporto con l'infinito e l'illimitato, dove il legame con l'ignoto diventa la base fondante dell'ideologia dell'epoca, che influenzerà molti intellettuali.

Il Romanticismo rappresenta una delle maggiori correnti artistiche influenzate dal concetto di incommensurabilità del mondo. In Germania, per esempio, uno dei principali esponenti è Caspar David Friedrich, il quale è ammaliato talmente tanto dalla potenza della natura, da venirne scosso nel profondo. Egli cerca di trasmettere questo sentimento di turbamento attraverso le sue opere. Nel pittore tedesco si nota una forte influenza religiosa, dove Dio è autore di tutte le cose. L'artista afferma che:

«Un pittore dovrebbe dipingere non solo ciò che vede innanzi a sé, ma anche ciò che vede dentro di sé»<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> DIDIER OTTINGER, *Verso L'infinito e ritorno. Cosmologie contemporanee*, in JEAN CLAIR (a cura di), *Cosmos: Da Goya a de Chirico, da Friedrich a Kiefer. L'arte alla scoperta dell'infinito*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 2000), Milano, Bompiani, 2000, p. 129.

<sup>40</sup> GIULIO BORA, GIANFRANCO FICCADORI, ANTONELLO NEGRI (a cura di), *I Luoghi dell'arte. Storia Opere e Percorsi: Dalla Controriforma all'Impressionismo*, (tomo IV), Milano, Electa, 2015, p. 279.

Con queste parole crea il connubio perfetto tra mondo materiale e spirituale. Nelle opere di Friedrich la contrapposizione tra la natura precaria dell'uomo e la sua volontà di raggiungere l'infinito che cerca di superare è costante<sup>41</sup>.

Anche verso gli inizi del Novecento la visione dell'infinito in chiave matematica inizia ad essere di fondamentale importanza. Maurits Cornelis Escher, incisore e grafico olandese nato nel 1898, è uno dei primi che cerca di rappresentare l'infinito, attraverso molteplici prospettive, che non sempre rispettano il punto di vista scientifico<sup>42</sup>. Sulla relazione tra la matematica e l'arte, Escher pensa che:

«Confrontando acutamente gli enigmi che ci circondano e considerando e analizzando le osservazioni da me elaborate, sono finito nel dominio della matematica. Sebbene io sono (sic) assolutamente senza formazione nelle scienze esatte, spesso mi sembra di avere più in comune con i matematici che con i miei colleghi artisti»<sup>43</sup>.

Per esempio, nella litografia *Möbius Strip II* (1963) l'artista intende rappresentare il moto infinito, dove non c'è una soluzione di continuità tra dimensioni interne ed esterne. Infatti, grazie ad un effetto ottico, confonde lo spettatore, che non riesce a capire se stia guardando la parte superiore o inferiore dell'oggetto<sup>44</sup>.

A partire dal Novecento dunque, sono sempre di più le opere che hanno come soggetto un infinito scientificamente inteso, che esplora le differenti dimensioni. Nel 1912 per esempio, nell'opera *Compenetrazioni iridescenti* (1912-13), Giacomo Balla si appropria dei colori, per esplorare i micro-ritmi cosmici della luce che si propaga nello spazio. La sua ricerca giunge ad una nuova fase nel 1913, grazie a Filippo Tommaso Marinetti, quando l'artista inizia ad interrogarsi «sull'infinitamente piccolo della materia e l'infinitamente grande dell'universo»<sup>45</sup>. Nel futurismo, con lo

---

<sup>41</sup> Ivi p. 280.

<sup>42</sup> JOHN H. BATCHELOR, *The History and Evolution of the Concept of Infinity* "Honors 499, Senior Project", Iowa University, 26 Luglio 2002, p. 56.

<sup>43</sup> Ibidem

<sup>44</sup> DI SIA, *Describing the concept of infinite among art, literature, philosophy and science: a pedagogical-didactic overview*, «Journal of Education Culture and Society», Bressanone, 1, 2014, p. 16.

<sup>45</sup> GIOVANNI LISTA, *Immaginario cosmologico. Il cosmo come finitudine. Dalla cromogonia di Boccioni all'arte spaziale di Fontana*, in JEAN CLAIR (a cura di), *Cosmos:*

sviluppo dell'aeropittura, il termine e l'idea dell'infinito, inizia ad essere oggetto di grande fascino anche nei confronti dell'universo che diventa sinonimo di eternità e finitudine. Il futurismo ed in particolare l'aeropittura costituiscono il punto di partenza della riflessione teorica per un'arte dello spazio che Lucio Fontana intraprende alla metà degli anni Quaranta<sup>46</sup>.

---

*Da Goya a de Chirico, da Friedrich a Kiefer. L'arte alla scoperta dell'infinito*, Milano, Bompiani, op. cit., 2020, p. 93.

<sup>46</sup> Ivi p. 95.

## – CAPITOLO 2 –

### **Roman Opalka: Opus Magnum**

In Roman Opalka il tempo è la forza motrice della sua arte: il suo fluire è sempre oggetto di grande fascinazione e attrazione per l'artista che per tutta la sua vita cerca di tendere all'idea di infinito cercando di trasporre sulla tela per la sua intera esistenza, attraverso diversi mezzi rappresentativi.

#### **2.1 Il programma: *OPALKA 1965 / 1 – ∞***

Il cuore principale su cui si basa il progetto *OPALKA 1965/1-∞* è il *Détail*, principio generatore ed espressione fondante della pittura di Opalka. Il concetto dei *Détails* opalkiani nasce a Varsavia nel 1965 e si basa sullo scorrere del tempo irreversibile, asse di orientamento di uno spazio-tempo ben più articolato. Il *Détail*<sup>47</sup> non è unicamente e semplicemente un quadro dipinto ma, soprattutto, come indica la parola stessa, un dettaglio di una sola immensa tela, di un unico progetto/concetto, un frammento dell'intero che porta con sé un frammento di un tutto, di un solo programma: *OPALKA 1965/1-∞*, il suo opus magnum.

---

<sup>47</sup> «Il *Détail*, che ho concepito e realizzato a partire dal 1965, è stata un'immagine logica del tempo irreversibile.» in PRATESI, *In primo piano. Roman Opalka*, «Flash Art», 2015, p. 7.

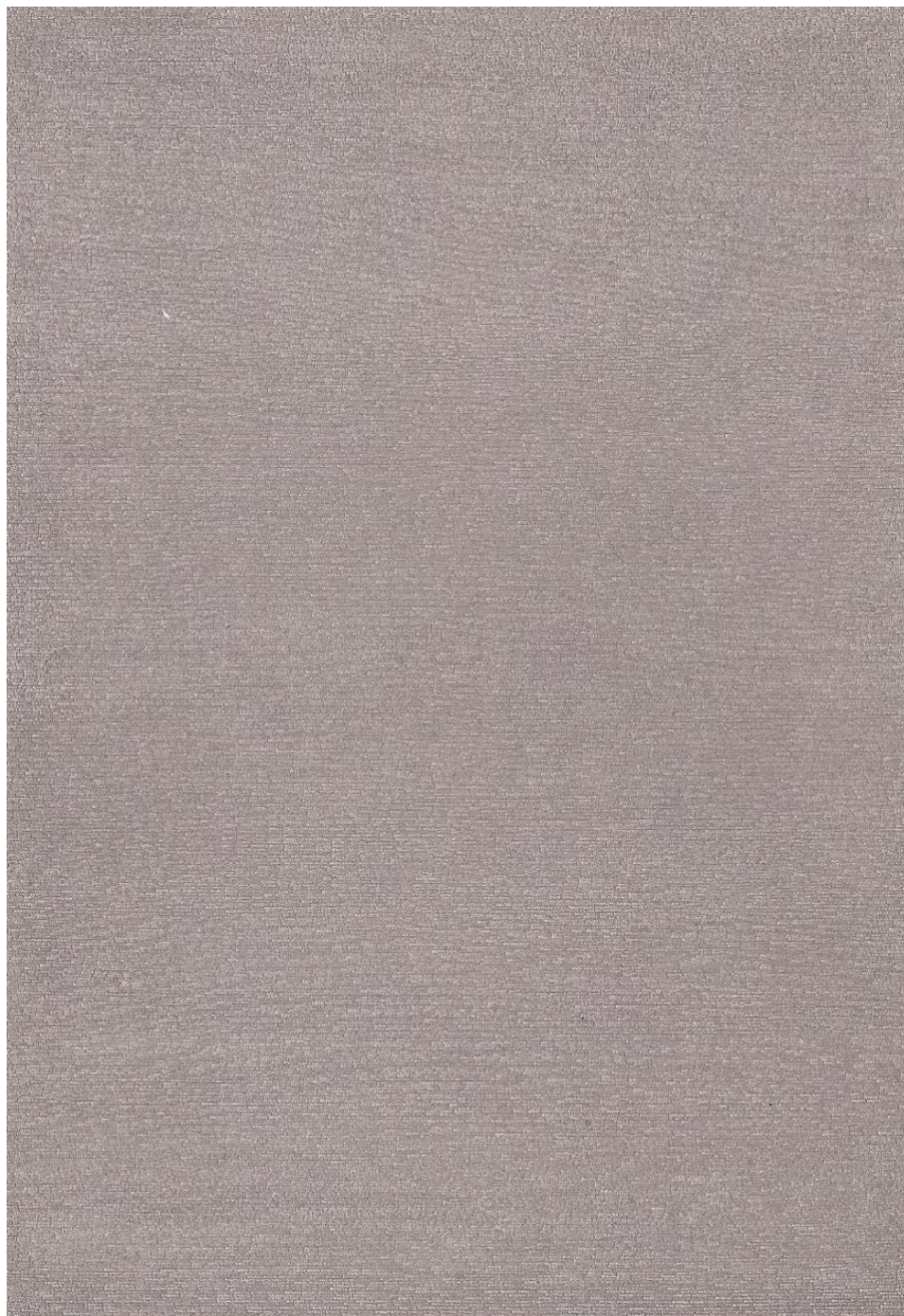


Figura 3: Roman Opałka, OPAŁKA 1965/1-∞ *Détail* 816708-843801, Collezione privata.

Questo programma non pone un raggiungimento o una fine, rappresenta il fluire del tempo irreversibile, ma anche la vita stessa dell'artista. Nel momento in cui Opalka decide di dipingere il suo primo *Détail* nel 1965 si impegna coscientemente e per tutta la vita in un'unica e sola direzione<sup>48</sup>. Ogni *Détail* diventa dunque un autoritratto dello stesso Opalka, un ritratto non figurativo, ma cifrato da numeri che proseguono fino all'infinito, il soggetto della tela diviene la vita stessa<sup>49</sup>. Se l'emozione del primo *Détail* porta con sé tutta la consapevolezza dell'artista, ciò non vale per l'ultimo dettaglio. Il suo ultimo *Détail* viene realizzato inconsapevolmente da Opalka alla sera della sua vita. Non rappresenta più solo una pittura, è il documento ultimo della vita dell'artista<sup>50</sup>. Oggi fa parte della collezione Sammlung Lenz Schonberg ed è rimasto incompiuto<sup>51</sup>.

Il programma *OPALKA 1965/1-∞*, il progetto dell'intera vita dell'artista termina con la morte stessa, il ricongiungimento della prima e dell'ultima tela<sup>52</sup>. Questo processo testimonia la progressione che secondo Opalka è allo stesso tempo documento sul tempo e sua definizione<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> «Ero in piedi, davanti a una tela che avevo ricoperto di nero. Tenevo con la mano sinistra un bicchiere di vernice bianca, pronto a ricevere il pennello tenuto tra le dita della mano destra, con il gesto ancora sospeso a mezz'aria, ma lo spirito completamente coinvolto dalle motivazioni della mia decisione. Fremente di tensione davanti alla follia di una tale impresa, intingevo il pennello nel bicchiere e alzando dolcemente il braccio, con la mano tremante, posavo il primo segno 1 in alto a sinistra, al bordo estremo della tela, per evitare di lasciare uno spazio che non partecipasse a quella struttura logica di lavoro.» in PRATESI, *In primo piano. Roman Opalka*, «Flash Art», 2015, p. 7.

<sup>49</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 44.

<sup>50</sup> Ibidem

<sup>51</sup> Ivi p. 14.

<sup>52</sup> Nella primavera del 2019 la Fondazione Querini Stampalia di Venezia presenta un unicum nella storia dell'artista polacco esponendo, grazie alla sinergia con il Muzeum Sztuki di Łódź e con la collazione Lenz Schonberg, il primo e l'ultimo *Détail*, per la prima volta affiancati come alfa e omega di un progetto di arte e vita cui viene reso un omaggio inedito e speciale.

<sup>53</sup> «Da qui il titolo della sua grande opera totale *OPALKA 1965/1-∞*, opera che si articolerà in una serie di quadri straordinariamente coerenti e simili, seppur tutti diversi tra loro (dal primo *Détail* 1-35327 del 1965 fino all'ultimo, incompiuto per l'improvvisa scomparsa dell'artista). Il quadro si svincolava così da ogni originalità o necessità di invenzione, sempre rinnovata e da rinnovarsi (l'esigenza del nuovo di tutta la modernità e buona parte del Novecento), per divenire uno specchio e un dettaglio del tempo, quasi ne fosse un ingrandimento, capace di mostrarne la struttura molecolare, il codice primario, il genoma generatore. In quanto specchio della cronologia, il quadro si presenta nell'opera di Opalka ogni volta diverso, come ogni istante lo è, ma anche inesorabilmente identico nella sua struttura evenemenziale.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, pp. 31-32.





Figura 4: Roman Opalka, *OPALKA 1965/1-∞. Détail 1-35327*, Acrilico su Tela, 196 x 135 cm, Łódź, Muzeum Sztuki.



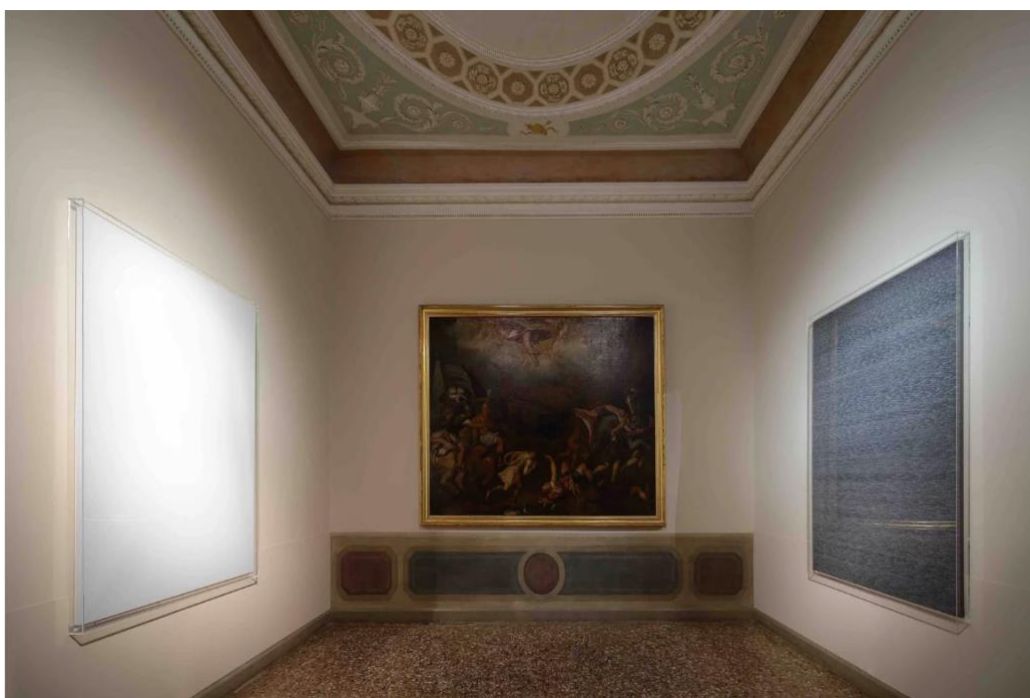


Figura 5: *Dire il tempo*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 2019.

Roman Opalka nel corso della sua vita, dal 1965 in poi, realizza 237 dipinti. Il suo lavoro, come la sua vita, è stato interrotto scrivendo il numero 5 607 249. Con questa cifra la sua opera è terminata<sup>54</sup>.

Un altro elemento facente parte dell'opus magnum di Roman Opalka sono le *Cartes de Voyage*. L'artista nasce e cresce in Polonia negli anni del regime comunista dove ogni viaggio risulta essere particolarmente complicato, ma soprattutto è un impedimento nell'operazione di captare completamente lo scorrere inesorabile del tempo<sup>55</sup>. L'artista prende dunque la decisione di diminuire tali interruzioni realizzando

---

<sup>54</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 29.

<sup>55</sup> «Ogni viaggio, per quanto breve, mi rattristava perché non potevo captare il tempo. Ho preso allora la decisione di diminuire tali interruzioni realizzando quei disegni che chiamo carte di viaggio, scritte a penna su una carta formato 33,2 x 24 centimetri, con inchiostro nero. Ma occorre, prima di partire, che io posso (sic) terminare un particolare dipinto per poter continuare, cominciando dall'ultimo numero che lo termina, a iscrivere il numero seguente in alto a sinistra del foglio di carta. Rientrato nel mio studio, termino la carta di viaggio, prima di continuare dal successivo *Détail* dipinto la mia progressione numerica con numero che segue quello che termina la carta di viaggio.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 127.

le *Cartes de Voyage*, opere su fogli di carta di dimensione 33.2x24 cm. Queste opere non saranno più adeguate a partire dal 1993, anno della caduta del muro di Berlino<sup>56</sup>.

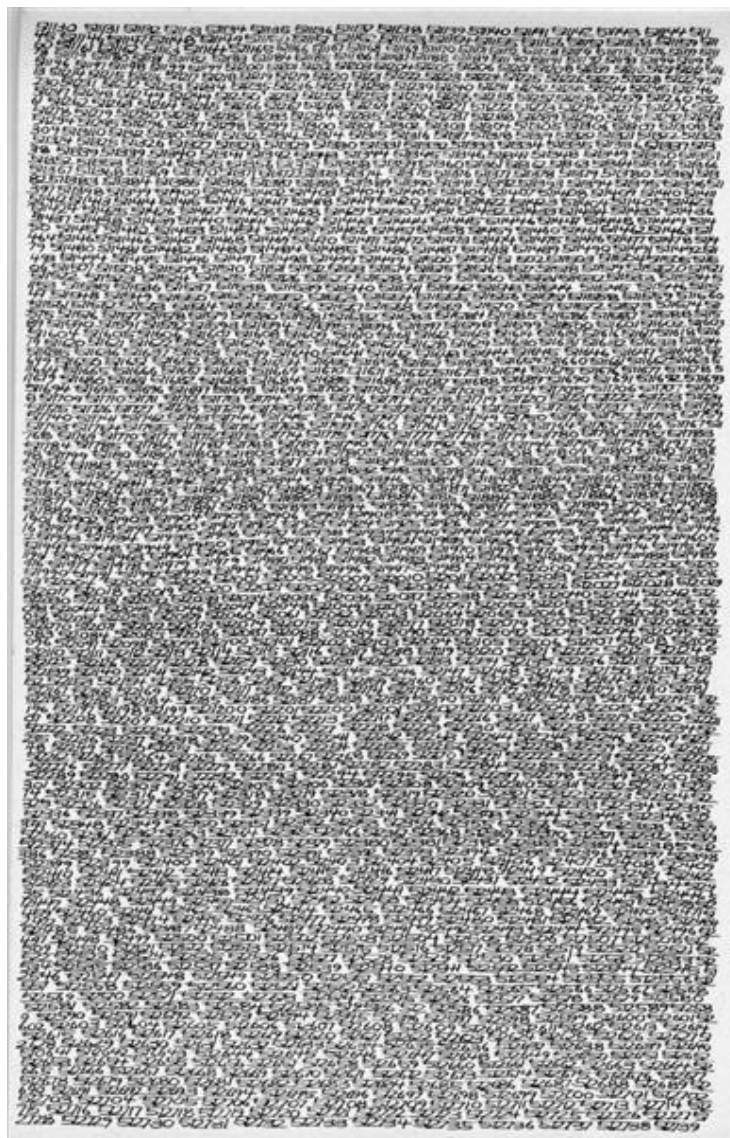


Figura 6: Roman Opalka, *OPAŁKA 1965/1-∞, Carte de Voyage*, 2011. Inchiostro su Carta, 33 x 24.2 cm, Venezia, Galleria Michela Rizzo.

---

<sup>56</sup> «La vita deve incarnarsi nell’opera, deve trovare il suo corpo, la sua mise en corps, nell’opera. E l’opera è, prima di tutto, la pittura, Opalka è la sua pittura, il senso della sua vita è nei suoi quadri. Così anche le Cartes, nate dall’esigenza di far coincidere sempre opera e vita, non saranno più adeguate dopo il 1993.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 34.

Così nel corso dei viaggi il numero si fa grafia, la cifra scrittura. Queste opere si possono paragonare ai *Carnets de Dessins* dei viaggiatori del Grand Tour, che solitamente annotano paesaggi, dettagli, scorci dei luoghi visitati per comporre un itinerario scandito dalla memoria.

Dal 1972 Roman Opalka decide di aggiungere un tassello in più al suo lavoro. Da questo momento in poi l'artista decide di registrare lo scorrere del tempo anche sul proprio corpo. Inizia così la serie di *Autoportraits*, fotografie del suo viso scattate alla fine di ogni giornata di lavoro<sup>57</sup>. Con le fotografie Opalka scolpisce il passare del tempo anche nel suo volto<sup>58</sup>.



Figura 7: Fotografie dal 1972 al 2011, legate alla serie *Détails 1-∞*. Le fotografie furono scattate durante l'esecuzione delle varie tele, come ulteriore testimonianza portata dall'artista per enfatizzare lo scorrere del tempo.

---

<sup>57</sup> «L'idea è continuare così all'infinito, o meglio fino a quando, nell'incompiutezza programmatica dell'opera, la morte necessariamente sospenderà il lavoro.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 22.

<sup>58</sup> «I miei capelli bianchi corrispondono alla percentuale di bianco dei *Détails*. Attualmente, se avete potuto ammirare la mostra, le mie tele sono sempre più chiare, in qualche modo slavate, trasparenti, quasi bianche perché ad ogni tela aggiungo progressivamente 1% di bianco.» in NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 45.

L'ultimo elemento del programma OPAŁKA 1965/1-∞, sono due medaglioni d'oro che seguono il conteggio numerico delle opere precedenti e corrispondono alle feduziali di Roman Opalka e della sua seconda moglie Marie Madeleine<sup>59</sup>.

Secondo Chiara Bertola, trovarsi di fronte al programma di Roman Opalka significa trovarsi di fronte ad un'opera che si presenta come un programma rigoroso e perfetto che impone un lavoro incorruttibile, disciplinato e organizzato. L'artista stesso ha scritto e detto tutto nel suo statement in cui dal 1972 ne spiega le ragioni e il funzionamento<sup>60</sup>.

## 2.2 Una scelta assoluta

La svolta nella vita di Roman Opalka avviene nel 1965 mentre sta aspettando la sua prima moglie Halska al tavolo del caffè dell'Hotel Bristol di Varsavia. Opalka ha un'illuminazione, inizia infatti a comprendere le dinamiche che costituiscono il tempo, visualizzando mentalmente il tempo che passa. Egli lo immagina finché scorre, diventare tempo morto, concretizzando quindi che non vi è reversibilità nel processo, ma solo uno scorrere irreversibile e inesorabile. In quel momento capisce che la sua pittura deve rappresentare l'inesorabile fluire dell'esistenza verso la morte, verso la scomparsa o verso l'infinito<sup>61</sup>. Il fatto che egli elabora la sua idea in Polonia è molto importante. La sua terra natia rimane un punto fermo all'interno del suo operato artistico e il rapporto con le sue origini è estremamente profondo<sup>62</sup>.

Il momento della *rivelazione* per Opalka costituisce un momento di crisi esistenziale, che lo porta ad uno stordimento e ad una perdita di conoscenza. In seguito a questo avvenimento<sup>63</sup> egli comprende che quel progetto è il fulcro della sua vita da cui non

---

<sup>59</sup> Testimonianza di Michela Rizzo.

<sup>60</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 21.

<sup>61</sup> Ivi p. 31; cfr. cap. 1 n. 15.

<sup>62</sup> «Molto profonde. Parlo francese ma conto in polacco, perché da Pascal in poi i francesi non contano più bene. Si conta sempre nella lingua materna.» in PRATESI, *In primo piano. Roman Opalka*, «Flash Art», 2015, p. 5.

<sup>63</sup> «Ricordo esattamente quando e perché. In una mattina di primavera del 1965, ero al caffè dell'Hotel Bristol di Varsavia e aspettavo la mia prima moglie Halszka, che era in ritardo. Così ho pensato di fare un bilancio della mia vita fino a quel momento. A 34 anni avevo già una discreta fama come incisore in Polonia, ma negli ultimi dieci anni avevo deciso di dare un nuovo corso alla mia pittura. Allora ho cominciato la nuova fase della mia ricerca, con un

può allontanarsi più, un processo intellettuale e metafisico di conteggio regolare del tempo<sup>64</sup>.

Roman Opalka comincia a dipingere il tempo per una sua necessità interiore, il tempo che ritrae è quello della sua esistenza, della sua fatica e del suo invecchiamento. Il suo procedimento infatti non ha niente a che fare con il tempo misurato, ovvero quello scandito da qualunque cronometro o orologio, il tempo come lo intendono artisti quali Hanne Darboven e On Kawara. Le opere di questi artisti infatti sono fondate sulla misurazione del tempo<sup>65</sup>.

Il momento della scelta assoluta costituisce per Roman Opalka non solo una rivelazione, ma anche un'imposizione, un sacrificio fatto al disegnatore e pittore, che fino a quel momento è impegnato nelle grandi arti del disegno, dell'incisione, nella pittura realista e surrealista<sup>66</sup>. Il rigore, la rigidità e la radicalità del suo progetto nascono da una necessità interiore dell'artista stesso<sup>67</sup>. La sua è una duplice scelta, artistica e di vita, equivale quasi a prendere i voti. Si tratta infatti di entrare all'interno del rigore di una regola, di seguire dunque una disciplina estremamente rigida per tutta la vita. È una decisione molto impegnativa e difficile che implica anche una fatica fisica attraverso l'impegno del corpo nella sua arte<sup>68</sup>. Un'avventura estrema<sup>69</sup>, dunque

---

quadro con i numeri del tempo dipinti sul fondo nero.» in PRATESI, *In primo piano. Roman Opalka*, «Flash Art», 2015, p. 5.

<sup>64</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 37.

<sup>65</sup> «Per dare un esempio On Kawara stabilisce una scadenza temporale all'opera, ad esempio l'ora 0.00 di Tokyo o di New York, e se non riesce entro questo tempo misurato a concludere il lavoro strappa la tela. Il risultato è un tempo misurato. Il mio procedimento non ha niente a che fare con il tempo misurato» in NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 45.

<sup>66</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Galli Thierry Stampa, Milano, p. 37.

<sup>67</sup> «Da molto tempo desideravo avviare un'opera che fosse la più rigorosa possibile, ma solo nel 1965 sono riuscito a strutturare i miei pensieri e a concepire un progetto che rispondesse a questa necessità di rigore. Da allora credo di poter affermare che lavoro in totale serenità, certo della bontà dei miei propositi artistici.» in PRATESI, *In primo piano. Roman Opalka*, «Flash Art», 2015, p. 6.

<sup>68</sup> «Sono persuaso che l'impegno fisico è uno dei catalizzatori necessari alla convergenza del pensiero con il fare. Sotto questo riguardo, il mio lavoro rompe con la maggioranza delle pratiche concettuali.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 23.

<sup>69</sup> «Sarà quella un'epoca difficile, che mi richiederà molta concentrazione ed energia, nel momento stesso in cui, progredendo di età, mi diventerà via via più penoso padroneggiare il gesto e lo sguardo insieme con l'efficacia numerica della progressione. Poiché implica

un progetto radicale dove la sua radicalità sta proprio nell'intreccio indissolubile di arte e vita che divengono per l'artista un tutto unico<sup>70</sup>. Per Opalka infatti la pittura, la sua arte, rappresenta il tutto e il quadro come il solo luogo che possa contenere l'universo intero<sup>71</sup>. Il corpo di Opalka diventa il corpo della sua arte<sup>72</sup>.

### 2.3 Dal numero 1 ai limiti vitali

Perché esiste qualcosa anziché il nulla? Recita Leibniz ne i *Principi della natura e della grazia fondati sulla ragione* (1714).

Roman Opalka è un'artista estremamente consapevole del suo operato artistico, il suo lavoro guarda all'etica del concetto come la sola e unica soluzione possibile. L'opera di questo artista è una straordinaria prova sulla forma a partire da un'idea fondante: l'Uno e il suo rapporto con il tempo<sup>73</sup>.

Il rigore, la rigidità e la radicalità del suo essere si rispecchiano in molte decisioni che lui compie nel corso della sua vita artistica.

L'idea di utilizzare il numero come unità di misura del tempo scaturisce in Opalka alla fine degli anni Cinquanta quando parte del mondo dell'arte viene guidato da una sorta di spirito del tempo<sup>74</sup>. L'opera di Opalka si presenta dunque come un viaggio da un punto originario verso un infinito chiaramente inattuabile per l'opera umana. La sua grande questione però è quella di determinare questo punto di origine. Per l'artista

---

l'esaurimento del mio corpo nella significazione della mia pittura. Io impegno il mio corpo, per la durata della mia esistenza, nel proseguimento di questa avventura estrema.» in Ivi, p. 24.

<sup>70</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka /Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 14.

<sup>71</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 24.

<sup>72</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka /Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 13.

<sup>73</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 34.

<sup>74</sup> «Nel 1957, prima del mio primo viaggio a Parigi, per alcune settimane ho utilizzato delle cifre nel mio lavoro, come potevano fare negli Stati Uniti artisti come Jasper Johns o Robert Rauschenberg. Avevo già pensato di realizzare un'immagine legata alla stretta materialità delle cifre, concentrandomi sul solo valore dei segni numerici: un'idea che aveva dato vita ai primi "Chronomes", tele composte da migliaia di punti di colore bianco che anticipavano i "Détails", ma erano legati alla rappresentazione del tempo reversibile, come una clessidra: un'atomizzazione ripetitiva del tempo. Il "Détail", che ho concepito e realizzato a partire dal 1965, è stata un'immagine logica del tempo irreversibile.» in PRATESI, *In primo piano. Roman Opalka*, «Flash Art», 2015, p. 7.

polacco non vi sono dubbi, egli sente la necessità di iniziare dal numero uno<sup>75</sup>. Per Opałka l'uno ha in sé il Tutto in potenza. Questa scelta non afferisce solo all'inizio ma anche alla fine. Ammettere infatti che lo zero sia possibile, significa destinare l'essere, e di conseguenza ogni ente, ogni esistente e ogni esistenza al nulla, alla sua scomparsa nel nulla, alla sua cancellazione. Opałka rifiuta categoricamente l'idea che l'uomo, come il mondo, sia nato dal nulla e si incammini verso il nulla<sup>76</sup>. Per Opałka il numero uno attiva la sua progressione numerica dalla vita e non dal vuoto<sup>77</sup>. Egli necessita un quadro che proviene dall'esistente e non dal non-esistente<sup>78</sup>. Opałka rifiuta la filosofia del nichilismo<sup>79</sup>, vive nella convinzione che lo zero da una parte è l'impensabile dell'uno, e dall'altra parte solo un utensile matematico<sup>80</sup>. Secondo Chiara Bertola grazie a questo, l'opera di Opałka è un'etica, ancor prima di essere un'estetica:

«O meglio, è un'estetica solo a partire da un'etica. In tale etica, che si esprime attraverso un'estetica, Opałka trova la certezza dell'Uno. In questa abitudine, in questa reiterazione del gesto sino alla sua consunzione finale, egli ha intuito il fine ultimo di ogni concetto.»<sup>81</sup>.

---

<sup>75</sup> «Perché l'uno è l'unità inscindibile, l'unità dell'essere parmenideo, che esclude la follia del nulla, l'essere è e non può non essere, diceva Parmenide. Il che significa che l'essere non può diventare nulla. L'uno è e non può essere zero avrebbe potuto dire Opałka.» in BERTOLA, *Roman Opałka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 32.

<sup>76</sup> Ibidem

<sup>77</sup> «Agli smarrimenti intellettuali sullo zero, preferisco la posizione dei filosofi greci materialisti: essa ci associa alle trasformazioni di un universo in perpetuo movimento, che tuttavia si unifica sempre più a una materia originale, l'unità stessa, che si espande all'infinito.» in Ivi p. 27.

<sup>78</sup> «Ho cominciato con l'1 e non con lo 0 poiché non desideravo un quadro che provenisse dal non-esistente, convinto dell'idea di una continuità preesistente al mio gesto, e la mia azione di contare, di scrivere, di sussurrare "uno", mi ha fatto comprendere quell'"uno": qualità di tempo sempre esistente e sempre individuale, che non può non essere preceduto da alcun continuum naturale, che crea un rapporto concettuale con l'infinito, elemento di base del tutto (i Greci non consideravano l'uno una cifra trattandosi prima di ogni altra cosa di una presenza, non divisibile e quindi implicante una sostanza: un soggetto, un oggetto, un mondo, una vita, una realtà, unus mundus)» in ROMAN OPAŁKA, *Incontrarsi attraverso il separarsi*, XIX Biennale Internazionale di San Paolo, Brasile, traduzione Cesare Pietroiusti, 1987.

<sup>79</sup> «Rifiuta categoricamente l'idea che l'uomo, come il mondo, sia nato dal nulla e si incammini verso il nulla: non veniamo dallo zero né andiamo verso lo zero, veniamo dall'uno e restiamo, trasformandoci nel tutto. Schopenhauer, Nietzsche, ma anche tutto il misticismo nichilista, si ingannano, cedono alle forze invisibili del nulla e si inabissano nel suo buco nero.» in BERTOLA, *Roman Opałka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 32.

<sup>80</sup> Ibidem

<sup>81</sup> Ibidem

Il concetto di Opalka è quello di raccontare il mondo<sup>82</sup>, e non sarebbe chiaramente possibile partire dal numero zero<sup>83</sup>, che non può generare l'universo e tantomeno essere la motivazione dell'attivazione del concetto dell'artista stesso. Secondo l'artista nessun inizio parte da zero, neppure il Big Bang<sup>84</sup>, ogni inizio è infatti continuità muovendo dall'unità. Cominciando dall'1, l'artista cerca di superare il problema del nulla. Dallo zero infatti si va verso lo zero. Nato dal nulla, l'uomo si incammina verso il nulla. Ma questo nulla, il bianco, lo zero, il vuoto rimangono tanto sullo sfondo del lavoro di Opalka quanto sulla cultura russa che ne costituisce la radice profonda<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> «In piedi, ventisette anni fa, davanti a una tela che avevo interamente ricoperto di nero, strinsi la mano sinistra su un vasetto di pittura bianca pronta a ricevere il pennello tenuto tra le dita della mano destra, il gesto ancora sospeso, ma l'animo ben saldo nelle motivazioni della mia decisione. Fremente di tensione davanti alla follia di una simile impresa, intinsi il pennello nel vasetto e, alzando dolcemente il braccio, posai il primo segno 1, in alto a sinistra, sul bordo estremo della tela, per non lasciare spazi non partecipi della sola struttura logica. Ho cominciato da 1 e non dallo 0, poiché sono giunto all'idea dei quadrati contati cominciando non da nulla (0), ma dall'unità. Dipingendo 1, bisbigliando uno, io comprendevo quell'uno: qualità d'ogni tempo esistente, non preceduta da alcun continuum naturale, che crea un rapporto concettuale con l'infinito, unità della totalità del continuum, elemento basilare di un tutto.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 - ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 122.

<sup>83</sup> «Non è possibile creare dal nulla; non si dà nessuna creatio ex nihilo. Nemmeno l'universo è stato creato dal nulla, dallo zero, ma deve necessariamente muovere da un'unità primigenia, da un'unità che contiene già il tutto.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 32.

<sup>84</sup> «Nell'epoca in cui i matematici avevano ancora consapevolezza di essere non soltanto un efficientissimo strumento, ma anche una metafisica, essi si erano resi conto che non solo lo zero è un grande pericolo, ma che in matematica nulla è mai davvero fondato su una certezza incorruttibile né mai è davvero comprensibile tramite il solo intelletto.» in Ivi pp. 32-33.

<sup>85</sup> «Gli artisti concettuali sovietici, primo fra tutti Malevic, avevano cercato di instaurare un grado zero del linguaggio e della storia, posto come punto di partenza dell'arte. Per Malevic l'unico modo per fermare il progresso, un cattivo progresso, consisteva nel superarlo d'un balzo, per trovare al di là e non al di qua del progresso un punto di appoggio, una linea difensiva della sua avanzata. Per lui si trattava di compiere un processo di distruzione e di riduzione, fino ad arrivare a qualcosa di non più riducibile, nello spazio, nel tempo e nella storia: il quadrato nero, un quadrato trascendentale. D'altra parte, i temi del nulla, del vuoto e dell'assoluto, al di là del contingente, erano già postulati nell'antica tradizione pittorica delle icone, immagini che assolvevano il compito, paradossale, di rappresentare il non rappresentabile. Di fronte ai due *Détail*, fondativi dell'opera di Opalka, è significativo evocare tali legami: anche per lui, infatti, l'inizio e la fine, scambiandosi i ruoli, danno il via a un perenne cominciamento che è un frammento di eternità; anche per lui, inoltre, si tratta di manifestare l'abisso irrepresentabile del tempo. Tuttavia, tra il grado zero avanguardistico e utopico e o zero da cui Opalka rifiuta di muoversi c'è una profonda differenza: Opalka non cerca un vuoto da cui iniziare la creazione del mondo nuovo. È cresciuto in una realtà in cui l'esperimento di un nuovo mondo a partire dal grado zero è andato in frantumi o si è risolto in un niente. Gli artisti avanguardisti prendevano questo niente come punto di partenza, mettendosi fuori dalle regole realiste e dalla posizione imposta dal regime sovietico, cercando



Secondo Tommaso Trini, l'opera di Opalka è l'iconografia di una grande battaglia: tra l'Uno e lo Zero, tra l'unità del tutto e il niente da cui tutto si dissolve<sup>86</sup>. L'artista polacco decide dunque semplicemente di contare, partendo dall'uno e proseguendo fino a dove i limiti vitali gli consentono di arrivare<sup>87</sup>.

## 2.4 Bianco meritato

Dal 1965, Roman Opalka dunque, dipinge il tempo della sua esistenza come un'unica sequenza numerica che si dispone implacabile su una serie di tele monocrome. Una volta presa questa decisione irrevocabile, si presenta un altro problema per l'artista: il colore da adottare. Dopo una lunga meditazione, la soluzione che meglio risponde alla sua necessità ed essenzialità, è la radicalità astratta del bianco e del nero<sup>88</sup>. Nel 1972, dopo aver dipinto il primo milione, Opalka decide di cominciare a schiarire progressivamente con l'1% di bianco il nero del fondo della tela, per arrivare al grigio e poi al bianco totale, bianco che lui definisce meritato. Questo è un gesto di addizione e sottrazione nello stesso momento, sottrae nero e aggiunge bianco. Una tendenziale quindi ed inquietante monocromia che scandisce il tempo della vita dell'artista. Il bianco della tela vive e convive con il segno bianco dei numeri<sup>89</sup>. L'artista lavora con

---

in tale vuoto una grande potenza, una grande energia alternativa e trasgressiva. Opalka percorre invece una via solitaria e inedita, in equilibrio tra il realismo degli unisti e lo spiritualismo di Malevic. Certo di appartenere al novero dei razionalisti realisti, realisti ma scettici, dimostro tuttavia di incarnare un fenomeno che si può riferire culturalmente alla sfera religiosa. La mia opera tuttavia non segue la via religiosa, quella della fede; ben al contrario, ci sospinge alla scoperta del rigore di una conoscenza ragionata e della emozione che fonda.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, pp. 27-28.

<sup>86</sup> Ivi p. 31.

<sup>87</sup> CESARE PIETROIUSTI, *Misurare senza sapere quando finirà*, «Aperture», 4, Giugno 1998, pp. 35-36.

<sup>88</sup> «Ne scaturirà un protocollo, risultato di una lenta e matura riflessione, che servirà a creare una pittura nuova e forse ad abolire la nozione di quadro.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 38.

<sup>89</sup> «Opalka comincia con il *Détail* nero, ricopre la tela di nero e via via, in conseguenza di questo suo procedimento, il *Détail* diviene sempre più bianco. È in questa tendenziale monocromia il carattere inedito dell'opera di Opalka. L'artista polacco con questo suo percorso verso il bianco assoluto ripone la monocromia, un linguaggio fortemente caratterizzante delle avanguardie storiche dell'inizio del secolo passato, sino a Yves Klein e agli *Acromes* di Piero Manzoni e nello stesso tempo supera le avanguardie storiche del '900 con una tendenziale doppia monocromia. Lo sfondo bianco della tela e la vibrazione del bianco dei numeri che scandiscono il tempo fanno del *Détail* un'opera innovativa. La doppia monocromia della sua opera, la vibrante energia vitale dei numeri e il non-colore della tela attribuiscono ad Opalka un ruolo inedito nella storia dell'arte all'inizio di questo nuovo

costanza incredibile e infaticabile impegno e dedizione per raggiungere il bianco, il suo equilibrio, l'equilibrio universale<sup>90</sup>.

Il bianco per Opalka, secondo Chiara Bertola, ha la possibilità di contenere tutta la paradossalità del niente e del vuoto ma anche tutta la radiosità della luce dell'icona<sup>91</sup>. Il grigio invece per l'artista è l'unione tra il nero e il bianco, da un lato universale ma dall'altro lato neutro. Per Opalka non è un colore freddo e indifferente, viene riempito infatti con il vissuto della vita<sup>92</sup>.

Secondo Achille Bonito Oliva:

«Il grigio è la percorrenza del quotidiano, che attraversa ogni attività domestica, è il tono monotono che segna con la sua neutralità l'intercambiabilità di ogni atto, mai emergente rispetto alla trascinate orizzontalità temporale.»<sup>93</sup>.

Se dunque da un lato la progressione numerica nell'opera di Roman Opalka è inarrestabile, dall'altro lato anche la progressione cromatica segue la stessa via spostandosi dal grigio al bianco. Dal primo dipinto del 1965 man mano il numero

---

secolo.» in NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 12.

<sup>90</sup> LORAND HEGYI, *Tre maestri. Interrogazioni sul tempo Roman Opalka, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis*, Milano, Electa, 2019.

<sup>91</sup> «Lo lascia intuire Trini quando scrive “c'è dell'oro nel bianco su bianco dei *Détail* di Roman più che sul suprematismo di Kazimir.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 29.

<sup>92</sup> «Il grigio è il nero e il bianco. Esprime l'unità del movimento dei colori. Esclude il dualismo e manifesta il tutto. Il grigio è universale. Contiene tutti i colori, e ciò a immagine dello spettro dei colori in movimento. Ma il grigio è neutro: io lo riempio con il vissuto della mia vita. Il grigio non è un colore simbolico, è divenuto per me quello del movimento non visibile. Su questo fondo grigio c'è la mia vita: il contrario di un colore freddo, indifferente. È il colore del mio sacrificio pittorico, quale si dispiega nella condotta del concetto, nel suo movimento e nel suo tempo» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 120.

<sup>93</sup> «Eppure la monotonia, la ripetizione del grigio, è smossa da una leggera inflessione che sposta la cifra numerica verso l'impercettibilità: questo diventa la leggera modificazione, l'esorcizzazione delicata, della definitiva ripetizione. Se il mito di Sisifo si muove lungo uno schema rigido e imm modificabile, il lavoro di Opalka accetta lo schema ma lo stempera, quasi impercettibilmente, quadro dopo quadro, attraverso l'uso sdrammatizzante del bianco. Tale modificazione, seppure sottilissima, quasi subliminale, è ciò che permette ad Opalka di sentirsi padrone della propria pena, della coazione a contare, che diventa una scelta, seppure necessario e l'unica possibile.» in BONITO OLIVA, *Roman Opalka: lavoro come dettaglio (Il problema è che siamo e stiamo per non essere)*, p. 42.

assume una tonalità che ne impone la non leggibilità, fino quindi ad arrivare al bianco su bianco, l'annullamento del segno. Così il numero bianco, trascritto sulla superficie della tela, diviene l'intelligibile unità di misura del tempo<sup>94</sup>.

A partire dal 1972, Opalka espande il suo progetto decidendo di abbinare ad ogni *Détail* la registrazione della sua voce. Mentre dunque l'artista traccia le sequenze numeriche di colore bianco sulla tela, registra su di una banda magnetica la sua voce che pronuncia i numeri dipinti in lingua polacca, in modo da poter proseguire la sequenza anche quando le cifre bianche verranno dipinte su fondo bianco e saranno inghiottite dal colore. Il suono cerca di rispondere a quella che è la necessità di cercare una soluzione al problema del bianco meritato, dove tra il bianco dei numeri e il bianco della tela non persiste alcuna differenza ben visibile, è un momento di monocromia totale, di bianco su bianco<sup>95</sup>.

La progressiva scomparsa del numero, viene così esorcizzata dalla registrazione sonora della voce dell'artista intento a contare in polacco: la vanificazione del numero, inteso come segno iconico, non comporta la sua scomparsa in qualità di concetto, che permane grazie alla presenza dell'elemento sonoro. Il bianco su bianco di Opalka non cancella nulla, non è né sparizione né sottrazione, lo spettatore non vede però conosce. Le registrazioni non si sostituiscono al *Détail*, ma ne sono la prova, accrescendo il coinvolgimento corporale dell'artista nel processo<sup>96</sup>.

Le prime registrazioni sono iniziate grazie ad un premio vinto che dà all'artista l'opportunità di spostarsi in Europa Occidentale e di procurarsi un registratore, un tipo

---

<sup>94</sup> Ivi p. 41.

<sup>95</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 45.

<sup>96</sup> «Dentro una tela di 195 x 135 cm, Roman Opalka ha delimitato i confini e costruito la propria casa.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, pp. 14-15.

<sup>96</sup> «La voce assoggettata al tempo reale, esprime con le sue variazioni di intensità e di sonorità lo stato d'animo dell'artista, che integra nel proprio progetto concettuale una realtà vivente. Opalka, che conta nella sua lingua madre enunciando in polacco i numeri in una progressione regolare, abbandonando ogni considerazione affettiva o realistica, ma riallacciandosi alle sue radici più intime» in Ivi p. 39.

di apparecchio allora introvabile in Polonia dove risultava proibito in quanto politicamente pericoloso per il potere comunista.

## 2.5 195 x 135 cm

Roman Opalka assume un atteggiamento molto rigido e rigoroso per il suo lavoro, quasi analitico. Per il suo programma sceglie un pennello di diametro 0. La misura di questo strumento rimane sempre uguale perché il tratto deve essere sempre lo stesso per evitare quanto più possibile irregolarità nella materia<sup>97</sup>.



Figura 8: Roman Opalka, *OPALKA 1965/ I-∞*. Particolare, Acrilico su Tela, 196 x 135 cm, Venezia, Galleria Michela Rizzo, (photo courtesy Galleria Michela Rizzo).

<sup>97</sup> Ogni pennello utilizzato diviene parte integrante dell'opera e viene numerato a seconda del dettaglio a cui si riferisce. Con un pennello Opalka arriva a tracciare 20.000 numeri, circa 140.000 cifre.

Anche la dimensione delle tele, escluse le *Carte di viaggio*, è sempre la stessa. 195 x 135 cm<sup>98</sup>. La scelta di questa misura viene letta dai critici in una duplice versione. Da un lato potrebbe coincidere con le dimensioni della porta del suo primo studio di Varsavia<sup>99</sup>. Per Opałka questa decisione ha l'intento di istituire un rapporto antropometrico con l'*Uomo vitruviano* di Leonardo da Vinci (1490)<sup>100</sup>. Dall'altro lato, queste dimensioni sono determinate anch'esse da un rapporto antropometrico ma tale per cui un uomo medio può agevolmente portare un *Détail* a braccia aperte<sup>101</sup>.

Altresì fin dal primo *Détail*, la dimensioni di ogni cifra sono sempre le stesse, secondo il Maestro devono essere viste da vicino ma non lette da lontano<sup>102</sup>. In questo modo Opałka riesce a controllare il numero di unità presenti in ogni riga del dipinto che varia dai 380 ai 450 interi<sup>103</sup>.

---

<sup>98</sup> «Dentro una tela di 195 x 135 cm, Roman Opałka ha delimitato i confini e costruito la propria casa.» in BERTOLA, *Roman Opałka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, pp. 14-15.

<sup>99</sup> «In questo modo l'artista cerca di prendere controllo sul tempo e sullo scorrere del suo lavoro, imponendosi un forte rigore metodico. Pur essendo fortemente concettuale e poetico, il lavoro di Roman Opałka è allo stesso tempo scientifico e metodico.» in Ibidem

<sup>100</sup> LEO LECCI, *Tempo e memoria nell'arte concettuale: l'opera di Roman Opałka e On Kawara*, in LEO LECCI, SANTIAGO MONTERO HERRERO, MARIA FEDERICA PETRACCIA (a cura di), *La memoria del tempo...il tempo della memoria*, catalogo del congresso (Genova, Università degli Studi di Genova, novembre 2015), Genova, Genova University Press, 2020, p. 218.

<sup>101</sup> OPAŁKA, *Incontrarsi attraverso il separarsi*, XIX Biennale Internazionale di San Paolo, Brasile, traduzione Cesare Pietroiusti, 1987, p. 38.

<sup>102</sup> «La mia pittura è un memento mori costante, il finito definito dal non finito. Devo sempre pensare alla mia morte, la morte è la percezione del finito. Siamo tutti maestri della nostra esistenza, perché ogni esistenza è unica e insostituibile.» in PRATESI, *In primo piano. Roman Opałka*, «Flash Art», 2015, p. 9.

<sup>103</sup> «Fra tutti i controlli relativi alla mia grafia, il meno soggettivo è quello della soluzione data dai numeri stessi. Confronto il numero appena scritto con quello subito sopra; osservo le differenze quantitative fra i numeri; la distanza fra una cifra e l'altra, per fare in modo che ogni riga, sulla tela, compresi gli spazi fra un numero e l'altro, comprenda fra 380 e 450 unità.» in OPAŁKA, *Incontrarsi attraverso il separarsi*, XIX Biennale Internazionale di San Paolo, Brasile, traduzione Cesare Pietroiusti, 1987, p. 38.

Per quanto il controllo nel lavoro di Opałka sia maniacale, nella sua pittura niente si ripete mai, se non le cifre che compongono i numeri<sup>104</sup>. Il marchio distintivo del suo lavoro è la struttura ritmica dei suoi quadri<sup>105</sup>.

Nonostante il rigore e la rigidità siano presenti in ogni dettaglio della sua opera, il significato che Opałka attribuisce al concetto di errore risulta fondamentale per comprendere il valore della sua arte. Infatti, nel momento in cui la sua scrittura prende una direzione erronea, l'artista non la cancella, la lascia sulla tela come traccia. Riparte dall'ultimo numero che precedere l'errore per continuare la progressione numerica<sup>106</sup>.

Guardando al lavoro di Opałka si può chiaramente parlare di un rituale pittorico che è fondato su una continuità di gesti affini che richiamano un movimento sempre regolare<sup>107</sup>. In questa, come viene definita da Chiara Bertola, folle autografia pittorica, l'evidenza della vita si definisce attraverso la morte e l'evidenza della morte diventa

---

<sup>104</sup> PRATESI, *In primo piano. Roman Opałka*, «Flash Art», 2015, p. 9.

<sup>105</sup> «Tutto si è andato precisando senza un mio sforzo volontario, bensì ritmicamente, come una normale respirazione, con l'esperienza, allo stesso modo in cui i nostri passi avanzano mentre camminiamo, andando semplicemente avanti ma con la consapevolezza che è possibile urtare una pietra pur di mantenersi nella direzione scelta poiché non si possono evitare tutti gli ostacoli. È evidente che il marchio distintivo dei miei quadri è la loro struttura ritmica; si potrebbero dire fatti di andate e di ritorni, ma tale struttura è ogni volta diversa, per l'avanzamento dei numeri, per le loro relazioni cronologiche, per la possibilità di leggerli diagonalmente e verticalmente, segnando la loro ragion d'essere nella differente quantità di pittura la cui maggiore o minore fluidità permette a volte di non scrivere che un solo numero, oppure forse due o tre, e arrivare finanche a cinque numeri.» in OPAŁKA, *Incontrarsi attraverso il separarsi*, XIX Biennale Internazionale di San Paolo, Brasile, traduzione Cesare Pietroiusti, 1987, pp. 38-39.

<sup>106</sup> Ivi p.38.

<sup>107</sup> «Pennello intinto in una coppetta di vernice bianca ed enunciazione di ogni nuovo numero inserito, il tutto basato su un ordine imperturbabile che ha ispirato commenti particolarmente profondi da parte dei migliori critici e anche dell'artista stesso.» in BERTOLA, *Roman Opałka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 39.

lo strumento dell'opera<sup>108</sup>. Questo progetto per Opalka stesso è un lungo apprendistato<sup>109</sup>.

## 2.6 Opalka esposto

La gallerista Michela Rizzo spesso racconta quanto sia complicato esporre Opalka, non tanto per le pretese di questo artista e il suo controllo quasi maniacale sull'esposizione<sup>110</sup>, tanto più per il fatto che, soprattutto con i primi *Détails*, il pubblico

---

<sup>108</sup> «Tutto avviene in funzione del cerimoniale quotidiano che si deve svolgere: parole e gesti sono rigidamente strutturati e scanditi ordinatamente nella sacralità di un tempo rituale, che, non può essere disturbato da nessun evento improvviso. Alcuni critici hanno sottolineato come molti elementi dell'opera di Opalka siano volti alla ricerca della completezza. Si tratta però di una completezza che passa attraverso l'esaurimento dei dati, in questo caso i numeri, la cui ripetizione ossessiva è evidente. Si tratta però di una completezza che passa attraverso l'esaurimento del tempo di raccolta dei dati, in questo caso i numeri, la cui registrazione è severa e ossessiva ma inevitabilmente destinata a finire.» in Ivi p. 24.

<sup>109</sup> «Le conseguenze della mia determinazione si sono rivelate solo al momento dell'esecuzione difficile, addirittura pericolosa, dei primissimi *Détails*. Questo progetto è un lungo apprendistato. Mi auguro dunque che il pubblico lo affronti con misura e attenzione per darsi tutto il tempo necessario alla sua comprensione più avanzata. I miei *Détails* non limitano i loro effetti alla sola superficie visibile del quadro. A chi accetti di concedergli un po' di tempo e di pazienza, essi rivelano il superamento stesso dei limiti fisici della pittura. Uno spettatore che ben rifletta sull'estraneità storica della mia azione, giunge inevitabilmente a interrogare il proprio modo di vivere. La mia opera sfugge ai sistemi produttivisti e meccanizzati della nostra società. Nulla è più lontano dalle norme di produzione di questa numerazione senza una concreta utilità: realizzata in una sorta di determinismo sacrificatore, questa si offre tutti gli eccessi dell'irrazionalità persino nella sua posizione sociale. Lo spettatore attento percepisce la dimensione di questo impegno sacrificale quando si rende consapevole della intensità fisica e della responsabilità morale di tutti i miei atti. Ne afferra la risonanza sociale non appena si rende conto che la considerevole ampiezza del mio compito non segue per nulla le servitù del gesto ripetitivo, non quello degli artisti, né quello degli operai alla catena di montaggio o dei burocrati. Pur solidale con i loro destini, io sono un anti-Sisifo attivo. Interrogo il senso della vita con un'azione in cui la ripetizione è solo apparente e che pone in evidenza a poco a poco l'immagine di una esistenza. Tale impegno, condotto in modo logico, garantisce l'adeguamento del vissuto del suo autore al divenire stesso dell'uso al quale lo destina.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 49.

<sup>110</sup> «Sarebbero possibili grandi esposizioni postume dei miei quadri, se fossero le restituzioni fedeli delle mie installazioni, fondate su una documentazione minuziosa, che finora non è stata fatta. Esistono foto e registrazioni di quelle realizzazioni in diverse occasioni; e potrebbero essere di esempio a chi fosse tentato da una simile eventualità e non disponesse di informazioni essenziali e indispensabili, quale le distanze tra i *Détails* e la loro altezza, come pure il loro scarto dovuto alle diverse tappe del mio programma, oltre alla necessità di una corretta cronologia in rapporto a un dato spazio. È stato solo per gradi, durante l'esperienza di parecchi anni e la realizzazione di tante installazioni, che si sono precisati tutti questi parametri e tuttora ogni mia proposta espositiva in una sala riservata ai miei quadri mi si presenta come una sfida. E mi preparo a ciò con scrupolo, spostandomi ogni volta a visionare lo spazio, la cui pianta, benché dettagliata, non è mai sufficiente perché possa accettare l'invito e prevedere il numero

necessariamente ha la sensazione di aver già visto quell'esposizione. Lo schiarimento dei fondi è infatti impercettibile, solo i numeri dipinti sulla superficie dei quadri cambiano e provano la loro differenza temporale.

Roman Opalka non cerca di stupire con la varietà ma la sua opera è sorprendente, non tanto nell'innovazione a qualsiasi costo, quanto più propriamente nella costanza dei suoi propositi. Nessuno dei *Détails* dell'artista può dirsi meglio riuscito di un altro, è un'affermazione infatti che con Opalka non ha alcun senso.

Per l'artista inoltre, lo spettatore contribuisce molto alla sua convinzione e al suo impegno filosofico, esistenziale e sperimentale di fronte al conteggio del tempo<sup>111</sup>.

---

dei quadri. È solo dopo questa visita che assumo il mio impegno e di nuovo ritorno sul luogo per costruirvi in breve tempo un'installazione ottimale dei miei *Détails*, o anche una sola registrazione sonora: poiché ciascuno di loro reca in sé tutti gli altri *Détails* già concepiti, amplificando la forza di una sola e stessa idea. Similmente, ciascuno di loro potrebbe riempire concettualmente tutto lo spazio, sia pure immenso, evidenziando così la dimensione di questa forza – invisibile, ma mentalmente presente. Si potrebbe dire inoltre, in una strategia puramente discorsiva di questa dialettica, che i *Détails* costituiscono un'installazione mentale che si dispiega ovunque nel mondo: anche se il parlare della materia, non è la materia in sé. Questa è esattamente la differenza che esiste tra me e gli altri concettuali, e che impone che solo io posso realizzare le mie installazioni.» Ivi pp. 132-133.

<sup>111</sup> «È evidente, inoltre, che la sintesi della stesura dei numeri in progressione, della voce che li enuncia mentre il gesto li traccia sulla superficie e del ritratto fotografico immortalato al termine del lavoro quotidiano, deve restare sempre nella mente di chi guarda e desidera penetrare il senso dell'opera.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, pp. 39-40.





Figura 9: Installation view, Galleria Michela Rizzo, Venezia, 2011, , (photo courtesy Galleria Michela Rizzo).

Opalka nel corso degli anni si occupa non solo dell'esecuzione, ma anche della promozione e presentazione dei suoi quadri in un numero crescente di mostre personali che diventano vere e proprie installazioni.

I *Détails* e gli altri frammenti dell'opera di Opalka costituiscono di per sé un'installazione mentale che si può dispiegare ovunque nel mondo in quanto l'esposizione è definita, nello specifico, proprio dall'idea/concetto *OPAŁKA 1965/1-∞*. L'artista non cambia i formati, le forme, i supporti, i colori, i rapporti di scala, nulla. L'esposizione deve semplicemente evocare l'essenziale e invitare lo spettatore a meditare sulla la vita e sull'inesorabile scorrere del tempo.

Il modo migliore, secondo Roman Opalka, per esporre le sue tele sono senza alcun dubbio le installazioni ottagonali, *l'Octogone*<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> «Non deve sorprendere che le esposizioni delle sue opere, in particolare le installazioni ottagonali simili a santuari senza divinità, abbiano suscitato emozioni intense, come se il conteggio del tempo ponesse un freno alla sua banale e angosciante pesantezza.» Ivi p. 39.

Il primo Ottagono è del 1994 all'interno della mostra *Europe-Europe* a Bonn, il secondo nel 2002 entro la cornice di Expo-02 a Murten-Morat in Svizzera. Nel 2003 alla Galleria Atlas a Łódź, nel 2005 all'interno di una chiesa del Quattrocento a Bergamo per la mostra *Visioni*. Opalka realizza successivamente un nuovo Octogone per il Musée d'Art Moderne di Saint'Etienne in Francia<sup>113</sup> ed infine nel 2023 alla mostra *Icônes* a Punta della Dogana a Venezia.

L'Octogone è un progetto architettonico che definisce uno spazio consono per sette quadri *Détails*, ripartiti sui 7 lati dell'installazione, l'ottavo lato serve come entrata ed uscita. La sua forma deriva dalla piramide di numeri che va da 1 all'infinito sulla base della macro - progressione numerica individuata dall'artista stesso. Si tratta di un progetto di architettura con base di un quadrato di 8x8 metri e con la stessa altezza – una dimensione che richiama 88888888 (8 volte la cifra 8), l'infinito appunto che in base al titolo generale dell'opera OPAŁKA 1965/1-∞ - il richiamo a quello spazio-tempo che è impossibile da raggiungere per qualsiasi singola esistenza umana.

È un edificio in cui ciascun muro di 50 cm di spessore definisce lo spazio interno con 7x7 metri, un'estensione che incarna l'enigma 7777777, 7 volte la cifra 7, che secondo Opalka è l'orizzonte ottimale di una vita umana. Sul suolo dell'*Octogone* si trova una rampa luminosa a 50 cm dal muro interno fino a 25 cm di profondità. Di fatto solo 7 visitatori al massimo possono trovarsi insieme all'interno dell'installazione, e un'ottava persona, il responsabile della circolazione, deve restare presso il lato di entrata/uscita per vigilare che non si tocchino i quadri e che ogni visitatore eviti con cura il piccolo fosso luminoso posto tra lui e le opere. Le due fonti di luce sono dal suolo e dal soffitto, si presentano prive d'ombra e dunque senza riferimenti: i tubi al neon non sono visibili ai visitatori che ne percepiscono così solo la luce. Illuminando in orizzontale il soffitto e in verticale tutti i muri, queste fonti luminose danno allo spazio una luce che irraggia, dal basso verso l'alto e dall'alto verso il basso, come pure in diagonale, in una reciprocità di riflessi dei 7 muri insieme.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> PRATESI, TRINI, *OPAŁKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 133.

<sup>114</sup> «Anche se non si può esigere le istituzioni accettino ogni volta di finanziare un tale progetto, così oneroso, considero ormai che il modello dell'ottagono resterà il punto di riferimento, il più adeguato alla mia opera, dopo la mia morte.» Ivi p. 134.



Figura 10: Octogone realizzato a Punta della Dogana, Venezia, 2023.

## Opalka e il tempo attraverso il suo opus magnum

### 3.1 L’Auriga di Delfi

Nel 1985, vent’anni dopo aver avviato il suo progetto, Roman Opalka<sup>115</sup> incorre in una strana e singolare immagine del tempo: *l’Auriga di Delfi*<sup>116</sup>. Il braccio sinistro mancante della statua ricorda lo stesso braccio sinistro dell’artista polacco diventato insensibile a causa della tensione estrema e della spossatezza fisica causata dall’esecuzione materiale del suo progetto che sin da subito si rileva molto duro e complicato, non solo dal punto di vista intellettuale ma anche fisico<sup>117</sup>. Il braccio destro, quello che regge le redini, secondo l’artista si ricollega metaforicamente sia al

---

<sup>115</sup> «L’emozione è stata così forte che ho avuto difficoltà a sottrarmi a questo incontro. Più volte sono andato indietro per ritrovare questa figura enigmatica del tempo, *l’Auriga di Delfi*. Una ben singolare immagine del tempo: lui ha perduto i suoi cavalli, il carro e il suo braccio sinistro; e, con ciò che gli resta delle redini, il Magnifico guida con la mano destra quel che è scomparso: lui continua a guidare. Manifesta ciò che si sa, ma che non si vede più. L’Auriga materializza questo miracolo: il non visibile, il movimento del tempo è presente. La scultura di un uomo giovane e bello alla guida di un carro policromo carico di dorature, tirato da cavalli riccamente sellati e lanciati al galoppo, è stata trasformata dal tempo in questa altra figura, la presenza che ne resta e l’evidenza di ciò che non è più, il legame invisibile e tuttavia presente con ciò che è stata.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 33 - 34.

<sup>116</sup> Auriga è il nome latino impiegato dai ricercatori della Scuola di Atene. La lingua greca lo definiva *Héniochos*. Restò l’uso di Auriga per designare l’eccezionale ritrovamento dell’anno 1896 operato dall’équipe francese del grande scavo di Delfi e diretto da Th. Homolle che lavorava tra le macerie della casa dell’eunuco Kunupis. L’Auriga è un efebo alto 1.80 metri dalle forme atletiche e slanciate. La sua forza è visibile nelle spalle, e le sue giunture, quelle delle mani e dei piedi, sono fini. Gli manca il braccio sinistro mentre l’anca destra reca un grosso schianto. L’Auriga indossa la *xystis*, la lunga tunica bianca che ogni conducente di quadriga indossava durante le pitiche, le corse agonali che avevano luogo a Delfi: non giochi, ma corse di rivalità. Si tiene diritto ma senza rigidità ed ha la postura degna di un vincitore. La fascia che reca attorno alla testa è la taenia, l’insegna del vittorioso è una croce greca, una decorazione in parte scomparsa, alcune incrostazioni in argento e rame. Secondo Charles Picard, l’Auriga domina i primi piani della scultura greca preclassica.

<sup>117</sup> «Fin dall’inizio, questo progetto ha implicato la coscienza del sacrificio di vivere» in LINDA KAISER, *Roman Opalka – Il tempo spazializzato dell’infinito*, Genova, Edizioni Masnata, 1995, p. 123.

suo ultimo quadro che idealmente rappresenta il bianco su bianco, sia all'ultimo pennello utilizzato nell'istante estremo<sup>118</sup>.



Figura 11: Pitagora di Reggio, *Auriga di Delfi*, bronzo, 474 a.C., Museo Archeologico di Delfi.

Sebbene Roman Opałka visiti alcune volte la città di Delfi e il suo Museo Archeologico, l'incontro ravvicinato e più significativo tra l'Auriga e l'artista polacco avviene nel febbraio del 1985, quando per l'occasione porta con sé un'installazione, composta da parasole-reflex, apparecchio Exakta, retrovisore in cui si vede

---

<sup>118</sup> «In piedi, di fronte alla tela, come l'Auriga di Delfi di fronte alla storia e alla corsa del tempo, pronunciando e dipingendo le cifre mentre un obiettivo lo ritrae, Opałka, alla stregua di un astronauta in viaggio nel cosmo verso un altro sistema solare, è l'immagine stessa dell'uomo in atto di misurare il tempo della propria esistenza entro lo spazio-tempo dell'eternità.» in LUDOVICO PRATESI, *Il tempo della pittura*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 31.



l'inquadratura e l'espressione del proprio volto e l'autoscatto, davanti alla quale decide di fotografarsi<sup>119</sup>.



Figura 12: Opalka che fotografa l'Auriga presso il Museo Archeologico di Delfi, febbraio 1985.

---

<sup>119</sup> Ibidem

Come racconta l'artista nei suoi diari, meticolosamente tradotti in italiano dal critico e amico Tommaso Trini in occasione della mostra *OPALKA 1965 / 1 - ∞ Carpaccio | Opalka Il tempo della pittura*, una volta posata l'installazione davanti all'Auriga Roman Opalka rimane sorpreso e meravigliato. Vista di fronte infatti la statua sembra quasi fotografarsi, da dietro invece pare quasi intenta a dipingere, per moto proprio guida la luce esattamente come un pittore, come l'artista polacco nel suo atelier. In questo modo, sempre secondo il maestro, l'artista del V secolo diviene un artista contemporaneo e Roman Opalka si tramuta nell'Auriga del V secolo.

Attraverso la sua installazione l'Auriga si vede nel retrovisore mentre lo spirito di Opalka lo sovrappone inevitabilmente alla propria immagine dal momento che nel proprio retrovisore egli vede la propria riproduzione. Di conseguenza l'artista giunge alla conclusione che l'Auriga del 475 a. C. si riunisce necessariamente alla condotta del movimento *OPALKA 1965/1-∞*.

Tuttavia, lo scultore del V secolo, dà soltanto un'immagine fissa del movimento, una figura che imita il movimento, che sarebbe ancora presente nella quadriga se fosse pervenuta intera<sup>120</sup>.

La lettura in chiave concettuale dell'Auriga di Opalka vede che è il tempo che dà all'Auriga il suo movimento infinito; il carro ed i suoi cavalli sono scomparsi, o meglio partiti, ma il rumore del galoppare dei quadrupedi così come del carro condotto dall'Auriga e i clamori che salutano la sua vittoria, sembrano permanere per la tensione che si sprigiona da quelle forme scultoree e sovrapporsi alla voce ed al bisbiglio dei numeri pronunciati e scanditi da Roman Opalka nel corso delle proprie sedute di lavoro. Un'ulteriore analogia tra la scultura classica e il progetto opalkiano è la verticalità dell'Auriga, quella di colui che guida, che si accosta alla verticalità del pittore che sta di fronte alla sua tela. L'Auriga rappresenta secondo il maestro polacco quella che è l'immagine della vittoriosa resistenza al tempo. Sebbene la statua sia danneggiata, guida sempre quel che è stato da quando è, e nel suo sguardo si può scorgere l'eternità. Il volto dell'Auriga è quello di un'immagine del tempo infinito. Il tempo che rende il movimento effimero un movimento eterno. E proprio per questo, il

---

<sup>120</sup> LORAND HEGYI, *Paradossi della scomparsa. L'universalismo di Roman Opalka* in «Arte e Critica», 47, 2006, pp. 81-91.

soggetto classico coincide perfettamente con l'universo dei *Détails* opalkiani. Esso rappresenta la dimensione eterna, subliminale dell'effimero, ciò che l'arte è per Opalka<sup>121</sup>.

### 3.2 Arte come metafora della vita

Per Roman Opalka, scegliere la pittura significa scegliere il tutto e non avere bisogno di spostarsi da una pratica all'altra<sup>122</sup>. Uno dei più importanti dogmi per l'artista polacco è la famosa formula di Dostoevskij: «Noi siamo tutti responsabili di tutto e di tutti, davanti a tutti ed io più di tutti gli altri»<sup>123</sup>.

Se da un lato per Opalka, la pittura e l'arte risultano essere metafore della vita, dall'altro lato il mondo in sé rappresenta un'idea assolutamente demenziale<sup>124</sup>, e ai giorni d'oggi, in un panorama culturale dominato dall'effimero<sup>125</sup>, dove ciascun uomo ogni giorno vive e sopravvive nella bruttezza<sup>126</sup>, l'artista dovrebbe essere in grado di rappresentare invece la bellezza del mondo<sup>127</sup>. Allo stesso tempo secondo Opalka si

---

<sup>121</sup> Per l'artista infatti, l'arte è la voglia di infondere eternità all'effimero, la voglia di elevare l'effimero, è separazione ed incontro tra passato e futuro, è meditazione sulla vita e sul tempo. DAVID GUIGNEBERT, *Roman Opalka et la peinture monochrome*, Monographie, Tours 1999, Université François Rabelais, département Histoire de l'Art, 2001.

<sup>122</sup> «La pittura è il tutto e il quadro il solo luogo che possa contenere "l'universo intero"» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, pp. 23-24.

<sup>123</sup> «Questa responsabilità e la sua circolazione attraverso una metafora poetica unica, potente, che si estende all'insieme della vita vanno a legittimare il lavoro artistico. Al contempo però questa responsabilità e la sua trasmissione tramite una sua specifica forma artistica, metaforica, la sua concretizzazione specifica, vanno a spiegare l'unicità della realtà artistica, l'extraterritorialità fondamentale della prassi artistica, la capacità dell'arte di riassumere la totalità della vita in suggestive metafore di grande efficacia poetica ed impatto drammatico, e di coinvolgerle in microrealtà individuali concrete.» in HEGYI, *Tre maestri. Interrogazioni sul tempo Roman Opalka, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis*, Milano, Electa, 2019, p. 23.

<sup>124</sup> TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 130.

<sup>125</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, p. 29.

<sup>126</sup> «Facciamo tutti, ogni giorno, l'esperienza della bruttezza, per esempio davanti alla televisione, all'interno di architetture mediocri, siano ricche o povere, nei ristoranti e nei bar. Da ogni parte, il pianeta va coprendosi di bruttezza pericolosa per l'equilibrio della nostra psiche. Un artista ha il dovere di essere esemplare di fronte a tale disastro. È per questo che posso accettare, fino a un certo punto, che si paragoni la mia immagine con quella di un monaco, almeno in questa idea di una meditazione estetica della vita, cui pretendo di dedicarmi pure io.» in TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 117.

<sup>127</sup> «Credo che ci sia molta bellezza nell'atto di guardarsi lavorare. Bisogna guardarsi dall'esterno il più possibile. Questa posizione, l'ho suggerita nel film di Christophe Loizillon;



deve esigere la verità in ogni istante della creazione<sup>128</sup>, cercarla infatti contribuisce a dare alle nostre vite la loro sostanza etica. Sempre secondo il maestro inoltre, gli altri

---

se la cinepresa è posta all'esterno dello studio, allora può, attraverso la finestra, filmarmi legittimamente all'interno. Quando mi distraigo dal mio proprio viluppo per meglio percepirmi, e dopo essermi guardato, mi ripeto sempre che io manifesto bellamente *l'immagine eterna del pittore*: mi tendo dritto, quasi immutabile, davanti alla tela su cui lavoro, avendo dietro la finestra attraverso la quale si intravede la semplicità del paesaggio. Quando dipingo, non solo penso alla perfezione di questa natura cui volgo le spalle; mi vedo anche diventare il testimone critico e privilegiato del mio progetto. Mi piace esaltare questo stato di coscienza nello spazio stesso in cui lavoro. Perciò, tutto nel mio concetto concorre a realizzare un'opera degna di essere vissuta, e questa qualità mi pare sia in gran parte la conseguenza dell'attenzione che rivolgo a ciascun aspetto della mia esistenza. Non mi sento obbligato ad indossare la tuta di lavoro come si compiacciono di fare certi pittori anche senza averne bisogno. Se un'attività lo consente per la sua natura, perché non indossare una semplice camicia per compierla? Se esiste una vera estetica, non è più solo quella che esprime l'idea di un quadro, è anche quella di tutti gli elementi che compongono la dignità di una vita. È in ciò che apprezzo la degna sobrietà dei monaci. Questa sorta di bellezza semplice ma esigente quanto alla sua ricerca è sempre possibile, quali che ne siano le circostanze. In un testo molto recente, Vaclav Havel prova lui pure questa certezza; ha vissuto in prigione proprio come ne ho fatto l'esperienza anch'io quando, bambino, sono stato internato in Germania. Forte di questo passato, da cui d'altronde non traggio né gloria né compassione, ritengo che gli artisti abbiano perlomeno un'importante responsabilità professionale e morale nei confronti della bellezza, essa non dipende esclusivamente dalla qualità delle forme che inventa, essa assume tutto il suo senso nell'esemplarità della loro esistenza.» in Ivi, pp. 115-117.

<sup>128</sup> «Agire nella veracità implica di suscitare il desiderio nel maggior numero possibile di individui. L'autenticità di un proposito può divenire un valore di scambio, di dialogo e di mutuo rispetto tra gli uomini. Ahimè, le difficoltà insite nell'instaurare una parola epurata da ogni inganno conducono spesso l'essere umano a discutere perfino il significato stesso della parola verità, che è uno degli ultimi capisaldi cui la nostra cultura possa ricorrere. Bisogna guardarsi bene però dal concepire il semplice equivalente di una dialettica del vero: vedremo allora scomparire le virtù della sincerità sotto i colpi della strategia. La nostra civiltà attuale manca singolarmente di guide morali: la religione non guida più alcuno slancio spirituale, le mitologie sono ormai divenute oggetti desueti del passato. Il politico più corvivo è lui stesso sprovvisto di ogni teoria. Se un individuo oggi non crede più né al paradiso di Marx né agli eldoradi dell'Occidente, con quali certezze può tentare d'esistere? Tutti quei sistemi di pensiero che furono così a lungo nostri, con i loro valori rassicuranti, sono ora molto contestabili. I paesi del socialismo stalinista hanno costantemente falsificato il contenuto dei loro discorsi. L'ampiezza della deviazione del senso era tale che non si poteva più discernere, nello spessore del linguaggio, ciò che era dovuto all'informazione da ciò che era dovuto allo stesso condizionamento delle masse. Negli stati del mondo libero, non è certo più facile conoscere la vera natura degli avvenimenti. Vi regna la disinformazione. Come artista, non sopporto di immaginare che io possa abbandonarmi agli esercizi dell'inganno, che purtroppo occupano tanti miei contemporanei. Al contrario della "trave marcia", la mia pratica non è né santificata né magnificata dai luoghi in cui viene esposta. I miei *Détails* recano in loro tutto un pensiero sul passato e l'avvenire di una esistenza. La mia posizione sulla vita corrisponde al mio impegno nella mia opera. I miei atti, senza pretesa di essere esemplari, attestano la sincerità delle preoccupazioni che li guidano. Per sua natura, questo progetto non permette la produzione di un gran numero di pitture; tale limitazione mi rassicura: mi pone al riparo dal diluvio dell'odierna produzione artistica. Persuaso dall'importanza della creazione, non voglio che sia dilapidata. Attualmente, pittori e scultori producono un considerevole numero di quadri

artisti<sup>129</sup> molto spesso preferiscono soddisfare un mediocre movimento più o meno alla moda, ma l'arte non può privarsi della ricerca della propria autenticità e veridicità. Nella sfida creativa infatti, il pittore, deve affidare la propria speranza alla forza della propria opera, rendendo così il suo operato una sorta di atto meditativo<sup>130</sup>.

---

e di libri; che siano convinti di produrre tutti i giorni l'opera del secolo e che siano presi dall'ingranaggio della produzione e del mercato, essi intrattengono l'illusione. Elaborano prodotti che sono solo residui della loro leggerezza o, peggio, del loro volontario compromesso. Sempre ho vigilato l'esigenza dei criteri e la loro oggettivazione, che giustificano la fondatezza dell'arte. Tale postulato qualitativo orienta i miei sguardi sulla creazione contemporanea; di cui ammiro l'intelligenza, ma lamento le impasse culturali derivate dalle situazioni estreme che ha prodotto. Negli anni sessanta sono stato attratto dall'emergenza dell'arte concettuale, dalle sue prospettive di una creazione di pura idea. Tuttavia, già intravedo a che punto la semplificazione della messa in opera di un concetto potesse dare luogo a deviazioni di ogni sorta. Mi sono dunque consacrato a difendere *l'idea della pittura*, poiché mi sembrava che fosse uno spazio storicamente provato. La scelta di un supporto si affianca spesso alle giustificazioni di un discorso. Qualsiasi medium, pittura compresa, può porsi al servizio della menzogna. Soltanto l'impegno fisico che la realizzazione di un quadro implica, consente di affermare la sincerità o l'illegittimità di ciò che veicola. In quanto pittore, io adotto una situazione creativa che si riferisce all'arte di tutti i tempi. Sono certo che lo spazio della pittura concettuale permette, a chi lo desidera, di padroneggiare filosoficamente tutti gli utensili della sua realizzazione. Così l'artista può rendere artisticamente significativi *la sua vita, il cavalletto, il telaio, la tela, il pennello, la pittura e la sua morte*, per trascendere dunque l'idea del quadro e provarne il valore storico o morale.» in Ivi, pp. 42-44.

<sup>129</sup> «Io non credo più alla novità dell'arte, preferisco l'osservazione delle realtà che mi circondano. Analizzando i movimenti d'avanguardia e comprendendo le loro finalità, ho potuto sfuggire alle trappole di una pretesa artisticità, come pure ai miraggi del modernismo estremista. Trovando una ragione ultima per proseguire un'attività artistica, ho proposto una soluzione concettuale che offre ancora una ragion d'essere all'universo della pittura. Per molti anni ho vagheggiato di tralasciare lo spazio pittorico dell'oggetto quadro: ho esaminato le opere che mi tentavano di abbandonarlo, tuttavia ero convinto che si trattasse di passaggi in un dominio estraneo al quadro più che di una reale avanzata dell'arte, quale io ricercavo. La mia proposizione concettuale è nata dunque sotto il segno di uno scetticismo profondo e aggressivo. Dall'origine del mio progetto ho sempre difeso l'esigenza di una dignità propria dell'arte. Per tali ragioni ero allora uno dei rari artisti vicini all'avanguardia che manifestasse una simile rivendicazione. Ho deciso presto che non mi sarei fatto trascinare, neppure nei miei atti quotidiani, dagli errori formali dell'arte degli anni sessanta. A quell'epoca, mi sarei ritrovato in disaccordo con me stesso persino all'idea di impegnarmi esteticamente al seguito degli atteggiamenti estremi di Marcel Duchamp o di Yves Klein, non avrei potuto considerare di elaborare concetti con il solo obiettivo di rendere caduco qualunque tipo di creazione che non fosse la mia. L'intelligenza dialettica di Duchamp ha fatto esplodere l'universo del quadro; meglio, l'intera sua opera è votata innanzitutto agli esercizi del pensiero: essa vuole rendere caduca e derisoria ogni posizione che spera ancora in una ragion d'essere dell'arte. Per quanto brillante, un artista deve sforzarsi di coltivare i legami sostanziali che lo allacciano ai fondamenti culturali universali. In nessun caso deve privilegiare i calcoli dell'intelligenza e della dialettica; ben al contrario, quanto più tenta di creare un armonioso accordo tra i suoi pensieri e la sua sensibilità, tanto più il suo rispetto per il passato e la sua responsabilità per il futuro dimostrano l'utilità del durevole dialogo creativo che egli instaura.» in Ivi, pp. 40-41.

<sup>130</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 5.

Nell'opera di Roman Opalka, il rapporto tra la vita e l'arte, tra la personalità dell'artista e il suo operato, tra l'autorealizzazione estetica e l'autodistruzione privata, implica sempre qualcosa di metaforico<sup>131</sup>.

L'operato dell'artista polacco è una radicale perfezione, un'essenzialità priva di compromessi, rappresenta la vita vera, autentica e reale come la intendeva Nietzsche<sup>132</sup>. La metafora della vita evoca quindi una compiutezza realizzata in modo radicale e senza compromessi, che non viene alla luce nell'ambito di un'attività utilitaristica con un obiettivo concreto e pratico, ma bensì nell'attività artistica<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> «L'arte è sempre una metafora della vita e allo stesso tempo anche una strategia contro la limitatezza di quest'ultima. Il mondo dogmatico, atemporale ed immanente dell'artefatto artistico nasce dalla complessità dei processi vitali, anche se l'arte viene vista e realizzata come un "contromondo" autonomo della vita.» in HEGYI, *Tre maestri. Interrogazioni sul tempo Roman Opalka, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis*, Milano, Electa, 2019, p. 29.

<sup>132</sup> «Colui che non è artista vive dunque solo nella sua frammentazione quotidiana, mentre nell'opera d'arte – paradossalmente proprio grazie all'improbabilità dell'artefatto artistico e artificiale – la vita trova la sua piena espressione. La dimensione artistica – dunque quella dimensione improbabile, insolita, sublime, non quotidiana – implica la più estrema, radicale ed intensa concentrazione sull'essenziale, sull'autenticità sulla quale l'arte si concentra in un contesto del tutto specifico. Nietzsche opera in quest'ottica con la metafora di una Vita intesa nell'ottica di una perfezione radicale ed anche in una visione alternativa del mondo, come spiega anche Christoph Menke: "Questo programma di trasformazione della prassi implica anche un diverso modo di agire, diverso nei confronti del modello di azione. 'Trasformazione estetica della prassi' significa spezzare il potere del concetto di azione (e dunque anche di tutti i concetti collegati: quello di scopo, motivo, intenzione, competenza, sicurezza, ecc.), tramite l'azione. L'insegnamento degli artisti è: esiste un altro modo di agire rispetto all'applicazione utilitaristica e sicura di sé di abilità pratiche. Il termine usato da Nietzsche per esprimere questo modo diverso di agire, al di là o al di qua dell'agire, è 'vivere'. Essere attivi, secondo il modello dell'artista, significa non agire ma 'vivere'".» in Ivi, p. 25.

<sup>133</sup> «Proprio su ciò si fonda lo speciale status dell'arte, e così si sottolinea l'entità specifica dell'arte in quanto substrato sul quale è realizzabile una perfezione illimitata, suggestiva e percepibile a livello sensoriale, questa perfezione radicale, questa autonomia rispetto alle regole ed alla casualità di attività utilitaristiche del mondo materiale è possibile solo nell'ambito dell'arte, solo nell'ambito dell'attività artistica. "Nella perfezione artistica vista come agire estatico invece il responsabile dell'agire nella sua trance non realizza un suo obiettivo coscientemente pianificato, ma piuttosto realizza sé stesso come soggetto agente in modo estatico: 'L'individuo in questo stato trasforma le cose, finché esse non riflettono il suo potere, finché non divengono riflessi della sua perfezione'." L'"agire e l'osservare estetici" conducono anche ad una trasformazione, ad un perfezionamento della realtà. Ma questo mutamento così indotto non viene portato a termine nell'attività artistica: non è questo infatti lo scopo di agire. L'attività artistica non ha uno scopo che funga da motivazione ed orientamento, ha uno scopo, ma non di motivazione. L'attività artistica è il riflesso o la comunicazione dello stato in cui si trova l'artista nella sua attività. Quando Nietzsche lo descrive come "trance", intende, come nella nascita della tragedia, uno stato di "sovrabbondanza e potenziamento dell'energia" che egli definisce anche "dionisiaco". Così come Nietzsche, anche Arendt sottolinea la differenza fondamentale tra azione utilitaristica di

Secondo Anna Maria Nassisi, l'arte è da sempre alla ricerca della durata, di un ordine costruttivo del linguaggio capace di esaltare la creatività dell'individuo contro la morte e l'omologazione di massa<sup>134</sup>. È interessante invece, come Roman Opalka nel corso del suo operato cerchi, attraverso la scelta irrevocabile di dipingere una sola ed unica opera d'arte, un grande progetto, di non sottomettersi alla dottrina ufficiale del progetto, alle leggi del mercato e all'omologazione di massa. Una sorta di protezione che l'artista applica a sé stesso che lo rende libero dalle angosce della creazione e dalle volontà del mondo<sup>135</sup>.

---

un soggetto nel modo materiale e l'agire privo di scopo dell'artista, dunque la differenza qualitativa tra oggetti di uso comune ed opere d'arte che si potrebbero definire prive di scopo. L'assenza di uno scopo è legata all'aspirazione, alla perfezione, al creare illimitato, al di là di ogni compromesso, poiché un agire utilitaristico implicherebbe necessariamente una limitazione, essendo legato allo svolgimento di un'azione precedentemente nota, consapevole e funzionale. L'assenza di scopo dell'attività artistica posiziona l'opera d'arte al di fuori del mondo materiale, e rende possibile la radicalità, la concentrazione e l'accrescimento delle infinite energie creative. La radicale extraterritorialità dell'operato artistico di Roman Opalka mette in rilievo il suo assoluto impegno a favore della comunicazione di esperienze essenziali, esperienze che non gli permettono di soffermarsi nell'ambito della piacevole e gioiosa frammentazione edonistica di realtà aneddotiche della vita quotidiana, e tanto meno nell'ambito dell'altrettanto gioiosa frammentazione edonistica di invenzioni formali e di pseudo narrazioni aneddotiche dell'edonismo estetico, ma lo costringono a rapportarsi alla potente metafora della Vita come la intende Nietzsche.» in Ivi, pp. 25-27.

<sup>134</sup> «Nella cultura di questo secolo è possibile dunque rintracciare un senso "assoluto" dell'arte che esalta il valore della libertà creativa. Tale valore costituisce l'assonanza tra la creazione artistica e la persistenza della ricerca di una spiritualità che diviene affermazione necessaria contro la caducità e l'effimero. Se l'artista, nella sfida creativa, affida la propria speranza alla forza della propria opera, è evidente che il suo operato risulti alla fine essere una sorta di atto meditativo. Tale esercizio richiede fiducia nell'umano, il superamento di ogni barbarie, il recupero della capacità contemplativa del sociale verso l'opera d'arte. L'oggetto artistico, complesso intreccio di forma e contenuto, è il solo in grado di ridefinire il proprio linguaggio in uno spazio ricco di storia e quindi di memoria e nel suo rapporto di dipendenze-indipendenza con la vita. L'arte può divenire così una nuova possibilità contro l'omologazione imperante.» in NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 5.

<sup>135</sup> «Gli artisti sono spesso sottomessi alla dottrina ufficiale del progresso, di cui si fanno gli ostaggi volontari. Da questo punto di vista, la mia strada testimonia il valore salvifico di una liberazione dalle derive dogmatiche dell'arte grazie all'uso di un'attività laboriosa e applicata. Lungi dal denigrare l'interesse dell'arte concettuale, io tento di unire le virtù pragmatiche del mio compito quotidiano alla distanziamento che la stretta realizzazione di un concetto presuppone. L'azione mi libera dalle angosce della creazione; grazie a lei, non m'interrogo più sul mio talento, né su cosa fare; non provo più angoscia davanti alla pagina bianca. La mia pratica è una soluzione personale che mi permette di esistere in questo mondo. Perciò, chiunque l'accetti modifica considerevolmente la sua comprensione dell'arte e della vita. Ma per ben situare la portata delle mie affermazioni, converrà contestare l'insieme dei presupposti su cui si fonda la natura dell'idea di novità. Perché non preferire di stare in silenzio e non fare nulla? Come ho già precisato, solo un tecnico ha professionalmente la necessità economica di

Questa ostilità dell'artista nei confronti della società trova le sue radici nell'antagonismo esistente tra società e cultura, l'artista polacco infatti dedica la sua intera attività creativa totalmente ed al di là di ogni compromesso, alla produzione dei più elevati oggetti culturali, e per questo motivo non ammette attività che non siano riferite ai valori fondamentali, agli interrogativi centrali dell'orientamento spirituale dell'essere umano<sup>136</sup>.

Roman Opałka non cerca di stupire con la varietà, la sua produzione è infatti limitata, la sua opera è sorprendente non nell'innovazione a qualsiasi costo ma nella costanza dei suoi propositi: una sola opera, un'unica vita<sup>137</sup>.

---

soluzioni nuove e particolari. Le destinerà tutte a sistemi precisi che sono estremamente dipendenti dalle innovazioni che elabora. Un uomo normale, privo di sapere tecnico o filosofico, che nondimeno si interroga sul senso della vita, si confronta necessariamente con l'alternativa del rifiuto o dell'accettazione del suo destino; la sua scelta non sarà per nulla liberatrice. Al più gli porterà la gioia di aver osato tranciare tra due ben distinti comportamenti, se si decide per l'azione, allora potrà perdersi nei sottofondi della vanità, della follia, della polluzione intellettuale o dell'annebbiamento delle idee del momento: quelle di un tutti possono dire, tutti possono fare. Un gracchiare e un gesticolare senza senso rispetto alla profondità che il dire e il fare esigono. Da questo punto di vista, gli artisti imbrogliono le carte senza ritegno; producono troppe opere, di cui vorrebbero fare altrettante proposte nuove e diverse. Rispetto a tali eccessi, il mio procedimento è estremamente economico. Io rivendico addirittura la necessità di un'ecologia visiva. Nella totalità della mia vita di artista, il mio concetto si limiterà alla realizzazione di circa duecento quadri, ciò che costituisce spesso la produzione annuale di un pittore contemporaneo.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 58-59.

<sup>136</sup> «Riferendosi alla crisi della cultura nella società di massa, Hannah Arendt scrive a proposito degli aspetti etici del lavoro artistico: "...il nostro interesse per l'artista, dunque non riguarda tanto il suo individualismo soggettivo quanto piuttosto il fatto che egli rappresenta, in fin dei conti, l'autentico produttore di quegli oggetti che ogni civiltà lascia dietro di sé come quintessenza e testimonianza durevole dello spirito che l'ha animata. La constatazione che proprio il produttore dei più elevati oggetti culturali, cioè delle opere d'arte, debba rivolgersi contro la società, il fatto che l'intero sviluppo dell'arte moderna – che assieme al progresso scientifico resterà probabilmente il più grande traguardo della nostra era – debba originare da questa ostilità verso la società, ed a questa ostilità resti legato, dimostra che l'antagonismo tra società e cultura sussisteva ancora prima dell'ascesa della società di massa".» in HEGYI, *Tre maestri. Interrogazioni sul tempo Roman Opałka, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis*, Milano, Electa, 2019, pp. 23-24.

<sup>137</sup> «All'inizio dei miei rapporti con John Weber, mi costringevo ad appendere, a ogni mostra, solo 7 tele sullo stesso muro della galleria, disponendole sempre alla stessa altezza e conservando le stesse distanze tra tela e tela. Il pubblico provava dunque e necessariamente la sensazione di avere già visto quell'esposizione; lo schiarimento dei fondi era impercettibile, solo i numeri dipinti sulla superficie dei quadri erano cambiati e provavano la loro differenza temporale, non cerco dunque di stupire con la varietà e, se la mia opera è sorprendente, non lo è nell'innovazione a qualsiasi costo, ma più propriamente nella costanza dei suoi propositi.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 47-48.

L'artista sacrifica la forma per poter formulare la spirituale, atemporale e silenziosa metafora dell'unità, dell'equilibrio e dell'armonia universale. Rinuncia a tutto ciò che distingue un artista da un altro, a tutto ciò che significa la ricchezza di un pittore<sup>138</sup>.

Per sua natura, questo progetto, non permette la produzione di un gran numero di opere e questa limitazione rassicura Roman Opalka ponendolo al riparo dal diluvio dell'odierna produzione artistica<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> HEGYI, *Tre maestri. Interrogazioni sul tempo Roman Opalka, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis*, Milano, Electa, 2019, p. 31.

<sup>139</sup> «Come artista, non sopporto di immaginare che io possa abbandonarmi agli esercizi dell'inganno, che purtroppo occupano tanti miei contemporanei. Al contrario della “trave marcia”, la mia pratica non è né santificata né magnificata dai luoghi in cui viene esposta. I miei Détails recano in loro tutto ciò che li distingue dalle produzioni dei compromessi artistici: esprimono tutto un pensiero sul passato e l'avvenire di una esistenza. I miei atti, senza pretesa di essere esemplari, attestano la sincerità delle preoccupazioni che li guidano. Per sua natura, questo progetto non permette la produzione di un gran numero di pitture; tale limitazione mi rassicura: mi pone al riparo dal diluvio dell'odierna produzione artistica. Persuaso dall'importanza della creazione, non voglio che sia dilapidata. Attualmente, pittori e scrittori producono un considerevole volume di quadri e libri; che siano convinti di produrre tutti i giorni l'opera del secolo o che siano presi dall'ingranaggio della produzione del mercato, essi intrattengono l'illusione. Elaborano prodotti che sono solo residui della loro leggerezza o, peggio, del loro volontario compromesso. Sempre ho vigliato l'esigenza dei criteri e la loro oggettivazione, che giustificano la fondatezza dell'arte. Tale postulato qualitativo orienta i miei sguardi sulla creazione contemporanea; di cui ammiro l'intelligenza, ma lamento le impasse culturali derivate dalle situazioni estreme che ha prodotto. Negli anni sessanta sono stato attratto dall'emergenza dell'arte concettuale, dalle sue prospettive di una creazione di pura idea. Tuttavia, già intravedevo a che punto la semplificazione della messa in opera di un concetto potesse dare luogo a deviazioni di ogni sorta. Mi sono dunque consacrato a difendere l'idea della pittura, poiché mi sembrava che fosse uno spazio storicamente provato. La scelta di un supporto si affiancava spesso alle giustificazioni di un discorso. Qualsiasi medium, pittura compresa, può porsi al servizio della menzogna. Soltanto l'impegno fisico che la realizzazione di un quadro implica, consente di affermare la sincerità o illegittimità di ciò che veicola. In quanto pittore, io adotto una situazione creativa che si riferisce all'arte di tutti i tempi. Sono certo che lo spazio della pittura concettuale permette, a chi lo desidera, di padroneggiare filosoficamente tutti gli utensili della sua realizzazione. Così l'artista può rendere artisticamente significativa la sua vita, il cavalletto, il telaio, la tela, il pennello, la pittura e la sua morte, per trascendere dunque l'idea del quadro e provarne il valore storico o morale.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 43-44.

Per l'artista l'arte è come Dio, un'idea da provare<sup>140</sup>. Con e attraverso essa l'uomo è capace di infondere eternità all'effimero<sup>141</sup>.

### 3.3 1965: (ri)nascita

*Powidok* è un termine polacco, non traducibile letteralmente in italiano, che indica ciò che rimane dopo aver visto qualcosa che colpisce profondamente, una sorta di fantasma che permane dentro l'essere umano, diventando memoria inconsapevole che produce un cambiamento del linguaggio estetico<sup>142</sup>. Il progetto artistico di Roman Opalka nasce in conseguenza di uno sguardo<sup>143</sup>, è un'idea luminosa che elabora al

---

<sup>140</sup> «Ciascuna estensione del mio progetto è una parte di un tutto fondatore. Muovendo dall'unità iniziale, la mia opera si materializza nei vari elementi che la compongono, ossia *Détails* dipinti, fotografie, carte di viaggio, registrazioni sonore, che possono essere interpretati come funzionamenti di un rituale. Benché agnostico, io non esito a riferirmi all'idea di Dio. La affronto dal solo punto di vista della sua capacità di incarnare l'emozione legata all'emanazione di un Verbo fondatore. La mia opera sembra sposare al mio livello la stessa logica, nel senso che essa è un'unità che si estende alla totalità del suo compimento e i cui elementi sono tutti *Détails* che manifestano l'integralità. Mi rapporto a Dio, non in una concezione religiosa, ma come una manifestazione emblematica estrema della spiritualità. Io sono convinto che se esiste, Lui è concettuale. Lo considero simile a un'astrazione in base alla quale posso concepire un'infinità di letture del mondo, nel mio tentativo di una differente definizione dell'aggettivo concettuale. È evidente che questa notazione produce tutti i suoi effetti non appena si applica al mondo dell'arte. Al Verbo iniziale succede l'emozione e poi, infine, la riflessione. La mia pratica persegue tale cammino.» in Ivi, pp. 37-38.

<sup>141</sup> «movimento irreversibile dell'unità, relazione una e multipla del finito verso l'infinito, tra l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande; separazione e incontro tra il passato e il futuro; meditazione sulla nostra presenza, sui suoi limiti nello spazio e nel tempo; volontà di provare che questa evidenza di un orizzonte che si sposta con noi è solo un'illusione, ma che la volontà essenziale dell'uomo rimane quella di potere raggiungere... e oltrepassare l'orizzonte. Se ci fosse da inventare una religione, sarebbe quella del vero.» Ivi, p. 127.

<sup>142</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 42.

<sup>143</sup> *Ibidem*



caffè dell'Hotel Bristol di Varsavia<sup>144</sup> una mattina di primavera del 1965<sup>145</sup> mentre aspetta la sua compagna Halszka che quel giorno tarda parecchio. Una svolta<sup>146</sup> così

---

<sup>144</sup> «Peter Lodermeyer: “Sì, la radiazione cosmica di fondo a microonde. Ma quando è iniziata la tua opera? Quando hai dipinto l'1 o tempo prima a Varsavia quando stavi aspettando tua moglie e ti viene la prima intuizione del tuo concetto?” Per stare a quel quadro, il colpo di fulmine cominciò allora al caffè di Varsavia, ma la realizzazione dell'amore venne solo dopo circa sette mesi. Così è stato l'1 che l'ha realizzato. L'ho già detto ad Amsterdam: avrei potuto morire nell'istante in cui ho avuto quella reale emozione, poiché sapevo già di che cosa, quel concetto, sarebbe stato l'inizio. Compresi che sarebbe continuato per tutta la mia vita. Se dipingi un piccolo numero come questo, l'1, provi un'emozione che non puoi immaginare. Dopo qualche settimana ho avuto problemi al cuore a causa della tensione molto forte; non solo perché lavoravo tanto, ma anche perché avevo chiaro il sacrificio che avrebbe richiesto di fare tale opera per tutta la vita. Era questo il problema. Ho trascorso tutto un mese all'ospedale tra scompensi cardiaci. Erano pericolosi. Sono ritornato dopo un mese; e ho continuato fino a oggi. L'arte richiede intelligenza, ma non necessariamente più di quanto richiede alle emozioni e al corpo fisico. L'ha detto Leonardo da Vinci: “L'arte è una cosa mentale”. Frase che vale più di mille volumi.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 136-137.

<sup>145</sup> «Il tempo, come tempo morto, come tempo che si eclissa nel passaggio inesorabile da un istante precedente a quello seguente, doveva trovare un suo corrispettivo visivo nell'altrettanto necessario passaggio da un numero al suo successivo. L'*eureka* aveva rivelato la possibilità, anzi la necessità, di un gesto non più reversibile. Non restava, così, che cominciare. Nessuna possibilità di inversione, di ritorno, di correzione.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, p. 31.

<sup>146</sup> «La mia attuale pratica è nata una mattina di primavera del 1965 al caffè dell'Hotel Bristol di Varsavia, mentre aspettavo Halszka, che quel giorno tardava parecchio. Mi disponevo a occupare l'attesa con un mesto bilancio della mia vita d'artista. Ero consapevole che l'idea dei *Cronomi*, benché fosse pertinente all'indirizzo della mia ricerca, mancava però della dimensione filosofica per raggiungere qualcosa di più delle semplici immagini del tempo reversibile. Ho compreso dunque, al tavolo di quel caffè, che la soluzione del mio problema stava in una semplice operazione di sostituzione. Ho intuito che sostituendo il punto con i numeri, la mia “captazione del tempo” sarebbe diventata più comprensibile, e le sue implicazioni ben più conseguenti. Il *Cronomo* era già l'dea del tempo, ma di un tempo reversibile, alla stessa stregua della clessidra o dell'orologio: una puntinatura, una atomizzazione, una spazializzazione, tutte ripetitive del tempo reversibile. Il *Détail*, invece, quale ho concepito in quell'istante, sarebbe stato un'immagine logica che definiva il tempo irreversibile. Con la traduzione di un punto con il segno 1, di due punti con la cifra 2, di tre punti con la cifra 3, e così via, ho percepito tutti gli elementi di ciascuno dei *Détails*, con inizio dall'1 del primo *Détail*, parte di un tutto che ha inizio da questo 1 che inaugura la progressione continua dei numeri, la quale riempie interamente la tela fino all'ultimo numero che determinerà la fine di un *Détail* e deciderà dell'inizio del seguente, ogni *Détail* essendo in sé un quadro incontestabilmente compiuto. Avevo compreso il senso della mia vita nel nonsenso di dipingere una sequela di segni logici, senza andare da nessuna parte e avanzando all'incontro di me stesso: una simile decisione poteva essere fondata solo se veniva presa per tutta la vita. Ero terribilmente eccitato e quando arrivò la mia compagna, le spiegai questa idea straordinaria. Lei mi parve alquanto sconvolta ma, a ripensarci, ora sono persuaso che il suo timore era probabilmente più connesso con il suo ritardo che con la portata del mio concetto. Il suo ritardo mi aveva salvato la vita, sicché l'ho subito baciata per ringraziarla della lunga e fruttuosa attesa che mi aveva concesso. Prima di cominciare realmente il lavoro del primo *Détail*, nell'autunno del 1965, dovetti vivere sei o sette mesi in un'esitazione spaventosa. Ero



estrema ed assoluta non solo verso la propria arte, ma anche, e soprattutto, verso la propria vita<sup>147</sup>. Il risveglio artistico del maestro, o meglio la sua sconvolgente rivelazione del 1965, nasce, secondo Chiara Bertola, dalla consapevolezza di una profonda esigenza intellettuale, da cui prende forma il significato nuovo e assoluto dell'opera che segue il conteggio dell'irreversibile<sup>148</sup>.

---

atterrito dall'estremismo e dalle potenzialità dinamiche di quel nascente concetto. Non avrei dovuto ben presto consacragli tutto il mio tempo per intero? Avevo ancora bisogno di esercitare due attività artistiche parallele per vivere. Per dirla tutta su quei mesi penosi, ho voluto persino ridurre la mia indecisione conducendo una specie di inchiesta: interrogai numerosi critici, non come uno che aspetta che altri prendano una decisione per lui, ma come chi cerca di indagare il funzionamento stesso della proposta concettuale che si appresta a formulare. Ricordo una passeggiata nella foresta, Wlasyława Jaworska, Halszka e io; noi affrontavamo parecchi argomenti, il più frequente dei quali era l'arte, ovviamente. Io continuavo a parlare del mio progetto e soprattutto della mia intenzione di consacrarci tutto e soltanto al suo pieno compimento. Esse apprezzavano molto l'estensione di questo concetto, però avvertii tutta la loro riprovazione, ancora contenuta, quando mi sentirono dire che ero in procinto di interrompere per sempre tutto quanto avevo fin lì intrapreso. Un po' stanco, le rassicurai subito precisando che, per qualche tempo ancora, avrei continuato a fare incisioni terminando i progetti in corso, non fosse altro per facilitare le nostre condizioni di vita. Ma ero già certo che un giorno quel concetto mi avrebbe consentito di vivere, senza dover esercitare alcun'altra attività se non quella di portarlo a compimento. Anche gli esseri che ci sono più vicini difficilmente accettano l'assoluto di certe nostre decisioni. Un giorno, trovandomi nella Germania Ovest, chiamai Halszka al telefono e lei mi chiese di comprarle una gran quantità di tubetti di colore. Sperava così di procurarsi, ho pensato, la maggiore qualità possibile di colori allora introvabili in Polonia. Con molta cura esaudii quella richiesta. Lo feci applicandomi persino a scegliere per lei innumerevoli sfumature, nello stato d'animo di un pittore che aspira a utilizzare con la massima libertà tutto il potere del colore. Tornato a Varsavia, le presentai tutti i tubetti. Di rimando, la mia compagna mi disse che lei aveva parlato con Wlasyława Jaworska e che loro avevano concluso che era impossibile che io potessi dedicarmi esclusivamente alla realizzazione dei miei *Détails!* Pensando tra l'altro che io non dovessi rinunciare a tutta la ricchezza dei colori, li avevano destinati dunque tutti a me. Ecco un aneddoto significativo delle difficoltà incontrate dalla mia pratica nei primi anni di esecuzione, persino con le persone che mi erano più vicine. Penso così alle persone refrattarie alle ragioni che sono all'origine del mio concetto. Sostenevano tutte che le mie possibilità di espressione artistica meritavano di meglio della repressione con cui sono state investite in questo solo progetto. Tutte loro consideravano questa proposta come una avventura senza fondamento né avvenire. Ero in parte responsabile del loro stato d'animo, poiché durane i miei primi anni di ricerca anche io correvo dietro alle novità. Adottando la mia pratica, manifestavo pubblicamente l'abbandono definitivo della sfera culturale che frequentavo prima. Quando parlavo dell'evoluzione del mio lavoro a qualche mio amico, doveva sviluppare un forte risentimento per essere escluso dalle mie nuove concezioni. Così reagivano attaccandomi violentemente. Più divertente fu la reazione di un pittore americano, al quale avevo spiegato il mio progetto: continuò a ribadire che, pur avendo io così risolto il problema dell'ultimo quadro, come pure quello della qualità pittorica, potevo però ben dipingere, almeno la domenica, qualche buon quadretto.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I - ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 67-69.

<sup>147</sup> PRATESI, *Il tempo della pittura*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 11.

<sup>148</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 38.

Questa decisione così radicale porta con sé tre presupposti: una materialità precisa data da una pittura su tela o inchiostro su carta in formati normalizzati, un fatto plastico distintivo rappresentato da una sequenza di iscrizioni progressive destinate a un fading graduale dello sfondo dal quale emergono, e infine, un processo concettuale irrevocabile ossia l'enumerazione dei numeri naturali da uno a infinito. Sempre secondo Chiara Bertola, la singolarità di Roman Opałka sta nella scelta che compie, come artista arricchito dalle tradizioni che il XX secolo adduce al problema dell'organizzazione della superficie, proprio della pittura, di sostituire dei segni, ossia dei numeri, alle forme descrittive o astratte<sup>149</sup>.

Il suo programma, il *grand project* del 1965, diventa un'impresa senza pari, che porta alla scelta dell'assoluta astrazione del numero, ovvero l'entità minima adatta alla misura del tempo<sup>150</sup>. Se da un lato Opałka, come riportato precedentemente, con questo lavoro si tutela da quelle che sono le tendenze e le regole del mondo e del mercato dell'arte, dall'altro lato la sua scelta rappresenta un atto di grande coraggio, il suo gesto primordiale investe tutta una vita accettando un destino che sfugge al desiderio di dominio estremo<sup>151</sup>.

Nei suoi lunghi diari, Roman Opałka, parla di questa scelta come un'imposizione, un sacrificio fatto al disegnatore e pittore stesso<sup>152</sup>. Il suo operato artistico per certi versi potrebbe essere considerato come un atto di autodistruzione, ma in realtà egli concepisce un progetto che finalmente risponde al suo desiderio di rigore<sup>153</sup>.

---

<sup>149</sup> Ivi p. 41.

<sup>150</sup> Ivi p. 38.

<sup>151</sup> Ivi p. 39.

<sup>152</sup> «Fin dall'inizio, questo progetto ha implicato la coscienza del sacrificio di vivere. Una via s'apriva, ma indicava in modo severo che sarebbe stata la via di una *mise en corps*, un'incarnazione.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 - ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 34.

<sup>153</sup> «Da lungo tempo volevo avviare un'opera che fosse la più rigorosa possibile, nel 1965 sono giunto a strutturare i miei pensieri e a concepire un progetto che, finalmente, rispondesse a quel mio desiderio di rigore. Da allora, credo di potere affermare che lavoro in serenità, certo della bontà dei miei propositi artistici. Tra attitudini sono inseparabili dalla mia pratica: spiegare, meditare e condividere. Io non mi sottraggo ad alcun dibattito, sono pronto a discutere all'infinito sul mio lavoro. Inoltre, io continuo a presentare ogni sua posta in gioco per mostrarne la pertinenza, accettando che chi legge le mie affermazioni possa contraddirle. Sostengo che tutto ciò che concerne il mio concetto, tutto ciò che esso interroga, non sia stato formulato ancora in modo esauriente. Mi rifiuto tuttora di ammettere che nessun altro discorso possa metterlo sotto una nuova luce. Anche se apparisse di estrema semplicità, il mio concetto

Roman Opalka stabilisce da solo la sua pena, la punizione a cui costringe il proprio operare<sup>154</sup>. Il suo gesto ripetitivo<sup>155</sup>, la pausa ed il numero divengono le stazioni iterative entro cui è costretto, è un nuovo Sisifo obbligato da leggi a lui esterne a un

---

non smetterebbe mai di generare nuove domande. Poiché conduco il mio processo artistico in modo identico da così tanti anni, per me sarebbe come accettare il silenzio e l'inattività se abbracciassi l'idea tanto diffusa dell'incapacità dell'arte di assumere la realtà del mondo: equivarrebbe a sbarazzarmi di tutto ciò che la mia relazione con il mondo dice e afferma. Questa ricerca di spiegare la realtà della vita rientra in una ricerca di tutti i tempi che non sarà mai recintata da apriori definitivi. Al di là della numerazione aritmeticamente elementare, a fronte di un inaccessibile orizzonte numerico, io ho concepito un discorso aperto che ha la sola finalità della propria necessità. Taluni mi addosseranno una baldanza eccessiva, talaltri diranno che espongo il mio concetto con pretese di indagine filosofica. Non ho tuttavia altre certezze di quelle emerse dal mio personale vissuto. Come ciascuno di noi, io passo spesso per vie caotiche, dove si succedono quantità di eventi più o meno prevedibili. È per questo che ho appreso a misurare l'importanza e le conseguenze di ciascuno dei miei atti. Che si appartenga all'universo dei filosofi o a quello accessibile del più comune dei nostri simili, solo la qualità degli sguardi che volgiamo alle sorti delle nostre vite consente di definire la pertinenza dei nostri impegni morali. Dobbiamo dunque esercitarci a dominare i numerosi punti di vista che destiniamo a noi stessi e ai contemporanei. Dall'esigenza di questi sguardi interrogatori dipende l'efficacia delle nostre azioni. Conosco questi eterni interrogativi. Tento di rispondervi con la posizione artistica e concettuale che ho inaugurato nel 1965. Continuando ad approfondire la riflessione che fonda la ragione della mia presenza e del mio pensiero sulla vita, io confronto il mio desiderio di manifestare il destino che mi sono prefissato. Prima ancora di elaborare il mio concetto, il mio maggiore problema era quello di trovare una ragione di vita. Ero alla ricerca di un'idea artistica che valesse la pena di essere compiuta, la mia pratica di pittore concettuale dipende in gran parte da una risoluzione filosofica che mi porta ad accettare l'esistenza. Ricorrendo alla filosofia, come pure all'inventività dell'arte, ho coniugato le due sole dimensioni essenziali che potessero mantenermi in vita. Si possono sempre separare l'arte e la vita. Molti artisti hanno fallito nel tentativo di disgiungere queste due polarità che sono il pensiero puro e il saper fare. Al contrario, la mia pratica ha favorito il loro mutuo sovrapporsi, in ciò ho la riprova della soluzione estetica che conducono. A imitazione dei rapporti organici intrattenuti da tutti i corpi biologici, il mio concetto ha reso interdipendenti tutti gli aspetti e tutti gli sviluppi che ha prodotto: li incorpora costantemente nell'integralità del corpo originale che lo fonda, quello dell'unità dell'opera.» in Ivi, pp. 36-37.

<sup>154</sup> ACHILLE BONITO OLIVA, *Roman Opalka: lavoro come dettaglio (Il problema è che siano e stiamo per non essere)*, «ARTE», V, 19, 11, 1975, pp. 40-43.

<sup>155</sup> «Lo spettatore attento percepisce la dimensione di questo impegno sacrificale quando si rende consapevole dell'intensità fisica e della responsabilità morale di tutti i miei atti. Ne afferra la risonanza sociale non appena si rende conto che la considerevole ampiezza del mio compito non segue per nulla le servitù del gesto ripetitivo, non quello degli artisti, né quello degli operai alla catena di montaggio o dei burocrati. Pur solidale con i loro destini, io sono un anti-Sisifo attivo. Interrogo il senso della vita con un'azione in cui la ripetizione è solo apparente e che pone in evidenza a poco a poco l'immagine di una esistenza.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I - ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 49.

movimento che non porta a nulla di nuovo, ma che bensì riafferma costantemente il valore dell'atto, dove esso è sempre definitivo, in quanto ripetizione di sé stesso<sup>156</sup>.

Sebbene l'angoscia e la potenza di questa scelta imponga all'artista stesso un grande sacrificio, è pervaso da una serenità<sup>157</sup> che ne deriva e lo invade certo della bontà dei suoi propositi artistici<sup>158</sup>.

Rigidità e rigore sono due termini che fanno parte di quella che è l'opera di Opalka, la sua decisione infatti non ammette compromessi e scorciatoie, per tutta la vita egli si concentra e va verso un'unica e sola direzione, il suo operato è una missione che impegna totalmente l'artista e l'uomo. Secondo Anna Maria Nassisi, quello dell'artista polacco è un progetto radicale, dove la sua radicalità sta nell'intreccio indissolubile di arte e vita che per il maestro diventano un tutto unico<sup>159</sup>.

Roman Opalka è la sua opera, la sua vita e la sua morte sono contenute nel farsi quotidiano dell'opera<sup>160</sup>.

Il *grand project* del 1965, è una folle autografia pittorica<sup>161</sup> dove l'evidenza della vita si definisce attraverso la morte e l'evidenza della morte diventa lo strumento

---

<sup>156</sup> «Se il mito di Sisifo si muove lungo uno schema rigido e imm modificabile, il lavoro di Opalka accetta lo schema ma lo stempera, quasi impercettibile, quadro dopo quadro, attraverso l'uso sdrammatizzante del bianco. Tale modificazione, seppure sottilissima, quasi subliminale, è ciò che permette ad Opalka di sentirsi padrone della propria pena, della coazione a contare, che diventa una scelta, seppure necessaria e l'unica possibile.» in BONITO OLIVA, *Roman Opalka: lavoro come dettaglio (Il problema è che siamo e stiamo per non essere)*, «ARTE», V, 19, 11, 1975, pp. 40-43.

<sup>157</sup> «Tutto si è andato precisando senza un mio sforzo volontario, bensì ritmicamente, come una normale respirazione, con l'esperienza, allo stesso modo in cui i nostri passi avanzano mentre camminiamo, andando semplicemente avanti ma con la consapevolezza che è possibile urtare una pietra pur di mantenersi nella direzione scelta poiché non si possono evitare tutti gli ostacoli.» in OPAŁKA, *Incontrarsi attraverso il separarsi*, XIX Biennale Internazionale di San Paolo, Brasile, traduzione Cesare Pietroiusti, 1987, pp. 37-44.

<sup>158</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 23.

<sup>159</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 14.

<sup>160</sup> «Harald Szeemann definì la "tendenza dell'opera d'arte totale", ma non nel senso di Wagner, bensì nel quadro di una concezione centrale, determinante, dell'uso artistico di tutti i possibili media e forme d'espressione, di tutti gli approcci tecnici e metodologici, ignorando così tutte le categorizzazioni e classificazioni in base a generi o media artistici.» in HEGYI, *Tre maestri. Interrogazioni sul tempo Roman Opalka, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis*, Milano, Electa, 2019, p. 9.

<sup>161</sup> «Essere certi di qualcosa, per oggi o per un tempo non definito, rientra nel dominio del reversibile e non implica lo stesso peso morale di una decisione che, come quella che avevo preso, era fondata su tutta la vita di un uomo che, seppure ancora giovane, decide di scegliere e di seguire, definitivamente, una certa strada.» in OPAŁKA, *Incontrarsi attraverso il*

dell'opera<sup>162</sup>. L'artista dedica la sua intera esistenza a questa causa, tre quarti della sua vita vengono impegnati in questo progetto<sup>163</sup>. Il suo gesto simbolico<sup>164</sup>, tracciare il numero<sup>165</sup> 1<sup>166</sup> nella tela, condiziona la sua intera esistenza<sup>167</sup> che trascorre rappresentando la sequenza numerica della sua vita<sup>168</sup>.

---

*separarsi*, XIX Biennale Internazionale di San Paolo, Brasile, traduzione Cesare Pietroiusti, 1987, pp. 37-44.

<sup>162</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 24.

<sup>163</sup> «L'impegno di Opalka si riferisce a dimensioni universali, culturali e antropologiche che non ammettono i limiti dati dalle particolari e fugaci situazioni del momento e dai compromessi moralistici. La sua arte nasce in uno stato di libertà in cui nemmeno la personalità dell'artista con la sua particolarità privata è più rilevante. Da questo punto di vista l'operato artistico di Roman Opalka è al contempo anche un atto di autodistruzione della personalità dell'artista che si subordina alla sua opera.» in HEGYI, *Tre maestri. Interrogazioni sul tempo Roman Opalka, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis*, Milano, Electa, 2019, p. 29.

<sup>164</sup> OPAŁKA, *Incontrarsi attraverso il separarsi*, XIX Biennale Internazionale di San Paolo, Brasile, traduzione Cesare Pietroiusti, 1987, pp. 37-44.

<sup>165</sup> «Io non tenevo affatto conto di tutte le teorie che la storia ci ha lasciato a proposito dei numeri, per quanto fossero cabalistiche, esoteriche e irrazionali. Al contrario, volevo essere un pittore il più possibile razionale, un pittore del tempo irreversibile. È stato soltanto in seguito, e quasi per caso, che ho scoperto un potenziale enigmatico nella logica dei numeri. Una logica che fino allora avevo interpretato esclusivamente dal punto di vista razionale. In effetti, essa mi consentiva, in quanto tale, di stabilire l'unità dinamica di una struttura spazio-temporale di uno stesso e solo progetto di vita del pittore sotto forma di *sfumato di un'esistenza*. Ero profondamente meravigliato, e in fondo un po' inquieto, non tanto per l'immensità di un simile cammino, quanto e soprattutto per l'imperativo di realizzarlo sino alla fine della mia vita (poiché è la sola via per comprendere l'idea del tempo irreversibile, qual è quello di ogni essere cosciente). Mi era difficile percepire, in quel momento, tutti gli elementi strutturali del mio progetto e tutte le sue ramificazioni afferenti non solo all'arte, ma soprattutto alla vita, come mai era accaduto prima in una creazione artistica: la vita era divenuta l'opera; e l'opera, la vita.» in PRATESI, TRINI, *OPAŁKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 128.

<sup>166</sup> «Ho dipinto le pitture intitolate *Cronomi* dal 1959 al 1963 supponendo che fossero simili a clessidre con la sabbia. Era quella l'idea. Ma la clessidra ha qualcosa di inerente al fatto che non sai dove è il suo inizio, una sorta di Big Bang. Non puoi misurarlo o determinarlo. Puoi sempre farlo mediante i numeri, tuttavia. Il mio numero 1 è il Big Bang. È qui che tutte le dinamiche esercitano il loro potere, come nel numero della data di nascita.» in Ivi, p. 136.

<sup>167</sup> «La metafora è la manifestazione estetica di questa decisione etica di principio. Questa potente metafora che nell'ambito artistico agisce in modo esclusivista, autonomo, totalitaristico, assorbe pienamente la vita privata dell'artista. Essa non ammette alcuna altra forma di vita, alcuna altra forma di lavoro oltre a sé stessa, essa è – e deve esserlo – l'unica metafora che esprime la totalità della vocazione artistica, il senso dell'esistenza dell'artista nella sua realtà estetica. L'impegno dell'artista volto ad una totale concentrazione sull'essenziale, dunque la sua completa dedizione allo svolgimento della sua missione, e cioè la concreta realizzazione della metafora e dunque la trasmissione del messaggio, si basa su principi etici, sul senso di responsabilità nei confronti degli altri.» in HEGYI, *Tre maestri. Interrogazioni sul tempo Roman Opalka, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis*, Milano, Electa, 2019, pp. 22-23.

<sup>168</sup> PRATESI, *Il tempo della pittura*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 11.

Se dal lato simbolico il lavoro di Roman Opalka risulta alquanto complesso, dal lato strutturale la definizione è piuttosto semplice: il *Détail* dipinge il tempo, la *carta di viaggio* lo disegna, la fotografia lo scolpisce<sup>169</sup>.

Il titolo della sua opera è unico per ciascun frammento, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*<sup>170</sup>, denominazione che segna l'origine dell'opus magnum, che tratta di un certo tempo, di un corpo, di una certa attività, di un'azione, della vita di un pittore. Nei *Détails* e nelle *Carte di viaggio*, il titolo figura sul retro seguito dal primo e dall'ultimo numero iscritto sulla tela; nei ritratti fotografici è invece seguito da un solo numero che segna il momento esatto in cui l'artista si è fatto la foto<sup>171</sup>. *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, è un titolo sempre aperto che nessuna data chiude mai<sup>172</sup>.

Nel lavoro di Roman Opalka<sup>173</sup> il processo creativo è estremamente lento e ripetitivo, conduce lo spettatore da un tempo reale, immediatamente esperibile e concreto, ad un tempo metaforico, la cui ragione d'essere sta nella sua percezione intelligibile<sup>174</sup>. Questo progetto è un'esperienza artistica ma anche e soprattutto di vita, si manifesta in modo esplicito portando in sé la tragicità del suo stesso assunto: l'artista non c'è più, c'è l'opera compiuta<sup>175</sup>. Egli cerca di prendere controllo sul tempo, sul mistero del senso della vita, sulla propria individuale esistenza<sup>176</sup> e sullo scorrere del suo

---

<sup>169</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 136.

<sup>170</sup> «Ho deciso di intitolare la totalità del mio programma dall'inizio (1965/1) alla fine (∞): *OPALKA 1965 / 1 – ∞*. Questo titolo figura sul retro di ciascun mio *Détail*, seguito dal primo e dall'ultimo numero che lo iscrivono – per quanto riguarda i quadri e le *carte di viaggio* – o da un solo numero che segna il momento in cui ho preso la foto, per quanto riguarda i *Détails* fotografici. Il mio programma è una progressione sempre aperta che nessuna data fermerà mai. Bisogna pensare in millenni.» in Ivi, p. 122.

<sup>171</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 44.

<sup>172</sup> OPALKA, *Incontrarsi attraverso il separarsi*, XIX Biennale Internazionale di San Paolo, Brasile, traduzione Cesare Pietroiusti, 1987, pp. 37-44.

<sup>173</sup> Vd. Nota 109

<sup>174</sup> HEGYI, *Tre maestri. Interrogazioni sul tempo Roman Opalka, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis*, Milano, Electa, 2019, pp. 9-10.

<sup>175</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 27.

<sup>176</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 7.



lavoro. Il corpo di Opalka diviene il corpo della sua arte<sup>177</sup>, dipinge il tempo, il suo scorrere irreversibile, rappresenta la verità.

«C'è un'opera, c'è un quadro, il quadro di un'opera, così come c'è un'esistenza, una durata, l'immagine di una vita, una unità.»<sup>178</sup>. Ogni dipinto dunque, o meglio ogni dettaglio, secondo Roman Opalka reca la dinamica<sup>179</sup> di un tutto<sup>180</sup>. Ogni *Détail* è un'opera aperta<sup>181</sup>, rappresenta un'immagine logica del tempo irreversibile<sup>182</sup>, è espressione di un tempo mobile e regolare<sup>183</sup>, è uno spazio dove il tempo, da materia astratta diviene tangibile<sup>184</sup>, è, come definito dall'artista stesso, «un quadro, ma un quadro che costituisce una parte di un insieme totale e cioè una tela che verrà dipinta per tutta la vita».<sup>185</sup> Ciascuna opera rappresenta un viaggio temporale che attesta il passaggio del tempo, racchiudendo in sé alcune piccole differenze che derivano dai vari momenti della vita<sup>186</sup>. Come sottolineato dall'artista, nell'intervista rilasciata a Mirella Bandini in ARTE nel 1976, «Ogni *Détail* ha il primo e l'ultimo numero come

---

<sup>177</sup> «Il mio lavoro quotidiano è la manifestazione permanente di una *mise en corps* – un'incarnazione, con i suoi ritmi biologici, la fatica, le interferenze del mondo esterno – e di una scena morale. In questo senso, non recito Amleto, io sono Amleto; non dipingo ciò che vedo dalla finestra, dipingo ciò che capisco guardando dalla finestra; non dipingo il mondo, ma l'emozione dell'essere nel mondo.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 52.

<sup>178</sup> Ivi, p. 120.

<sup>179</sup> «L'unità dei miei *Détails* oltrepassa i problemi dell'unismo: un'unità che, nella logica della sua *mise en corps*, un *dare corpo* liberato dall'arbitrio, non ammette né miglioramento né manipolazione; una dinamica irreversibile provata dai numeri.» in Ivi, p. 108.

<sup>180</sup> Ivi, p. 47.

<sup>181</sup> «Esplicito e ambiguo, lineare e discontinuo, inesauribile e limitato della sua esecuzione, semplice quanto complesso nei suoi significati, seguendo un procedimento imperturbabile e in preda alle interferenze esterne, la pittura di Roman Opalka dà corpo esemplare a quanto Umberto Eco ha esplorato e teorizzato in *Opera aperta* (1962): al di là delle modalità e dei significati intenzionali, la “forma e l'indeterminazione delle poetiche contemporanee” accolgono la ricchezza del possibile, liberano i limiti del senso e producono l'apertura in cui si manifesta la molteplicità dei significati. Ogni *Détail* è un'opera aperta.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 46.

<sup>182</sup> PRATESI, *In primo piano. Roman Opalka*, «Flash Art», 2015, p. 7.

<sup>183</sup> PRATESI, *Il tempo della pittura*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 14.

<sup>184</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 14.

<sup>185</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 44.

<sup>186</sup> «In ciascun *Détail* ci sono piccole differenze della struttura, della progressione, che derivano dai correlativi momenti della vita quotidiana, come le interruzioni, le pause a causa del telefono, del tè o del caffè, come uno psicogramma. Queste piccole differenze non sono certo problemi di qualità. Ma sono l'impronta di un momento.» in BONITO OLIVA, *Roman Opalka: lavoro come dettaglio (Il problema è che siamo e stiamo per non essere)*, «ARTE», V, 19, 11, 1975, pp. 40-43.

in una pagina scritta esiste la prima e l'ultima parola», certamente nella sua opera ci sono delle situazioni di passaggio che Roman Opalka chiama eventi, determinati da numeri particolarmente importanti, come per esempio il raggiungimento del primo milione<sup>187</sup>. Il *Détails* è un pezzo del tempo e della esistenza dell'artista, la sua vita e la sua morte sono contenute nella tela<sup>188</sup>, è un'opera molto complessa e profondamente esistenziale<sup>189</sup>. Il *Détail* è l'autoritratto dell'artista stesso, pareggia l'immagine del tempo alla sua immagine<sup>190</sup>, e sebbene le differenze tra un dettaglio e l'altro sono praticamente impercettibili, se non a distanza di un tempo molto esteso tra gli uni e gli altri, sono in realtà ogni volta diversi come ciascun istante della vita<sup>191</sup>.

### 3.4 *Horror Vacui*

Nell'opera di Roman Opalka, la tensione verso un ritmo spazio-temporale si caratterizza da una scansione geometrica del tempo a tutto pieno, una sorta di *horror vacui*<sup>192</sup>. L'aggiunta dell'1% di bianco ad ogni tela alimenta quello che è il processo di sparizione dell'artista stesso<sup>193</sup>. È chiaro come questo artista lavora alla costruzione

---

<sup>187</sup> «Sono vissuto con una tensione psicologica intensa provocata da un lavoro impegnativo e da uno sforzo considerevole, giorno dopo giorno, anno dopo anno, con la coscienza sempre presente della distanza che man mano si crea, della speranza di arrivare al prossimo punto di passaggio, della tensione che accompagna l'avvicinarsi, del sollievo di raggiungere e superare una tappa che apre un nuovo obiettivo.» in OPAŁKA, *Incontrarsi attraverso il separarsi*, XIX Biennale Internazionale di San Paolo, Brasile, traduzione Cesare Pietroiusti, 1987, pp. 37-44.

<sup>188</sup> « Opalka è totalmente nella sua opera totale. Anzi, potremmo dire che Opalka è la sua opera. La sua vita e la sua morte sono contenute nel farsi quotidiano dell'opera, nella sua necessità inesorabile.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 34.

<sup>189</sup> Ivi, p. 40.

<sup>190</sup> BONITO OLIVA, *Roman Opalka: lavoro come dettaglio (Il problema è che siano e stiamo per non essere)*, «ARTE», V, 19, 11, 1975, pp. 40-43.

<sup>191</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 32.

<sup>192</sup> Ivi, p. 5.

<sup>193</sup> «Eppure, ogni riga di numeri che traccia sulla tela fa sentire l'impermanenza della materia, e quell'1% che aumenta man mano accentua l'irresistibile tendenza all'evaporazione, alla propria sparizione. La sua modalità operativa rispetto alla paura del vuoto o all'altra impossibile impresa di fermare il tempo, la sento, per ora, immediatamente dichiarata: non fugge dal vuoto ma lo assume a sistema, non tenta di annotare frammenti di tempo ma inizia a contarlo e a tesserlo (misurarlo) dentro un'immagine che riesce ad arginarlo. L'artista si fa carico di descrivere il vuoto, escludendo qualsiasi altro soggetto di rappresentazione, come se fosse cosciente che una volta guardato il vuoto non si possa più guardare nient'altro. Impossibile non avvertire una vertigine sistematica di fronte all'ossessiva visualizzazione del



della propria sparizione e invisibilità, il suo operato è un'architettura del vuoto<sup>194</sup>. La sua pittura rappresenta lo sfumato di una vita, è nel mondo perché è il mondo, è la propaganda di una ricerca, di un'idea<sup>195</sup>.

### 3.5 Dal numero 1 al numero 5607249

I *Détails* opalkiani rappresentano per il maestro polacco la dismisura della sua sfida, una scommessa con sé stesso ed il mondo<sup>196</sup>. Quando nasce il primo dettaglio, l'artista parla di uno stordimento, di uno stato di crisi che lo porta ad una perdita di coscienza<sup>197</sup>: trema davanti alla follia di una tale impresa<sup>198</sup>.

Il primo *Détail*<sup>199</sup>, il cui conteggio va dal numero 1 al 35327, rappresenta il frammento di un progetto senza fine, il primo quadro è una prova di cui l'artista sta progettando i futuri sviluppi<sup>200</sup>, è un'operazione che dura sette mesi, estremamente lunga e complessa, pare qualcosa che scorre in un fluire continuo<sup>201</sup>.

Quando Opalka dipinge il primo quadro, non conosce né le dimensioni, né la forma, né il termine ultimo dei suoi sforzi, ma soprattutto è inconsapevole del giorno in cui la sua esperienza umana raggiungerà la sua fine, testimoniata dal suo ultimo quadro<sup>202</sup>.

L'ultimo *Détail*, che presenta i numeri da 5603154 a 5607249, è il risultato di un conclusivo periodo di lavoro che va dal 14 febbraio a fine aprile 2011<sup>203</sup>. In coda a questa tela, bianco su bianco, quasi trasparente e tratteggiato si individua il numero

---

tempo-che-scorre, nel cui progressivo esaurimento lo sgomento e la paura umana della dimensione infinita cercavano invano di annullarsi.» in Ivi, p. 23.

<sup>194</sup> Ivi p.22.

<sup>195</sup> «RO: La mia pittura è un *memento mori* costante, il finito definito dal non finito. Devo sempre pensare alla mia morte, la morte è la percezione del finito. Siamo tutti maestri della nostra esistenza, perché ogni esistenza è unica e insostituibile.» in PRATESI, *In primo piano. Roman Opalka*, «Flash Art», 2015, p. 9.

<sup>196</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 82.

<sup>197</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 37.

<sup>198</sup> Vd. Nota 48

<sup>199</sup> «Nel corso dell'esecuzione si precisò una triplice consapevolezza: quella dell'apertura alla dinamica dei numeri, quella di dovere rinunciare a ogni altra forma di pittura, e infine quella di diventare un artista senza altra scelta se non di continuare.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 69.

<sup>200</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 37.

<sup>201</sup> Ivi, p. 14.

<sup>202</sup> Ivi, p. 37.

<sup>203</sup> Ivi, p. 41.

5607249, il progetto della rappresentazione del tempo irreversibile è giunto a termine, l'esistenza terrena dell'artista si è conclusa. Chiara Bertola scrive: «Girandomi verso la parete opposta e guardando il bianco su bianco dell'ultimo *Détail* nel bagliore della luce, riesco poi a scorgere l'infinito, a partire dal punto stesso in cui il progetto dell'artista si è interrotto. È come sostare in un luogo in cui la matematica sfiora la metafisica.»<sup>204</sup>.

Il primo e l'ultimo dettaglio, propongono di considerare l'inaugurale come ciò che è continuamente ricominciato, a scansionare il vicino come il lontano, a collegare il locale all'universale<sup>205</sup>. Nella produzione di un artista, il ricongiungimento della prima e dell'ultima tela, è una congiuntura rara, quasi unica, è il momento in cui due opere diventano un tutt'uno. È il ricongiungimento della nascita dell'idea con l'idea realizzata<sup>206</sup>.

### 3.6 Sette volte sette

La serie di Fibonacci è una successione di numeri naturali introdotta dal matematico pisano per dare una descrizione regolare e numerica della crescita mensile di una popolazione di conigli ipotizzando che essi diventano fertili al compimento del primo mese e che ogni coppia di conigli partorisce al raggiungimento del secondo mese<sup>207</sup>.

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584, 4181,  
6765, 10946, 17711, 28657, 46368, 75025

Secondo Roman Opalka questa macro-progression non è commisurabile alla dinamica dell'esistenza umana. Un bambino infatti, all'inizio della vita, vive una crescita accelerata: ha un anno, due anni, tre anni e così via. Successivamente l'andamento dell'esistenza si sviluppa nella durata con il tempo di apprendimento, di

---

<sup>204</sup> Ivi, p. 27.

<sup>205</sup> Ivi, p. 45.

<sup>206</sup> MIRELLA BANDINI, *Roman Opalka: intervista di Mirella Bandini* in ARTe, V, 19, 11, 1975, pp. 44-46.

<sup>207</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/successione-di-fibonacci\\_%28Enciclopedia-della-Matematica%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/successione-di-fibonacci_%28Enciclopedia-della-Matematica%29/)

adattamento, di radicamento, poi di riflessione e infine di saggezza. Per l'artista la coscienza si installa nella dinamica dell'esistenza, percepandone i limiti e consapevole che la saggezza è l'incontro tra essi<sup>208</sup>.

I *Détails* opalkiani sono una visualizzazione del tempo in relazione alla propria esistenza<sup>209</sup>. Le tele definiscono una macro-progression numerica che è articolata in tappe: i numeri 1, 22, 333, 4444 appartengono all'inizio del primo *Détail*, mentre il 55555 si trova alla fine del secondo dettaglio. Per raggiungere il 666666 l'artista ha impiegato sette anni dopo essere arrivato a cinque volte cinque. Successivamente al sei volte sei, Opałka calcola che, nella migliore delle ipotesi e quindi in buona salute e con favorevoli condizioni generali, servivano ancora 30 anni per giungere alla tappa successiva, cioè 7777777, sette volte la cifra sette, corrispondente al bianco mentale, il bianco che lui definisce *meritato*. Considerando l'ipotesi del tempo di un'esistenza media, l'artista polacco giunge alla conclusione che la cifra 88888888 risulta impossibile da raggiungere, essa infatti rappresenta un numero che riguarda la vita di più generazioni e anche di più secoli, è fuori dalla portata dell'uomo. Contrariamente quindi a quanto enunciato dalla sequenza di Fibonacci, che secondo Opałka è una serie numerica che schiaccia la vita di un essere umano, la sua macro-progression dimostra che il numero 7777777 rappresenta la dimensione dello spazio-tempo di un'esistenza. È una cifra che tralascia le dismisure incontrando i limiti della saggezza<sup>210</sup>.

Questo studio statistico viene svolto da Opałka dopo aver raggiunto il primo milione<sup>211</sup>. Il sette volte sette quindi è per l'artista il numero della riuscita ottimale,

---

<sup>208</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 119.

<sup>209</sup> PRATESI, *Il tempo della pittura*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 31.

<sup>210</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 120.

<sup>211</sup> «RO: All'età di 34 anni sono arrivato all'idea di questo mio lavoro; soltanto giunto al 1.000.000 ho potuto conoscere la possibilità statistica di giungere nella mia opera al numero 7.777.777 (che per caso può essere letto in chiave simbolica) che potrebbe coincidere con il bianco su bianco. L'intera operazione è considerata in un arco di tempo di 30 anni che è quanto io penso resti della mia vita. Oggi faccio dieci quadri per anno, lavorando dieci ed anche quindici ore al giorno. E sono ancora giovane e forte. Con il passare degli anni la progression diverrà più lenta e difficile, a causa dell'età. Inoltre quando giungerò al bianco su bianco vi sarà una complicazione fisico-ottica, perché la scrittura bianca su fondo bianco non si vedrà più. Vorrei restare però molti anni in questo periodo, anche se penso sarà difficile dato che avrò raggiunto il limite della mia vita. La mia finalità è di arrivare fino al bianco e di restare

ricco di un importante significato simbolico per il senso che comporta come limite dell'esistenza umana<sup>212</sup>. Ancora di più il soggetto della tela diventa quindi la vita stessa, ed il numero 7777777 indica la vita e la morte dell'autore stesso, la sovrapposizione di due bianchi identici<sup>213</sup>.

Benchè Opalka si sia posto buoni propositi con rigore e rigidità nel corso della sua vita, essa molto spesso è imprevedibile, e ad un certo punto l'artista si rende conto che il raggiungimento del numero prediletto, non è compatibile con i suoi limiti vitali. Roman Opalka non è una macchina, è un essere umano<sup>214</sup>, e questa impresa risulta impossibile, al di là dei suoi limiti vitali<sup>215</sup>.

Le opere di Roman Opalka rappresentano la vita in una dimensione empatica, una sorta di specchio metaforico nel quale avviene l'identificazione tra lo spettatore e l'opera<sup>216</sup>.

---

ancora vivente.» in BANDINI, *Roman Opalka: intervista di Mirella Bandini* in ARTe, V, 19, 11, 1975, pp. 44-46.

<sup>212</sup> OPAŁKA, *Incontrarsi attraverso il separarsi*, XIX Biennale Internazionale di San Paolo, Brasile, traduzione Cesare Pietroiusti, 1987, pp. 37-44.

<sup>213</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 40.

<sup>214</sup> BANDINI, *Roman Opalka: intervista di Mirella Bandini* in ARTe, V, 19, 11, 1975, pp. 44-46.

<sup>215</sup> «È stato allora, quando questa pittura di presenza di vita era già radicata nel tempo, che mi sono posto logicamente una domanda: quanto tempo avrei impiegato per giungere alla tappa successiva, quella di 7777777, sette volte sette? Facendo calcoli ottimistici, sono giunto a risultati insieme crudeli e affascinanti. Mi sono reso conto che nel migliore dei casi (in buona salute e con favorevoli condizioni generali) avrei avuto bisogno di più di 30 anni per arrivare alla cifra di 7777777. Mi sono egualmente posto a quel punto la domanda concernente il numero otto volte otto, 88888888, che riguarda la vita di più generazioni e anche di più secoli. Questo seguito di numeri costituisce dunque il fondamento di una *piramide verso l'infinito* ( $\infty$ ); a cominciare dalla prima unità (1) attraverso tutte le tappe menzionate – tappe del tempo della vita dell'uomo. A conti fatti, la cifra 7777777 si è rivelata impossibile per me. Anche se potenzialmente fosse stata realizzabile, avrei dovuto consacrarmi esclusivamente all'instancabile esecuzione del programma; e ciò sarebbe divenuto eventualmente possibile solo se avessi vissuto (assai modestamente) e lavorato in Polonia (fino a sedici ore al giorno come agli inizi). Ma è andata diversamente, dopo che il mio progetto è stato conosciuto e apprezzato in Occidente. Ho dovuto occuparmi non solo dell'esecuzione, ma anche della presentazione dei quadri in un crescente numero di mostre personali, che sono diventate poi vere e proprie installazioni che non avrei potuto affidare ad assistenti, come fanno invece altri artisti. Giacché la mia opera e la sua presentazione sono profondamente legate: tanto, che preferisco che non si facciano grandi esposizioni personali della mia opera dopo la mia morte, salvo eventualmente nella cornice di esposizioni collettive tematiche: e sia con due o tre quadri, sia con le *carte di viaggio*, sia con una serie di ritratti.» in PRATESI, TRINI, *OPAŁKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 132.

<sup>216</sup> HEGYI, *Tre maestri. Interrogazioni sul tempo Roman Opalka, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis*, Milano, Electa, 2019, p. 14.

Osservando questi dipinti si avverte come la pittura in realtà è per l'autore una finalità non soltanto artistica, ma anche, e soprattutto, esistenziale<sup>217</sup>.

Secondo il maestro polacco, le relazioni che gli amatori d'arte intrattengono con il suo lavoro sono estremamente particolari. La sua produzione limitata infatti costringe alla pazienza. Ogni collezionista acquista una parte definita della vita di Opalka<sup>218</sup>.

Roman Opalka è un funambolo, appeso alla linea di numeri che dipinge e traccia man mano che la sua vita va avanti<sup>219</sup>. È stato capace di concepire un discorso aperto che ha la sola finalità della propria necessità<sup>220</sup>. Con questo lavoro l'artista sceglie di emozionarsi vivendo il suo progetto nel suo compimento pittorico<sup>221</sup>.

Il fine ultimo del suo programma è quello di riuscire a rappresentare un corrispettivo visivo dello scorrere del tempo<sup>222</sup>.

### 3.7 Verso la luce

«Ciò che noi chiamiamo inizio spesso è la fine e imporre una fine è come stabilire un principio. La fine è il punto dal quale cominciamo.»<sup>223</sup>.

Sin da quando è un bambino, Roman Opalka, nutre un certo interesse per il concetto del tempo. L'esperienza fondamentale è sicuramente l'episodio giovanile del pendolo,

---

<sup>217</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 21.

<sup>218</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 56.

<sup>219</sup> «Nel tentativo di penetrare il lavoro di Opalka mi viene in soccorso il libro di Paolo Miorandi, *Verso il bianco*. Sulla copertina c'è una foto dello scrittore svizzero Robert Walser, il cui viso emerge attraverso una cortina di neve che cade fitta. È un libro che parla di funamboli, di scrittori e di poeti, capaci di camminare sulla linea sottile della scrittura come su un sentiero in mezzo alla neve o su una fune sospesa sul vuoto. Roman Opalka è menzionato tra questi, appeso a quella linea di numeri che dipinge e traccia man mano che la sua vita va avanti. Tiene la morte vicina e la guarda ogni giorno, non per esorcizzarla, ma per crederle e rispettarla: “Per apprendere il tempo”, scrive negli anni novanta, “bisogna prendere la morte come dimensione reale della vita. L'esistenza dell'essere non è pienezza, ma un esserci cui manca qualcosa. L'essere è definito dalla morte che gli manca.”» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 21.

<sup>220</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 37.

<sup>221</sup> Ivi, p. 37.

<sup>222</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 22.

<sup>223</sup> THOMAS STEARNS ELIOT, *Four Quartets*, New York, Harcourt Brace And Company, 1943.

quando l'artista è convinto che con il solo sguardo è capace di fermare il tempo dell'intera esistenza umana<sup>224</sup>. È il maestro stesso a descrivere il suo viaggio: «Io invito a passeggiare nel tempo, senza precipitarsi. Il mio itinerario è una camminata in cui il tempo si dispone al pensiero. Manifesto la presenza di una vita, una immagine della sua emozione; la mia pratica, nella sua lunga camminata, ne costituisce logicamente la prova: traccia dispiegata e permanente del cancellarsi irreversibile del presente, immagine in atto razionalizzata dell'espansione di una coscienza e di un'emozione che attiva il bianco; un'immagine a misura numerata della durata che io guido nella trasformazione del bianco pittorico in bianco mentale.»<sup>225</sup>.

Il programma di Opalka è un processo di lavoro che registra una progressione che è un documento sul tempo e insieme la sua definizione<sup>226</sup>, tutto il suo lavoro è la descrizione dal numero uno all'infinito, una sola cosa, una sola vita<sup>227</sup>.

---

<sup>224</sup> «A quell'epoca, la mia famiglia viveva a Cracovia, e poiché la miseria ci colpiva duramente, i miei genitori passavano tutto il tempo in cerca di qualche lavoro. Per trovarlo, uscivano assai presto ogni mattina. Per andare a scuola, anche mio fratello e le mie sorelle lasciavano casa di buon'ora. Io avevo allora cinque o sei anni e perciò dovevo restare solo per intere giornate nel piccolo appartamento in cui abitavamo. Durante quei lunghi momenti di solitudine, io aspettavo nel nostro povero ambiente, dove però non avevo neppure il diritto di toccare gli oggetti, considerati tutti preziosi! Ero torturato dalla paura di trasgredire quella interdizione. È nel segno di quel timore imposto che ho trascorso una parte della mia prima infanzia. In una famiglia in miseria, un bimbo che rompe le poche cose possedute è severamente punito. Passavo il tempo, dunque, osservando le cose attorno a me, senza toccare niente. A ogni spostamento del corpo, mi sforzavo di essere molto prudente tentando di controllare tutti i miei gesti. Con assiduità, fissavo il mio sguardo sul pendolo a muro. Mi interessava molto il movimento del bilanciere, di norma era la sola cosa che, sebbene ripetitiva per natura, ciò nonostante punteggiava un po' la pesante atmosfera che mi attorniava. Un giorno, mentre lo guardavo come di consueto, il pendolo meccanico si arrestò di colpo. La mia anima infantile fu immediatamente persuasa di avere fermato col solo sguardo lo scorrere del tempo. Fino al ritorno di mia madre, ho singhiozzato molto. Il pianto e l'angoscia della punizione avevano arrossato e gonfiato la mia faccia. Ma al suo ritorno, mia madre si sorprese appena di avere dimenticato di rimontare quella mattina stessa il meccanismo del pendolo. Per me, fu un'esperienza fondamentale. Per ore e ore avevo osservato un movimento che esprimeva il tempo e che si era all'improvviso interrotto. Poi, per altre ore, avevo voluto con tutte le forze del mio sguardo che esso riprendesse a scorrere, credendo che la vita del mondo intero dipendesse dal basculare di un bilanciere.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1* – ∞, Venezia, Marsilio, 2011, p. 121.

<sup>225</sup> Ivi, p. 122.

<sup>226</sup> Ivi, p. 33.

<sup>227</sup> Ivi, p. 7.

Il maestro impegna il suo corpo, per tutta la durata della sua esistenza, nel proseguimento di questa avventura estrema<sup>228</sup>. Questo progetto porta con sé due caratteristiche apparentemente discostanti ma in realtà congiunte quali il concetto di finito e di non finito. È l'artista stesso a darne prova: «Accada quel che deve, la mia opera è ormai completa, poiché la sua conclusione è determinata dalla mia morte. Al contrario di Marcel Duchamp, io do concettualmente la prova che è possibile terminare una creazione. Il mio progetto avrà fine nella sua propria incompiutezza. Se muoio oggi, questo lavoro di numerazione che tende all'infinito e dunque non conosce altri limiti temporali se non la mia vita umana, troverà logicamente conclusione nel suo stesso mancato compimento. Sicché questa non-fine diventa la finalità della mia opera ed ecco una situazione ben unica nell'arte: *mediante il non-finito io definisco il finito.*»<sup>229</sup>.

Il tempo opalkiano è scandito dalla grafia dei numeri che si succedono su linee che lo iscrivono come movimento e come pausa, è una dimensione temporale che accoglie simultaneamente passato, presente, avvenire e avvenuto<sup>230</sup>.

Roman Opalka è nei dettagli della sua opera, la sua vita ne fa parte, e la sua arte apre un caso di immortalità<sup>231</sup>.

Secondo Chiara Bertola il tempo, con l'opera dell'artista polacco, diventa un soggetto pittorico unico, ma rimane comunque un mistero<sup>232</sup>. Esso da sempre rappresenta il grande dramma degli esseri umani, ha sempre la meglio sulla vita e la durata di essa, costringe l'essere umano a proiettarsi in un futuro incerto<sup>233</sup>. Roman Opalka non può prevedere il termine effettivo del conteggio<sup>234</sup>, ma è capace di rappresentare la

---

<sup>228</sup> «Similmente a un alpinista, grado per grado, m'inerpico sui ripidi fianchi di una montagna altissima, in cima alla quale spero di scoprire un orizzonte illimitato di un infinito biancore. Vorrei giungere lassù per mettervi dimora.» in Ivi, p. 57.

<sup>229</sup> Ivi, p. 58.

<sup>230</sup> BONITO OLIVA, *Roman Opalka: lavoro come dettaglio (Il problema è che siano e stiamo per non essere)*, «ARTe», V, 19, 11, 1975, pp. 40-43.

<sup>231</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 21.

<sup>232</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 40.

<sup>233</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 60.

<sup>234</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 38.

metamorfosi del tempo attraverso la sua voce, la sua immagine fotografica e la sua scrittura<sup>235</sup>.

Nell'opera di Opalka grande importanza assume il concetto di pausa, per Achille Bonito Oliva essa rappresenta l'unità di misura dell'infinito che è esso stesso pausa costante che annulla ogni numero iniziale e finale. Questa sospensione è l'interstizio che separa il numero e gli permette di andare in avanti verso il futuro<sup>236</sup>. Il *grand project* opalkiano è un caso di non finito, di eterno work in progress. È interessante sottolineare che terminato un *Détail*, l'artista ne iniziava immediatamente un altro. Il motivo è semplice: sfuggire al rischio di vedere la sua morte compiere l'opera<sup>237</sup>. Il non finito è la ragione essenziale del programma di Roman Opalka, è, come definisce Anna Maria Nassisi, il tratto caratterizzante del farsi opera<sup>238</sup>.

L'artista incontra il proprio destino pittorico in uno dei più insignificanti e ricorrenti momenti dell'esistenza di ogni uomo: l'attesa di una persona che ritarda ad un appuntamento. Egli comprende che il fine ultimo della sua pittura è quello di rappresentare lo scorrere irreversibile del tempo<sup>239</sup>.

Il dipinto annuncia la fine irrevocabile, sia dello spettatore sia dell'artista<sup>240</sup>, un termine che viene lasciato sospeso dal simbolo dell'infinito. C'è una sola data, l'inizio, il 1965, il resto è il tempo in cui l'essere umano è immerso come nell'opera anche nella vita. Roman Opalka, scrive: «Non posso sapere quando morirò. So che morirò, ma il tempo in cui ciò accadrà è così infinito perché nessuno sa di essere appena morto.

---

<sup>235</sup> PRATESI, *Il tempo della pittura*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 14.

<sup>236</sup> BONITO OLIVA, *Roman Opalka: lavoro come dettaglio (Il problema è che siano e stiamo per non essere)*, «ARTE», V, 19, 11, 1975, pp. 40-43.

<sup>237</sup> «Il *Détail* in corso sul cavalletto è sempre essente (*étant*) a sufficienza per essere finito, nello stato del *c'è continuamente*. Terminato un *Détail*, lo levo dal cavalletto, installo immediatamente una nuova tela, preparata in anticipo, e comincio la prima riga del *Détail* successivo. Voglio sfuggire al rischio di vedere la mia morte che compie l'opera – contro ogni mio programma – su un *Détail* terminato e di perdere così il finito definito dal non-finito.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 128.

<sup>238</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 5.

<sup>239</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 31.

<sup>240</sup> «Su ogni essere umano in qualche modo pesa un fato, tutti siamo segnati da un destino ineluttabile e le nostre scelte sono condizionate da esso. La nostra presenza nel mondo, sin dal momento della nostra nascita, è determinata a prescindere dalla nostra individuale volontà» in NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 45.



Ecco una cosa su cui ho meditato nella mia opera, forse è una fortuna per le persone non ricevere mai la notizia che loro non ci sono più. In tal senso noi siamo eterni.»<sup>241</sup>.

L'ultimo *Détail* è sconcertante, è la fine, il tramonto della vita. L'idea del programma di Opalka in questo è contemporaneamente semplice e complessa, come la vita che parte da una nascita e va verso la morte<sup>242</sup>. La dipartita dell'artista è la prova logica ed emozionale del compimento della sua opera, e per questo essa è vera<sup>243</sup>. La morte viene vista come dimensione reale della vita, è parte di essa. In Opalka rappresenta il dileguarsi progressivo del soggetto in quella che è la luce del bianco, l'infinità dello spazio<sup>244</sup>. Il memento mori è onnipresente, è rappresentato dal volto di Opalka nei suoi *Autoportraits*, nello scorrere del tempo, inesorabile e irrevocabile. La drammaticità dell'esistenza umana si rispecchia continuamente nell'infinito aperto dell'opera e si incontra con il segno grafico della pura convenzione della logica rappresentata dal numero<sup>245</sup>. Ogni *Détail* è un'opera aperta<sup>246</sup>.

I dettagli opalkiani conducono il suo sacrificio pittorico ad un bianco *meritato*; attraverso la progressiva scomparsa dei numeri le cifre non sono più percettibili e quello che ne rimane sono le registrazioni sonore<sup>247</sup>.

Inevitabilmente questo bianco avvicina l'artista alla fine<sup>248</sup>, alla morte, al buio, ma per Opalka questo colore indica la luce, questo lavoro concettualmente esalta il bianco in

---

<sup>241</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 135.

<sup>242</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 13.

<sup>243</sup> «La mia opera non esiste per fare bello, è fatta per essere vera.» in TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 123.

<sup>244</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 24.

<sup>245</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 7.

<sup>246</sup> «Esplicito e ambiguo, lineare e discontinuo, inesauribile e limitato nella sua esecuzione, semplice quanto complesso nei suoi significati, seguendo un procedimento imperturbabile e in preda alle interferenze esterne, la pittura di Roman Opalka dà corpo esemplare a quanto Umberto Eco ha esplorato e teorizzato in *Opera aperta* (1962): al di là delle modalità e dei significati intenzionali, la “forma e l'indeterminazione delle poetiche contemporanee” accolgono la ricchezza del possibile, liberano i limiti del senso e producono l'apertura in cui si manifesta la molteplicità dei significati.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 46.

<sup>247</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 58.

<sup>248</sup> «RO: La mia finalità è di arrivare fino al bianco e di restare ancora vivente.» in BANDINI, *Roman Opalka: intervista di Mirella Bandini* in ARTE, V, 19, 11, 1975, pp. 44-46.

quanto meditazione sulla luce<sup>249</sup>. L'artista muore, come tutti gli altri esseri umani, ma la luce lo porta verso un chiarore.

---

<sup>249</sup> PRATESI, TRINI, *OPALEKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 137.

– CAPITOLO 4 –  
**Opalka prima di OPAŁKA**

#### **4.1 Dal suo esordio figurativo al 1970**

La pratica artistica di Roman Opalka nasce una mattina di primavera del 1965 al caffè dell'Hotel Bristol di Varsavia mentre è in attesa di Halszka la sua prima moglie, che quel giorno tarda parecchio. Il tempo dell'attesa è occupato con un mesto bilancio della sua vita d'artista<sup>250</sup>. Benchè sin dalla giovane età il suo interesse principale gravita intorno al tema del tempo, fino a quel momento tutti i suoi sforzi artistici mancano della dimensione filosofica atta a raggiungere qualcosa di più delle semplici immagini del tempo reversibile. Il ritardo della giovane donna provoca in Opalka l'Eureka, l'intuizione che gli salva la vita, avverte infatti che la soluzione al suo problema è una semplice operazione di sostituzione<sup>251</sup>. C'è dunque un prima e un dopo, un Opalka prima di OPAŁKA, un prima dell'inizio e un inizio<sup>252</sup>.

Fino al 1965 l'artista concepisce molte opere in apparenza assai diverse le une dalle altre, nei suoi scritti egli sottolinea come la varietà, secondo lui, sia un simulacro di progresso, uno stato che manifesta l'illusione di una trasformazione del mondo. Prima di questa data – *annus mirabilis* – Opalka affronta già la questione di visualizzazione del tempo ma solo come un'unica prospettiva di movimento. Il frutto di questo lavoro però lo porta ad andare verso l'Unismo di Strzeminski<sup>253</sup>, e benchè il movimento

---

<sup>250</sup> PRATESI, TRINI, *OPAŁKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 67-69.

<sup>251</sup> Ivi, p. 14.

<sup>252</sup> «Ecco, notate, come nelle storie del Big Bang si vagliano teorie che vantano di porsi 'prima dell'inizio', così anche in questa vicenda creativa c'è un 'prima di Opalka' che è sempre suo» in Ivi.

<sup>253</sup> L'Unismo è il movimento dell'avanguardia costruttivista polacca creato nel 1928 da Wladislaw Strzeminski, già allievo di Kasimir Malevič a Mosca, in cooperazione con la scultrice russa Katarzyna Kobro, sua moglie. L'unità dell'opera d'arte, affermata come "unione tra l'arte e la vita" nel libro *L'unismo in pittura* (1928), mira all'assoluta autonomia della pittura con un'ottica libera da contrasti, ed al ricorso a proporzioni auree nelle sculture ed in architettura. Aspira a contribuire al progresso sociale mediante l'integrazione di tutte le forme espressive e dei linguaggi.

dell'avanguardia costruttivista polacca sia sua fonte d'ispirazione, esso non rappresenta il risultato a cui Opalka vuole giungere<sup>254</sup>.

Attraverso il suo primo percorso artistico Opalka non fa altro che chiudersi delle porte alle spalle, una dopo l'altra, lasciando fuori esercizi, linguaggi, forme, figure, sagome, punti, linee, colori e materia. Questa azione risulta essere fondamentale, una sorta di scoperta e azzeramento che porterà a qualcosa di nuovo<sup>255</sup>. La sua pratica artistica iniziale risulta dunque un passaggio fondamentale volto al raggiungimento di un nuovo obiettivo, una rinascita nella nascita, un percorso di distacco dal mondo che lo spinge all'origine stessa della materia. È un cammino di apprendimento e negazione come spiegato da Wladyslawa Jaworska, critica polacca e amica dell'artista, che afferma «Non ha forse l'artista voluto mettere molte porte tra lui e il mondo, per raggiungere, come un mago, l'essenza, l'origine stessa della materia?»<sup>256</sup>.

Negli scritti di Opalka, si intuisce pienamente come egli liquida velocemente le sue 'prove' giovanili sia per il fatto che trattano il tempo come una clessidra, un orologio, un tempo quindi ancora molto approssimativo, ma soprattutto poiché esso è reversibile<sup>257</sup>.

Nelle opere che precedono il *Grand Project* del 1965, possiamo già individuare le premesse del desiderio di enumerazione tanto caro all'artista polacco. La maggior parte di questi lavori si possono considerare precorritori e non semplici contorni di una pittura in evoluzione. Con la loro dislocazione di forme e volumi, lo sviluppo di grandi spazi vuoti, la proliferazione di minuscoli elementi incorporei, essi hanno anticipato e persino fortemente pesato, seppur inconsapevolmente, sull'ideazione consapevole del programma del 1965, che ha portato alla scelta dell'assoluta astrazione del numero,

---

<sup>254</sup> «Volevo testimoniare il tempo alla maniera del fluire della sabbia. Come una clessidra, evocavo la durata per mezzo di punti o di tocchi di pittura su fondo unito; producevo uno spostamento, ma il risultato ricordava visivamente l'Unismo» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011.

<sup>255</sup> «Opalka sta sperimentando e cercando, vuole scoprire tutto, ma per azzerarlo. Soltanto dopo, tutto potrà di nuovo ricominciare.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019.

<sup>256</sup> Ivi, p.

<sup>257</sup> «Il Détail, che l'artista comincia ad intuire in quel periodo, 'sarebbe stato come un'immagine logica' in grado di definire 'il tempo irreversibile'» in Ivi, p.

entità minima adattata alla misura del tempo. Ogni pesantezza viene dunque polverizzata. Abbatto come la folgore, il numero non scaturisce dal nulla<sup>258</sup>. Ancora una volta è comprensibile il gesto di rinascita della nascita, c'è una rottura tra il prima e il dopo. Un improvviso svelamento di un cammino intellettuale che valica i lavori precedenti, ma non la negazione di quei lavori. Nelle opere antecedenti al 1965 si può cogliere il riflesso delle ricerche concettuali e minimaliste, che tendono verso il monocromo e lo spazio vuoto e guardano al dibattito matematico – filosofico sull'infinito<sup>259</sup>.

Il suo esordio figurativo è da ricondurre alla metà degli anni '50 del XX secolo, è teso a semplificare il colore e la linea in modi alla Matisse<sup>260</sup>.

Nel 1953 produce gli *Studi sul movimento*. In questi anni egli cerca di liberarsi della rappresentazione di qualsiasi agglomerato formale o figura per accedere allo spazio puro e astratto<sup>261</sup>.

L'artista nel 1957<sup>262</sup> propone i *Collage* realizzati con carte di imballaggio da lui ricolorate atte a produrre un'immagine strettamente materiale delle cifre concentrandosi solo sul valore dei segni numerici. In questo stesso anno, Opalka

---

<sup>258</sup> Ivi, p.

<sup>259</sup> Ivi, p.

<sup>260</sup> Ivi, p 44.

<sup>261</sup> Ivi, p. 26.

<sup>262</sup> «Nel 1957, prima di soggiornare a Parigi, per qualche settimana ho utilizzato le cifre come avrebbero fatto Jasper Johns e Robert Rauschenberg negli Stati Uniti. Progettavo allora di produrre un'immagine strettamente materiale delle cifre, concentrandomi sul loro solo valore di segni numeri; pensavo addirittura di concepire un dispositivo sonoro che, accompagnando l'opera visiva, potesse accrescere quella dimensione così particolare che la lettura delle cifre esprime. Desideravo trasporre tale lavoro in una struttura spaziale e colorata che gli fosse propria, che comunicasse l'autonomia estetica dei numeri. In Polonia, nella mia cameretta-studio di appena 9 metri quadrati, installai per terra alcuni grandi collage di cifre da 0 a 9, cifre prese come semplici immagini. Questo lavoro era realizzato con carte d'imballaggio da me ricolorate, tanta era la penuria dei materiali. Ho rinnovato parecchie di queste esperienze come altrettante variazioni di una stessa idea. Oggi mi pento di avere distrutto quei progetti, le cui dimensioni rendevano difficile conservarli nel minuscolo studio.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 65.

realizza una serie di opere legate all'informale<sup>263</sup> quali *La Festa di Bacco* (1959) e *Omikron* (1965) ossia una tela ricoperta di pennellate bianche molto vicina agli *Achrome* di Piero Manzoni o ai monocromi di Robert Ryman<sup>264</sup>.

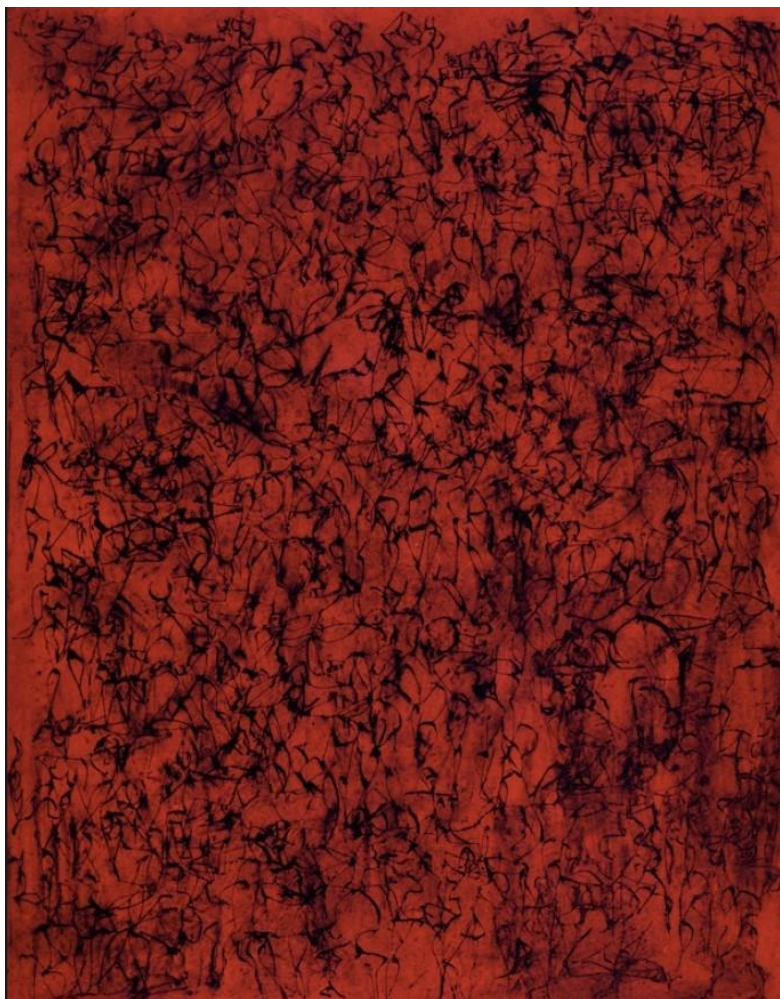


Figura 13: Roman Opalka, *Festa di Bacco*, 1959. Olio su Tela, 200 x 130 cm, Venezia, Galleria Michela Rizzo.

---

<sup>263</sup> «Queste tele non sono tappe di un percorso verso il monocromo: più semplicemente si tratta di pitture sul bianco che cercano di mettere in opera dei movimenti verticali per lasciare le tracce di ritmi orizzontali.» in Ivi, p. 52.

<sup>264</sup> PRATESI, *Il tempo della pittura*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 12.



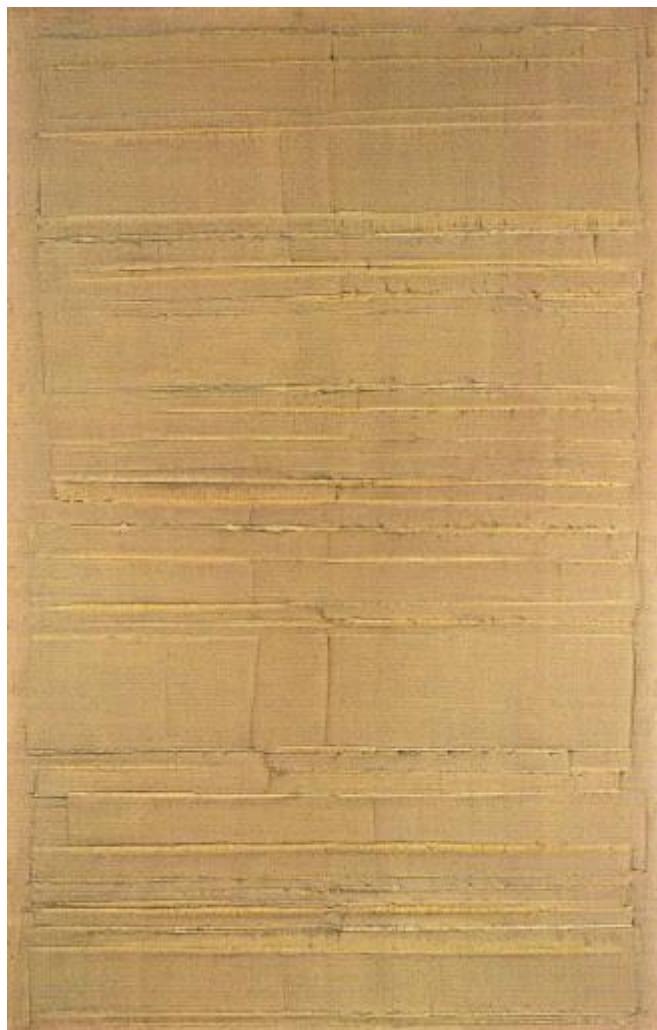


Figura 14: Roman Opalka, *Omikron*, 1957. Olio su Tela, 200 x 130 cm, Varsavia, National Museum.

Nel biennio 1959 – 1960 affronta una *Fase gestuale* di cui rimangono ancora tracce fino al 1967 e che ricordano le composizioni *uniste* di Wlasyław Strzemiński<sup>265</sup>.

---

<sup>265</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, pp. 44-45.





Figura 15: Roman Opalka, *Senza titolo*, 1959. Olio su Tela, 150 x 100 cm, Venezia, Galleria Michela Rizzo, (photo courtesy Galleria Michela Rizzo).

Dal 1959 in poi, il quesito del tempo inizia ad essere sempre più centrale nell'operato artistico di Opalka. In questi anni l'artista produce i *Cronomi*, la rappresentazione di una successione di punti con l'obiettivo di riuscire a dare leggibilità della freccia del tempo riuscendo dunque a rappresentarlo tramite la trasposizione su tela della dimensione arcaica del numero, utilizzando una serie di puntini<sup>266</sup>. In queste opere Opalka trasmette l'esigenza di dipingere il tempo in una maniera autentica, le tele sono composte da migliaia di segni e punti sulla superficie<sup>267</sup>, che registrano uno spazio-crono ottenuto attraverso l'accumulazione di pennellate<sup>268</sup>. Nelle tele la misurazione temporale è bidimensionale e reversibile, secondo l'artista mancano di una vera e

---

<sup>266</sup> CHRISTINE SAVINEL, JACQUES ROUBAUD, BERNARD NOEL, *Roman Opalka*, Parigi, Editions Dis Voir, 1996, pp. 27-28.

<sup>267</sup> «L'immagine del caos data da Jackson Pollock visualizza gli impatti di una gestualità, ma niente definisce lo spazio né dell'inizio né della fine dell'opera. Essa non lascia intravedere né dove comincia né dove finisce la pittura: un'opera senza *perché*? Una situazione, quest'ultimo punto, simile a quella dei miei *Cronomi*: un'atomizzazione di punti saturati dai limiti del passaggio al monocromo; altrettanti risultati plastici vicini all'unismo ma, specie in Pollock, senza inizio né fine rintracciabili.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 - ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 108.

<sup>268</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 45.

propria struttura filosofica<sup>269</sup>, trattano infatti il tempo semplicemente come clessidre ed orologi<sup>270</sup>.

---

<sup>269</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 42.

<sup>270</sup> «Quando dichiarai la tua data di nascita, “nato il 27 agosto 1931”, questa è solo un'informazione amministrativa, perché in senso filosofico non è corretta. Io “nacqui” nel momento in cui mio padre e mia madre si unirono. Questo punto nel tempo può non essere misurato neppure oggi, poiché i processi del corpo sono talmente complessi e così fenomenali, in un certo senso, che non possiamo sempre misurarli. Così è andata con le mie pitture di clessidre. Ho smesso di farle dopo tre anni perché cominciavo a chiedermi quando dovevo fermarmi in un quadro e quando era finito. E a ogni modo, con che cosa comincia? Se vuoi rendere manifesto il tempo, naturalmente, devi affrontare tali questioni.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 136.

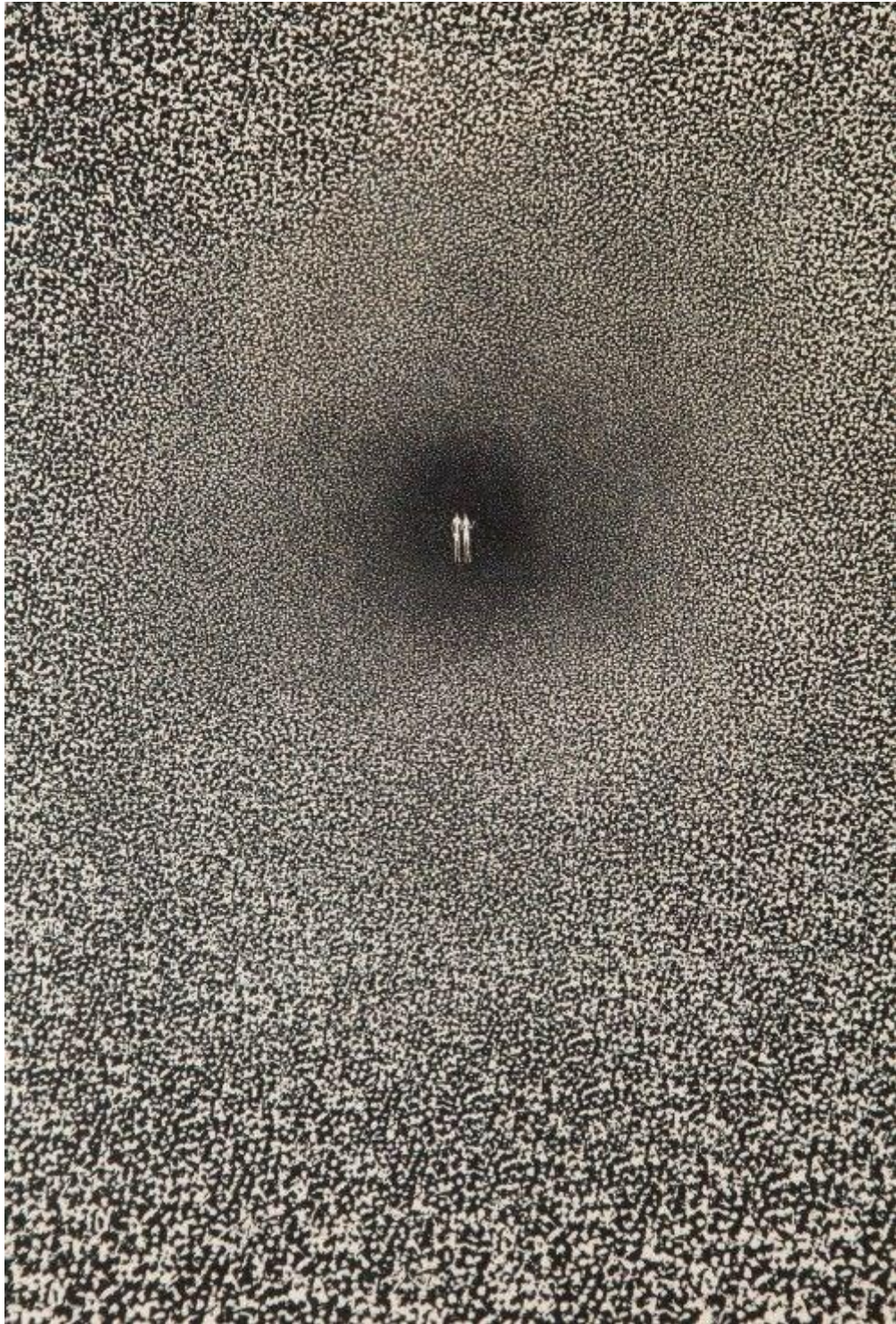


Figura 16: Roman Opalka, *Chronome*, 1963. Acrilico su tela, 59 x 49.5 cm, Chicago, Art Institute Chicago.



Nel 1964, l'artista studia altre sfaccettature del linguaggio attraverso il suono<sup>271</sup>, cercando di dare un corpo ed una figura anche all'immateriale attraverso i *Fonemat*. Egli cerca di proiettare una partizione sonora scandita tramite un timbro ed un ritmo all'interno della tela<sup>272</sup>. È un esercizio che Opalka conosce attraverso il *Teatro della crudeltà* di Antonin Artaud, dove le parole da una parte si spogliano di significato e di logica, e dall'altra parte acquisiscono un senso più magico e potente<sup>273</sup>. I fonemi stilisticamente si presentano come una visualizzazione dei segnali acustici che emergono, per raschiatura rapida del colore su di un fondo monocromo nero<sup>274</sup>.



Figura 17: Roman Opalka, *Fonemat*, 1964. Inchiostro su Carta cerata, 69 x 98.8 cm., Varsavia, Desa Unicum.

---

<sup>271</sup> È interessante sottolineare come, molto probabilmente, questa parte di ricerca informale proiettata nell'universo del sonoro è fondamentale nel momento della realizzazione dei *Détails*, in cui inizierà a registrare la sua voce che nomina i numeri che vengono dipinti sulla tela, attraverso l'utilizzo della voce enfatizza lo scorrere del tempo in una dimensione rituale, data dalla gestualità e dalla sonorità della voce.

<sup>272</sup> BRUNO CORÀ, LORAND HEGYI, LUDOVICO PRATESI (a cura di), *Roman Opalka. Il tempo della pittura*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Michela Rizzo, 3 giugno-8 ottobre 2011), Venezia, Marsilio, 2015, p. 26.

<sup>273</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Galli Thierry Stampa, Milano, 2019, p. 26.

<sup>274</sup> «Esposti l'uno di fianco all'altro, i *Fonemat* lasciano facilmente intuire una partitura di cui si riesce a cogliere il ritmo e a immaginare il timbro sonoro "Scrivere il suono di una parola che non esiste, in una visualizzazione plastica e mediante una scrittura plastica. Coprivo con la tempera nera grandi carte posate a terra e intervenivo rapidamente prima che la pittura si asciugasse, come per fare uscire l'immagine dal suono".» in Ivi, p. 45.

Nello stesso anno l'artista produce anche i *Ritmi Orizzontali*, che prolungano la fase dei *Fonemat* e giungono a risoluzione nell'insieme degli *Alphabet grec* (1963-1965). Con questo progetto egli chiude diversi capitoli artistici riguardanti linguaggi, forme, figure, sagome, punti, linee, colori, materie<sup>275</sup>. Sono tele rappresentanti l'alfabeto sequenze orizzontali e verticali di campiture stese con la spatola in una densa materia monocroma giallo ocra, che l'artista associa allo spirito della fuga<sup>276</sup>. Queste opere sono le ultime prove verso la ricerca dell'essenzialità attraverso la misurazione dello spazio bidimensionale della tela e sperimentando la dimensione verticale e quella orizzontale<sup>277</sup>.

---

<sup>275</sup> CORÀ, HEGYI, PRATESI (a cura di), *Roman Opalka. Il tempo della pittura*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Michela Rizzo, 3 giugno-8 ottobre 2011), Venezia, Marsilio, 2015, p. 26.

<sup>276</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 45.

<sup>277</sup> «Fanno venire in mente gli *Achromes* di Manzoni, che lui molto probabilmente vede quando inizia a viaggiare all'estero e in Italia; confermano quella necessità di sperimentare forme pittoriche e, nello stesso tempo, continuare sulla strada del loro progressivo abbandono.» in Ivi, p. 26.

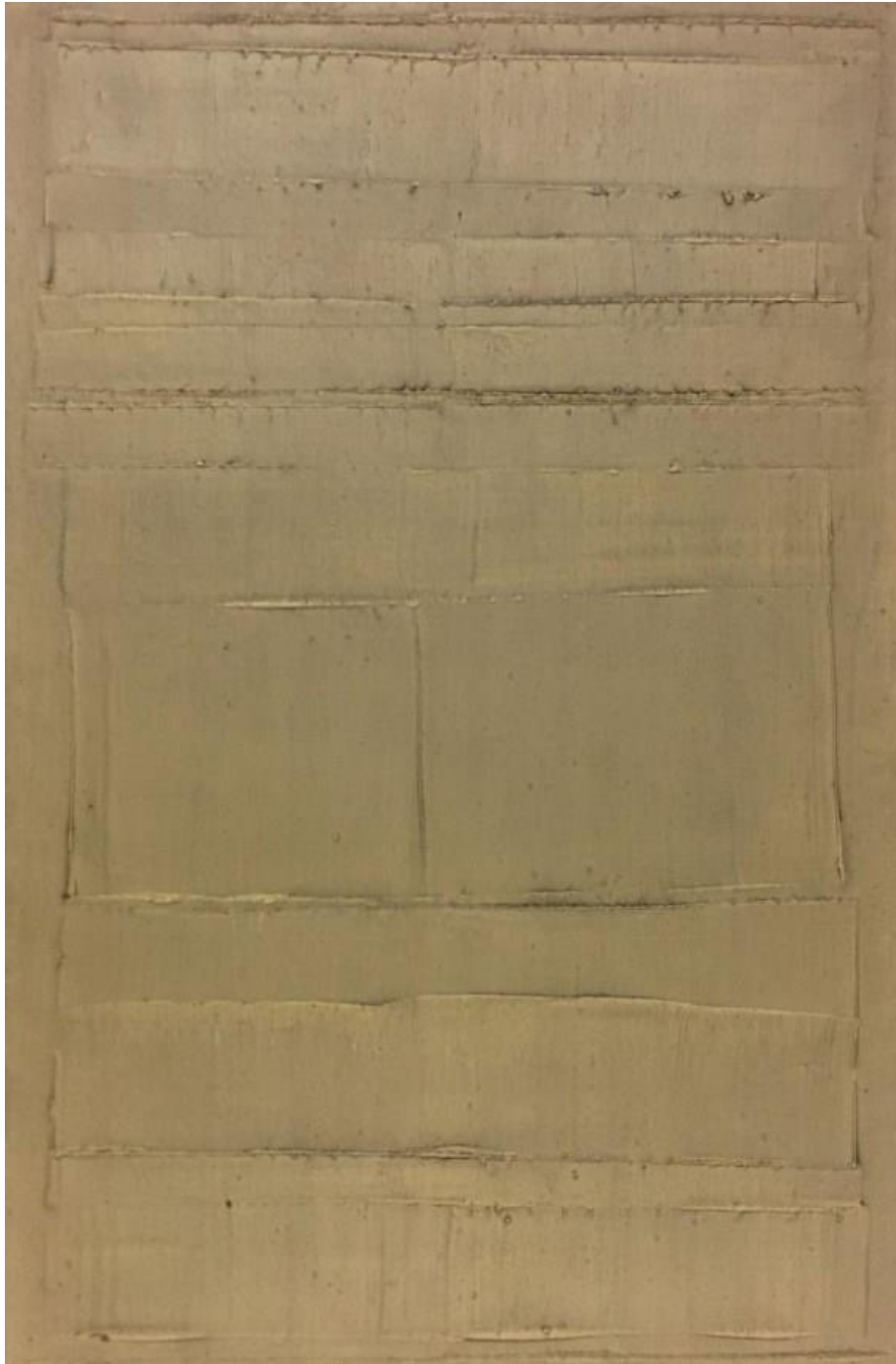


Figura 18: Roman Opalka, *Sigma-Alphabet Grec*, 1965. Olio su Tela, 130,5 x 80,5 cm, Venezia, Galleria Michela Rizzo.



Figura 19: Roman Opalka, *Khi-Alphabet Grec*, 1965. Olio su Tela, 130,5 x 80,5 cm, Venezia, Galleria Michela Rizzo.



Dal 1964 al 1967, Roman Opalka, è impegnato con le *Composizioni spaziali* che sono bande orizzontali di legno o tessuto di circa tre metri per tre<sup>278</sup>. Tra il 1964 e il 1966 è la volta delle *Integration* che rappresentano un *tableau-relief* o pannello animato da sedici linee di elementi in legno, specialmente triangolari, giustapposti e cadenzati nell'orientamento, una sorta di struttura tridimensionale dunque<sup>279</sup>.

---

<sup>278</sup> Ivi, p. 45.

<sup>279</sup> Ibidem



Figura 20: Roman Opalka, *Composition Rouge*, 1965-67. Tessuto e piume, 55 x 57 cm, Venezia, Galleria Michela Rizzo, (photo courtesy Galleria Michela Rizzo).

Infine, tra il 1968 e il 1970, Roman Opalka si concentra sulle *Incisioni all'acquaforte*, che in realtà sono eliografie dove riproduce la dissoluzione in nuvole mediante ripetizioni e riduzioni molto spinte di forme umane o architettoniche che vengono prima manipolate fotograficamente<sup>280</sup>.

## 4.2 Formazione e ispirazioni artistiche di Roman Opalka

Roman Opalka è un artista polacco e la sua formazione è strettamente legata a questo paese e soprattutto al costante rapporto di quella cultura con le avanguardie russe<sup>281</sup>. Sin dalla sua giovanissima età, l'artista desidera conoscere tutto ciò che lo circonda. Il suo percorso scolastico, nelle formazioni artistiche, inizia a Łódź nella scuola di arti applicate frequentando un corso facoltativo di architettura d'interni. Durante le vacanze estive inizia ad esercitarsi all'arte della pittura all'aperto, e, rientrato a scuola mostra alcuni lavori ad un professore che lo indirizza verso l'Accademia di Belle Arti di Varsavia in cui si iscrive nel 1950. Dopo il diploma, nel 1956 inizia a lavorare come litografo<sup>282</sup>.

Il suo percorso artistico inizialmente si inserisce nella linea astratto-geometrica di Wladislaw Strzeminski (1893-1952), il fondatore dell'*unismo*<sup>283</sup>. Opalka entra in contatto per la prima volta con le sue opere nel museo Sztuki di Łódź<sup>284</sup>. La necessità

---

<sup>280</sup> Ibidem

<sup>281</sup> Ivi, p. 25.

<sup>282</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 82-85.

<sup>283</sup> «Per i teorici dell'unismo, la pittura va spogliata di ogni elemento simbolico, narrativo o drammatico, mirando innanzitutto a definire le proporzioni matematiche dello spazio puro, in una dimensione atemporale. L'artista, in questa prospettiva, deve tendere alla trasformazione della realtà, ispirandosi a nuovi modelli percettivi e formali: le forme pure create dall'arte devono guidare l'elaborazione di progetti concreti in ambito architettonico, urbanistico, industriale ma soprattutto sociale.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 25.

<sup>284</sup> «il Muzeum Sztuki, inteso come un luogo in cui educare alle forme artistiche più innovative, alimentando lo spirito rivoluzionario non soltanto dei giovani artisti ma di ampi strati della popolazione. Per tutti i creativi quel museo diventa un punto di riferimento fondamentale, con la sua innovativa collezione di opere moderniste che, grazie al lavoro sistematico di Strzeminski e Kobro, inizia a formarsi. Non è un caso che in quel museo sia conservato il *Détail n.1* di Opalka, acquistato in modo lungimirante già nel 1965. L'attenzione verso l'*unità* organica dell'opera, la ricerca delle forme essenziali dello spazio, al centro delle ricerche teoretiche dell'unismo, trova l'interesse del giovane Opalka e di tutti quegli artisti che cercano risposte fuori dalle regole dell'Accademia.» in Ibidem.

per l'artista polacco di raggiungere una pittura intellettualmente legittima gli viene suggerita proprio dalla lezione di questa corrente artistica<sup>285</sup>. Per Opalka, il *periodo strzeminskiano* rappresenta l'inizio della ricerca sulle strutture del tempo, e ne sono una testimonianza la serie dei *Cronomi*<sup>286</sup>.

È interessante sottolineare come il periodo in cui l'artista polacco intraprende il suo percorso di studi, corrisponde con l'anno della morte di Stalin (1953) che coincide con lo sblocco della situazione culturale in Polonia, dove gli artisti pian piano iniziano a godere di una certa libertà<sup>287</sup>. In questi anni Opalka cerca di liberarsi dalla rappresentazione di qualsiasi agglomerato formale o figura per accedere quindi ad uno spazio più puro e astratto<sup>288</sup>.

Sono svariati gli artisti da cui Roman Opalka prende ispirazione nel corso della sua giovinezza per raggiungere il concetto di *utopia reale* lasciata in eredità da Strzeminski come un invito a superare ogni limite, ad andare oltre la compatta e statica struttura della realtà<sup>289</sup>. Tra questi è importante citare Yves Klein e Jackson Pollock, due personaggi cruciali della sua evoluzione artistica: attraverso le loro opere essi l'hanno messo nella condizione di elaborare altre soluzioni intellettuali e pittoriche per sfuggire all'umiliazione di un fallimento, la loro passione è fondata su di un'osservazione attenta e meditativa, le loro opere superano le mode e il tempo<sup>290</sup>. Per Pollock in

---

<sup>285</sup> CORÀ, HEGYI, PRATESI (a cura di), *Roman Opalka. Il tempo della pittura*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Michela Rizzo, 3 giugno-8 ottobre 2011), Venezia, Marsilio, 2015, p. 12.

<sup>286</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 42.

<sup>287</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 25.

<sup>288</sup> Ivi, p. 26.

<sup>289</sup> Ibidem.

<sup>290</sup> «Yves Klein ha bloccato una delle fasi cruciali della mia evoluzione artistica; ha chiuso passaggi che tentavo di attraversare. È stato, con Pollock, colui che mi ha spinto a cambiamenti decisivi. Mi hanno messo entrambi nella condizione di elaborare altre soluzioni intellettuali e pittoriche per sfuggire all'umiliazione di un fallimento, che mi avrebbe portato forse al suicidio, perché io prendevo tutto in modo molto serio e grave, estremo. Il discorso che Klein pronunciò alla Sorbona nel 1959 mi ha impressionato per l'affiorare senza ritegno delle tendenze megalomani del suo animo. Sbaragliato dalla potenza della sua proposta, avevo solo la possibilità di prendere tempo per riflettere. Non era infatti il caso di opporre le mie idee alle sue. Meno che mai ho preso il suo fiume di parole per argento colato; mi sono accordato tutto il tempo necessario a comprendere, e semmai accettare. Al contrario della maggior parte dei miei amici artisti, non ho subito ammesso, senza pensarci, la bontà di simili forme d'arte; il mio scetticismo mi ha evitato di perdermi troppo in una sequela di tappe stilistiche senza

particolare prova una fascinazione assoluta perché con il suo gesto arriva fino allo sfinimento<sup>291</sup>. Ammira anche artisti come Rodcenko, Stanislaw Witkiewicz, ma anche Kant e Heidegger, Cartesio e Pascal. Per lui il più grande artista di tutti i tempi è Leonardo da Vinci che rivoluziona il rapporto tra arte e scienza, ma deve tutto a Malevic, l'artista che più di ogni altro ha affrontato il problema della visione dell'invisibile.

### 4.3 Arte e comunismo in Roman Opalka

Roman Opalka cresce nella Polonia controllata dal regime comunista, in un contesto dove la parola libertà era considerata un'utopia. Il popolo polacco, secondo l'artista, ha numerose ragioni storiche per essere diffidente. Nel corso della storia infatti, tutto veniva concepito secondo le norme di un modello unico di edificio, gli anni della ricostruzione delle rovine della guerra sono l'immagine della disperazione di questo popolo. L'immensità dei bisogni rende indispensabile la pianificazione del minimo particolare, tutto è controllato e guidato. L'urgenza della situazione conforta la normalizzazione di questo paese attraverso l'omologazione. La popolazione costruisce il proprio campo di concentrazione a scala di tutto uno stato, il comunismo si fortifica e i cittadini polacchi lo legittimano nella ricostruzione del potere. Sono essi stessi la causa della propria miseria. La disperazione non è solo un umore, ma una realtà palpabile e solo una piccola parte della società vive in un apparente benessere sociale, sempre angosciato dalla possibile caduta dell'indomani. In questi anni molto difficili, secondo Roman Opalka, tutte le nazioni del blocco occidentale lasciano, salvo nei discorsi, pian piano la Polonia affondare nel silenzio e nella notte della disperazione più profonda come una condanna perpetua. Per l'artista negli ultimi decenni c'è qualche speranza reale, ma rimangono altri problemi più universali<sup>292</sup>.

---

uscita. Da allora, Klein mi ha sempre appassionato, con una passione però fondata sull'osservazione attenta e sulla meditazione. Yves Klein è uno dei rari artisti del secolo scorso la cui opera posseda una dimensione che supera le mode e il tempo.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 101-102.

<sup>291</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 105.

<sup>292</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 97-99.

«L'uomo rivendica rumorosamente la felicità, ma ho la convinzione intima che gli piaccia sentirsi vittima; così trova sempre buone ragioni per lamentarsi della sorte, giustificando il suo gusto del dramma e la ricerca di un capro espiatorio. Considero questa sorprendente inclinazione come un illusorio equilibrio psicologico. Sarebbe logico dedurre la reale inutilità di una simile perdita di energia. Questo sentimento di un malessere ineluttabile è per me causa del dilapidarsi di un tempo prezioso, che noi dovremmo innanzitutto dedicare alle cose essenziali. Io sono solidale con tutte le lotte per la difesa della dignità umana; tuttavia, ogni drammatizzazione degli avvenimenti tende a nuocere ai problemi di cui si prende la difesa.»<sup>293</sup>.

Per l'artista il contesto sociale della Polonia degli anni Sessanta favorisce l'emergere della sua determinazione nel compiere il suo *grand project* del 1965: il rigore estremista della sua proposta corrisponde indubbiamente alla crudezza delle contingenze che la sua storia gli impone. Le condizioni di vita che attraversa sono più frustranti di quelle di un occidentale, per un artista non solo la vita materiale è estremamente precaria in quel periodo ma peggio gli stimoli culturali sono quasi inesistenti. In questi anni il partito ha il potere di esprimere una critica positiva o negativa sull'opera d'arte, di esporla e acquistarla, ha il pieno controllo.

Fino al 1953 Roman Opalka è iscritto al partito comunista, lo lascia solo dopo la morte di Stalin, stanco delle menzogne comuniste. La sua pratica è infatti un'arte esigente, che cerca la verità rifiutando costantemente la menzogna<sup>294</sup>. In quell'anno la situazione culturale polacca si sblocca e le arti plastiche possono iniziare a godere di una certa libertà, purché gli artisti tengano i loro eccessi per sé stessi. La situazione politica del paese in cui si vive costringe molto spesso a un seguito di compromessi vitali necessari per la sopravvivenza.<sup>295</sup>

---

<sup>293</sup> Ivi, p. 99.

<sup>294</sup> Ivi, pp. 76-77.

<sup>295</sup> Ivi, pp. 78-79.

## – CAPITOLO 5 –

### **Roman Opalka: la sua storia**

#### **5.1 Roman Opalka**

Roman Opalka nasce il 27 agosto 1931 nella città francese di Abbeville-Saint-Lucien, da una famiglia polacca di umili origini. I suoi genitori nel 1935 decidono di far ritorno in Polonia, dove la famiglia passa un periodo molto complesso in quanto il padre rimane disoccupato fino al 1939<sup>296</sup>.

Questi sono anni molto difficili anche per la Polonia: in seguito all'invasione di Hitler le regioni più ricche e produttive vengono incorporate nel Reich, divenendo dunque uno stato cuscinetto, interposto tra la Germania e l'URSS<sup>297</sup>.

La Polonia è quindi soggetta all'amministrazione militare dettata dal Reich, la germanizzazione dei territori polacchi si rivela molto differente da quella che è la suddivisione bismarkiana e segue la concezione hitleriana dello spazio vitale del popolo tedesco, dove non c'è più spazio per le razze inferiori, quali ebrei e slavi che sono destinati all'espulsione per fare posto ai tedeschi ariani. Dal 1939 al 1941 vengono espulse settemila famiglie le cui case sono destinate ai coloni tedeschi. Migliaia di polacchi vengono deportati in campi di lavoro obbligatorio dove la repressione nazista si abbatte in maniera sistematica e cruenta sui singoli individui<sup>298</sup>.

Nel 1940 la famiglia Opalka, in quanto di origine ebraica, viene deportata da Cracovia in un campo di concentramento in Germania fino al termine della guerra. Solo

---

<sup>296</sup> CORÀ, HEGYI, PRATESI (a cura di), *Roman Opalka. Il tempo della pittura*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Michela Rizzo, 3 giugno-8 ottobre 2011), Venezia, Marsilio, 2015, p. 63.

<sup>297</sup> CLAUDIO MADONIA, *Fra l'orso russo e l'aquila prussiana, La Polonia dalla repubblica nobiliare alla IV repubblica* (1506-2006), Bologna, Clueb, 2013, p. 184.

<sup>298</sup> *Ibidem*



nell'aprile del 1945 viene liberata dalle truppe americane e dal 1946 si insedia definitivamente in Polonia<sup>299</sup>.

Per Roman Opalka gli anni vissuti nel campo di concentramento rappresentano dei momenti cardine della sua infanzia: egli non ama parlare di quel periodo, fonte di grande sofferenza e solitudine dovuta alla reclusione. Nelle varie interviste, Opalka si mostra angosciato ad esporre i fatti: mosso da un fortissimo spirito di sopravvivenza cerca di adattarsi per un sostentamento morale, oltre che fisico<sup>300</sup>.

L'artista ha solo 9 anni quando i tedeschi deportano la sua famiglia in un campo di prigionia in Germania, nei campi di concentramento i bambini portano dei sacchi sulla schiena da cinquanta chili, l'orario di lavoro va dalle cinque del mattino alle undici di sera. Opalka parla molto poco di quest'epoca di umiliazione<sup>301</sup>.

Nonostante la vita nel campo di concentramento sia stata un'esperienza durissima, il maestro polacco non reputa meno difficile nemmeno il restante periodo della sua infanzia a causa sia dello stato di povertà della sua famiglia sia del dover sottostare a rigidi dettami imposti dai genitori<sup>302</sup>.

---

<sup>299</sup> CORÀ, HEGYI, PRATESI (a cura di), *Roman Opalka. Il tempo della pittura*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Michela Rizzo, 3 giugno-8 ottobre 2011), Venezia, Marsilio, 2015, p. 63.

<sup>300</sup> SAVINEL, ROUBAUD, NOEL, *Roman Opalka*, Parigi, Editions Dis Voir, 1996, p. 7.

<sup>301</sup> «È rimasto in seguito sconvolto da ogni rappresentazione che riguardava i campi. Vi era una tale promiscuità, una tale sofferenza. Per tutte le persone che li hanno vissuti, la sporcizia e la polvere equivalevano alla morte, erano insopportabili. Fu scandalizzato dal modo in cui Jean Clair ne trattò – con un che di osceno, gli pareva – nel 1995 a Venezia nella sua mostra “Identità e alterità, figure nel corpo”.» in BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 102

<sup>302</sup> «Mio padre era l'opposto di un uomo in pace. Nel 1935, essendo disoccupato decise che dovevamo rientrare in Polonia. In tutto il mondo, in quegli anni di crisi economica e sociale rendevano la vita estremamente difficile. La Francia non sfuggiva a questa regola e per un lavoratore straniero la situazione era ancora più penosa. Mio padre era troppo fiero per sopportare la precarietà in un paese che non fosse il suo: scelse la terribile miseria polacca piuttosto che l'umiliazione della disoccupazione in Francia. In Polonia l'indigenza era indescrivibile. Abbiamo soggiornato prima dai nonni che erano contadini poveri, capaci di vivacchiare come soltanto gente di campagna può fare; un agricoltore possiede almeno una vacca e animali da cortile per sopravvivere. Il calore del ritrovarsi insieme non durò a lungo e pochi giorni dopo il nostro arrivo si erano già ravvivate le tensioni. La dignità ci fece nuovamente ripartire e ci portò a Przemysl nel sud-est del paese, per un soggiorno di circa due anni – il più nero per la nostra famiglia, eccettuati gli anni di guerra. In seguito ci siamo stabiliti a Cracovia, dove le nostre condizioni di vita, fino alla guerra, sono state relativamente meno difficili. Nostra madre si sforzava di non fare apparire mai la nostra condizione. Per soddisfare

---

questa nobile lotta quotidiana, ci passavamo gli uni agli altri gli abiti e le scarpe per uscire. Il resto del tempo, lo passavamo a piedi nudi. Lentamente, la situazione cominciò a migliorare. Mio padre, mio madre e mia sorella Elena ebbero un lavoro, noi più giovani frequentavamo con profitto la scuola. Ma il 1° settembre 1939, la storia della Polonia precipitò nell'orrore. All'inizio dell'anno 1940, fummo deportati in Germania e tenuti prigionieri sino alla fine delle ostilità. Non dirò altro su ciò che vi abbiamo vissuto. Se i colpevoli di tutti quei massicci spostamenti di popolazioni innocenti e rassegnate devono essere puniti, non serve a nulla rimestare qui e ora quel triste passato. Tuttavia, non bisogna dimenticare, poiché certi popoli facilmente dominatori, spinti dall'umiliazione o accecati dalla loro superiorità economica, potrebbero tuttora provocare, grazie ai perfezionamenti tecnologici, disastri più devastanti di settanta anni fa. Noi siamo stati liberati dagli americani a Bamberg nella primavera del 1945; e abbiamo preferito rientrare in Francia piuttosto che nella Polonia distrutta, bruciata, rasa al suolo dai tedeschi e poi sedicente "liberata", ma in realtà invasa dall'Armata Rossa. Mio padre era un uomo fiero e semplice, era considerevolmente diffidente verso il comunismo. Mobilitato nel 1920, aveva combattuto le forze bolsceviche; in quell'anno, l'Armata Rossa aveva tentato di sottomettere la giovane *res publica* polacca, nata solo da due anni. Le truppe di Lenin erano giunte fino alle rive della Vistola. Tutto il popolo polacco, a eccezione della maggioranza dei comunisti, si era allora battuto per difendere l'indipendenza della nazione, per non lasciarla anettere e diventare una repubblica in più dell'Unione Sovietica. Mi pare che, per imbarazzo politico, gli europei conoscano poco quella realtà politica importante per l'Europa e non sappiano che gli scaricatori di porto della CGT francese, solidali con l'invasore di un paese indipendente, si rifiutarono allora di caricare i carchi diretti in Polonia. Il popolo polacco capi ben presto che l'Unione Sovietica aveva solo l'ambizione di eliminare i patrioti. Questo colpo di maglio non fu solo d'ordine militare e non iniziò solo nel 1944; già dal 1940 i comunisti russi avevano organizzato parecchi massacri, di cui il più noto, finalmente riconosciuto ufficialmente dai sovietici stessi, resta, fra altri carni, quello di Katyn; l'esecuzione da 12.000 a 14.000 ufficiali polacchi, tra cui parecchi generali, fu ordinata da Stalin. Furono tutti uccisi uno a uno con un colpo alla nuca, le mani legate con filo spinato. Come all'epoca di Ivan il Terribile, i sovietici hanno fatto sparire tutte le tracce del loro misfatto. Hanno soppresso gli esecutori, i testimoni e anche i famigliari degli ufficiali trucidati. Coperti dal pesante silenzio degli storici (presi tra la colpevolezza tedesca e l'anticomunismo viscerale), i sovietici hanno dovuto confessare essi stessi quel crimine immondo e denunciarlo affinché il mondo *libero* lo ammettesse silenziosamente. Quel crimine pianificato mirava alla distruzione di una parte dell'élite del paese, per non permettere ai capi militari di organizzare una forza di opposizione e di resistenza al comunismo. Molti anni più tardi, questa volontà di distruzione della nazione toccherà, con altri mezzi, i recessi della società. Dopo la guerra, Varsavia era rimasta un ammasso di macerie. Nessuna esazione, fosse dovuta all'odio patologico di Hitler o al freddo calcolo della strategia politica di Stalin, l'aveva risparmiata. Nel 1944, l'Armata Rossa, arrivata sulle rive della Vistola, aveva bellamente guardato, per due mesi, il massacro degli abitanti insorti contro l'occupante tedesco. Aveva lasciato che la popolazione di Varsavia, affamata e stanca, si battesse da sola contro la macchina onnipotente di tutta un'armata; le forze tedesche, con l'aiuto di enormi mezzi tecnici e logistici, inizialmente previsti per affrontare i sovietici, avevano schiacciato la resistenza polacca. Tuttavia, malgrado l'enorme disparità di mezzi in campo, i cittadini di Varsavia avevano combattuto durante due lunghi mesi. Avevano così bloccato la ritirata dell'armata del Reich. Sotto gli occhi dei responsabili militari russi, impassibili e calcolatori, i partigiani polacchi morirono gli uni dopo gli altri. Non accettavano di cedere terreno se non casa per casa. Ogni strada contava centinaia di cadaveri. Ogni caseggiato fu distrutto. L'Armata Rossa, che non era intervenuta, aveva con sé un'Armata polacca. Questa si componeva di un gran numero di polacchi, usciti dai goulag e accuratamente scelti da Stalin per contribuire all'installazione in Polonia di un regime alla sua mercè. Avendo finalmente capito il cinismo dei dirigenti sovietici, questi polacchi decisero di trasgredire gli ordini dei loro superiori. I pochi tra loro che poterono attraversare la Vistola

---

scoprirono uno spettacolo insopportabile: i cortili e i corridoi degli immobili erano diventati veri e propri cimiteri per tutte quelle vittime; gli altri, appena giunti a metà del guado, furono annientati dai tiri congiunti delle batterie tedesche e russe. Si stima che, in due mesi, più di 200.000 persone furono uccise a Varsavia. Ancora oggi non riesco a capire per quale ragione e con quale mezzo la cospirazione del silenzio ha potuto tacere una simile ignominia. Quella realtà storica deve figurare al giusto posto nella memoria collettiva. Io insorgo contro tutti coloro che nascondono simili avvenimenti, ricordandone qui i fatti. Io non voglio mettere avanti la sola resistenza che era ancora in atto, considero che non si ricorderà mai abbastanza la rivolta eroica del ghetto ebraico e i massacri che ne seguirono. Sono due eventi che si completano tra loro; sono il destino esemplare dei popoli che rifiutano il loro annientamento. Nel 1945 mio padre sapeva bene che le divisioni russe, dicendo di intervenire al fine di liberare la Polonia, in effetti avevano il solo obiettivo di installarvi finalmente il comunismo; ciò che non avevano potuto fare nel 1920, poiché le armate di Lenin erano state sopraffatte dalle forze polacche. Finita la guerra, lui si decise a non più rientrare in un paese dove il comunismo invadeva sempre più gli ingranaggi statali. Ci stabilimmo dapprima a Bessèges, più per amicizia con taluni prigionieri francesi incontrati durante le deportazioni che per una ragione. Mio padre trovò lavoro nella miniera, sia per lui sia per mio fratello maggiore. Appena sedicenne, lui che aveva mostrato tanto coraggio in Germania sotto le ondate delle bombe, lasciava l'alloggio ogni mattina in preda a vero spavento all'idea di dovere scendere in fondo al pozzo. Ma l'essere umano finisce per abituarsi alle peggiori situazioni. Un'altra cosa però turbava mio padre: come lavoratore straniero, non aveva potuto ottenere una tessera di soggiorno di lunga durata. Sia lui che tutta la famiglia dovevano registrare ogni settimana la loro presenza presso la polizia. Sicché il sabato, invece di riposarci, eravamo costretti a rispondere alle convocazioni delle autorità. L'orgoglio paterno mal sopportava questa situazione dopo le umiliazioni che aveva patito durante la guerra. Troppo spesso infatti l'Occidente dimentica che i polacchi erano considerati dai tedeschi come un popolo sottomesso. La Germania nazista ne aveva fatto la sua maggiore risorsa europea di schiavi. Durante la guerra, al pari degli ebrei che dovevano inalberare la stella di David, noi dovevamo portare in modo molto visibile una losanga": una "P" maiuscola viola, anch'essa stampata su fondo giallo. Una volta, mio padre era stato picchiato selvaggiamente da due poliziotti tedeschi perché non aveva cucito, ma solo spillato sull'abito, il segno stesso della nostra "infamia". I nazisti trattavano noi polacchi come schiavi e li sfruttavano fino all'esaurimento. Noi eravamo nondimeno "privilegiati": gli ebrei non avevano neppure questo rango di schiavi, a loro era riservata la via senza ritorno. Mio padre sopportava male questo controllo della regolarità della sua situazione, da parte di una polizia che lui riteneva ancora legata al regime di Vichy. Siamo rimasti in Francia fino al marzo 1946. Nonostante gli avvertimenti del governo polacco in esilio attraverso il canale della BBC, e quelli dei soldati dell'armata Anders' presso la Gare du Nord, abbiamo intrapreso il ritorno in Polonia, dentro vagoni bestiame, senza stufa, riempiti di donne e bambini, di giovani madri coi loro poppanti. Davanti a noi si distendevano a perdita d'occhio le devastazioni e le desolazioni della guerra. Dopo due settimane di viaggio dantesco attraversammo la nostra frontiera. Lo stato del nostro paese era ancora più catastrofico delle peggiori previsioni. Dopo gli interrogatori dell'UB, siamo stati rinchiusi in baracche da cui era vietato uscire. Avevamo sognato questo ritorno nella speranza di aiutare la ricostruzione del nostro paese; bisognava che rispiegassimo continuamente i motivi della nostra venuta. A ogni istante dovevamo provare che non eravamo spie, che eravamo "politicamente puliti". Dopo giorni di tali terribili prove, potemmo raggiungere finalmente la fattoria dove erano sopravvissute mia nonna e uno zio. Mia nonna era assai impressionante in tutto. Il suo volto era tutto una ruga. Non aveva mai preso un treno, né mangiato un pesce, né bevuto un po' di alcol. Da lì, siamo ripartiti per il settore minerario della Bassa Slesia, dove di nuovo mio padre tornò in fondo alla miniera. Io avevo l'età per andare a scuola. All'inizio, non fu per niente facile; poiché avevo lasciato il paese quando ero giovanissimo e a casa parlavamo un polacco molto rurale, ho dovuto fare molti sforzi per pormi al livello degli altri ragazzi. Ho terminato

La sua infanzia è fondamentale per la sua vita artistica: tutto il suo approccio estetico è infatti basato su un susseguirsi di privazioni determinate, autoinflitte e poi scelte<sup>303</sup>.

Dal 1948 in poi, Roman Opalka inizia a girare il mondo con la convinzione di volersi lasciare alle spalle il contesto sociale, culturale e politico della propria terra. In questo modo si crea il *Weltanschauung*, un nuovo territorio mentale dove poter riscrivere la propria storia<sup>304</sup>.

Dagli anni Cinquanta in poi il maestro polacco avvia la sua attività artistica riuscendo ad ottenere un crescente successo sia in Polonia che all'estero. In questi anni il museo

---

le elementari e a quattordici anni sono entrato in una scuola poli-grafica, al Technicum di Walbrzych Nowa Roda, dove restai dal 1946 al 1948. La maggior parte dei professori erano di origine tedesca. Ero il solo a parlare la loro lingua e potere tradurre le loro lezioni agli altri allievi. Vi studiavo i vari mestieri della stampa. Mi sono specializzato nella cromolitografia, con applicazioni in particolare nella calcomania a caldo: la ricostituzione paziente di un'immagine, come una fotoincisione offset a mano, dove la selezione dei colori e la trama erano fatte a mano, punto per punto; migliaia di punti, direttamente sulla pietra litografica; il punto che deve diventare giallo su una pietra, posto accanto al punto che deve diventare blu su un'altra pietra, così da ottenere poi, dopo la cottura, una sensazione di verde. La selezione dei colori era alla cieca; era fatta sulla base di un repertorio infinito di polveri, tutte apparentemente nere o terra scura, che noi conoscevamo solo mediante un indice numerico. I pigmenti in polvere obbedivano a dosaggi precisi all'estremo, il minimo scarto produceva notevoli differenze di colore. Il forno soltanto rivelava il reale colore sulla porcellana; non vedevamo, immaginavamo - soprattutto sapevamo. Già allora il colore era legato a ciò che oggi mi appare come un tempo di emozione, misurabile con la cottura ad alta temperatura dei pigmenti. I colori si rivelavano con misure di tempo che lì erano brevissime. Dopo avere ottenuto il diploma di disegnatore litografo, ho lavorato senza difficoltà nel mestiere di poligrafo. Guadagnavo bene e, sebbene fossi il più giovane, ero io che portavo maggiore denaro in casa. Questa volta è stato a causa del mio mestiere che abbiamo traslocato. Avevo trovato un impiego, che comprendeva un buon numero di vantaggi materiali, nella città di Jelenia Gora. Vi erano molto attive due stamperie; dove erano ancora impiegati alcuni litografi tedeschi, che erano i soli a possedere le conoscenze del mestiere. Lo stato aveva deciso troppo presto di rimandarli nel loro paese: a diciotto anni, sono diventato il solo disegnatore-litografo qualificato per le due stamperie. Vi ho lavorato un anno, anche se mi rendevo conto che la mia vera vocazione non era quella. Dovevo copiare manifesti o modelli di etichette su pietre litografiche, ma il mio desiderio di progetti più creativi non smetteva d'aumentare: non volevo più essere un copista. Dopo un anno di attività in questo mestiere, ho preso la decisione di intraprendere studi alla Scuola superiore di arti plastiche di Łódź, ciò che ha creato alla mia famiglia parecchie preoccupazioni materiali. La mia iscrizione alla Scuola di Łódź nel 1949 è coincisa con la partenza di mio fratello per il servizio militare; dunque, il denaro tornò a mancare considerevolmente a casa mia.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 90-95.

<sup>303</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 102.

<sup>304</sup> HEGYI, *Tre maestri. Interrogazioni sul tempo Roman Opalka, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis*, Milano, Electa, 2019, pp. 7-8.

di Varsavia acquista due *Détails*, mentre il mercato occidentale apprezza maggiormente le sue produzioni precedenti al suo programma *OPAŁKA 1965 / 1 – ∞*. Grazie alle sue incisioni, Opałka riceve parecchi riconoscimenti internazionali, fra cui il premio della Biennale di Bradford nel 1968 e di quella di Tokyo nel 1970<sup>305</sup>.

La fortuna artistica di Roman Opałka si sviluppa a partire dal 1968 in Italia, il suo *grand project* attira l'attenzione di un certo numero di interlocutori tra cui Luigi Carluccio e Franz Paludetto. In questo stesso periodo, il maestro polacco entra in contatto con i membri del gruppo Zero, formato da artisti provenienti sia da Łódź che dalla Germania, che acquistano uno dei suoi *Détail*. È interessante come Opałka stesso afferma che le frontiere dell'arte polacca si aprono al suo concetto dopo il successo in Italia<sup>306</sup>.

Da questo momento in poi la carriera di Roman Opałka cresce sempre di più, partecipa a mostre collettive e personali in tutto il mondo. Nel 1977 si trasferisce in Francia a Bazérac e nello stesso anno viene premiato alla quattordicesima Biennale di San Paolo in Brasile. Nel 1991 riceve il Premio nazionale di pittura a Parigi, nel 1992 espone al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, tre anni più tardi rappresenta la Polonia alla Biennale di Venezia, nel 1996 a Varsavia vince il Premio speciale del Ministero degli affari esteri della Polonia<sup>307</sup>. Tra il 2002 e il 2003 una grande antologica itinerante della sua opera tocca varie città europee. Nel 2009 viene insignito del titolo di Chevalier des Arts et des Lettres a Parigi e della Medaglia d'oro Gloria Artis a Varsavia<sup>308</sup>.

---

<sup>305</sup> PRATESI, TRINI, *OPAŁKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 73-74.

<sup>306</sup> Ivi, pp. 74-75.

<sup>307</sup> «Nelle grandi installazioni relative al suo lavoro – memorabile quella della Biennale di Venezia nel 1995, nel padiglione polacco – Opałka dispone numerosi quadri, ordinati cronologicamente, dai più vecchi, più scuri, ai più recenti, sempre più bianchi, e li intervalla con varie fotografie degli autoscatti. Anche in questi “dettagli” il bianco progressivamente aumenta all'invecchiarsi della persona.» in PIETROIUSTI, *Misurare senza sapere quando finirà*, «Aperture», 4, Giugno 1998, pp. 35-36.

<sup>308</sup> BERTOLA, *Roman Opałka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 234.

Roman Opalka muore improvvisamente a Chieti il 6 agosto 2011. Termina così il suo progetto lungo quarant'anni, un unico quadro suddiviso in tanti *Détails* che ha dipinto per più della metà della sua vita<sup>309</sup>.

## 5.2 Halszka e Marie Madeleine

Nel 1950, mentre frequenta all'Accademia di Belle Arti di Varsavia, Roman Opalka incontra la sua prima compagna Halszka<sup>310</sup>. Il maestro polacco nutre grande ammirazione per questa donna che studia con lui all'accademia. Dal 1957 in poi i due lavorano insieme. Di lontana origine tatara, figlia di un procuratore della Repubblica impegnato nella liberazione dei prigionieri comunisti e martire nel campo nazista di Oranienburg. Halszka è il primo e più importante critico per Opalka, la persona più fidata<sup>311</sup>, la donna che aspetta per alcune ore al caffè dell'Hotel Bristol di Varsavia quando raggiunge la sua illuminazione.

Nel 1976 Roman e Madame Opalka si incontrano per la prima volta a Rotterdam in un museo, un'emozione sussultante ed esplosiva. La moglie descrive il maestro come un uomo solitario, che non appartiene a un movimento e lontano dal mercato, legato alla visione bergsoniana del tempo con le sue tracce di fatica e il suo invecchiamento, dalla durata vissuta appunto. La sua arte rappresenta un'avventura senza ritorno, egli non conosce il tempo che gli resta prima dell'ultimo quadro ma in qualche modo è realizzato perché ineluttabile. La loro è una grande e bella storia d'amore anche se Marie Madeleine tiene a sottolineare che non esiste una sua maggiore antitesi di

---

<sup>309</sup> Ivi, p. 21.

<sup>310</sup> Halszka, all'anagrafe Halina Pierkarczyk, 1932-1986.

<sup>311</sup> «Lei sapeva che ero sensibilissimo ai suoi giudizi. Mi bastava osservare come lei guardava, non potendo entusiasmarci sempre a tutte le mie idee. Lei era la parte della mia creazione con la sua sola presenza, anche silenziosa: era lo specchio permanente del reale effetto dei miei lavori. Finì per cancellarsi completamente e col cessare la sua propria creazione. Mi caricò in compenso di una responsabilità morale assai pesante: io non potevo deluderla, mi obbligò, mi "condannò" a creare. "Roman – mi diceva – bisogna fare l'arte: sei tu che devi fare l'arte." Ovvero, "Via libera a Opalka!", secondo un'espressione cara alla propaganda del piano negli anni sessante. Lei rimandava il suo lavoro e i progetti sulla nostra vita insieme sempre al giorno dopo, bisognava sempre riservare il presente solo alla mia creazione artistica. Halszka è più di una parte della mia vita. Aveva i doni di una strega. Nel mio caso, trasformò la mia audacia in una fiducia artistica assoluta.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 66.

Roman. Seppur infatti molto diversi condividevano gli stessi valori e la stessa visione del modo in cui si deve vivere. Madame è una donna che ama gli incontri veri, gli amici, le feste ma anche i momenti di solitudine; Opałka è un uomo più solitario che però nutre il bisogno di avere qualcuno accanto<sup>312</sup>.

Come scritto precedentemente, il legame che l'artista nutre con la sua terra d'origine è fortissimo: portava la Polonia nel cuore, abita la sua lingua enunciando i numeri che dipinge. Nella sua casa a Le Bois Mauclair realizza una stanza, un rifugio dove riposarsi e isolarsi chiamato *La Polonia*.

Madame Opałka racconta di come il maestro ama definirsi un minimalista massimalista e soprattutto come la sua vita sia cambiata dopo la morte dell'amato marito. Seppur molto diversi tra loro, Opałka insegna alla donna il senso delle cose e della vita. Un'esistenza con la consapevolezza della morte per il maestro non genera

---

<sup>312</sup> «Con Marie-Madeleine non esiste la monotonia del quotidiano. Quando apparse (sic), Marie-Madeleine era l'opposto del mio carattere e del mio stile di vita: io avrei continuato a lavorare dieci, dodici, quattordici ore al giorno, leggendo e passeggiando; la mia bevanda preferita era il latte. Marie-Madeleine mi ha insegnato i piaceri della vita. Marie-Madeleine è l'Ottocento, una donna tutta maglie e cappelli; è barocca, come una diva ama l'arte, l'opera e la musica, di cui arreda la vita. È una follia golosa di vita: insalata di tartufi, i bianchi con i neri, *foie gras* e Chateaut d'Yquem! Ha una saggezza della vita che è la vita stessa. Io immaginavo una vita equilibrata e costante; mi piace la gioia di vivere, ma non la cercavo: mi limitavo a guidare la mia opera. Ora la festa, il vino e la tavola sono divenuti piaceri sensuali e importanti della mia vita. Mi immaginavo solitario perché ero troppo fragile e morbosamente timido, sedentario perché i viaggi erano per me una perdita di tempo; li accettavo solo per imparare, per andare alle mie mostre. Lei, Marie-Madeleine, è di una generosità contagiosa, sempre pronta a viaggiare e a festeggiare gli amici ritrovati, che conta numerosi e fedeli. Marie-Madeleine è il presente, tutto per oggi, tutto qui e ora: è impaziente. Io avevo la pazienza della vita, non la passione della vita. È una leonessa, Marie-Madeleine, nel difendere la mia vita e la mia arte. Il suo colore è il rosso, come quello della Marie-Madeleine del Nuovo Testamento. Mi piace il rosso per la sua vitalità e la sua forza; ho dovuto rinunciarvi a malincuore nel perfezionare il mio concetto. Il rosso dei comunisti era il contrario della mia vita: avevo perduto il rosso! Con Marie-Madeleine, il rosso torna a essere il colore dell'amore per la vita. Per me, non ci sono mai stati due universi, né scelte da fare tra la saggezza del filosofo o l'opera dell'artista e la vita. Non mi pongo nella posizione di Diogene, preferisco Socrate che, prima di morire, dice a Fedone di non dimenticarsi che deve un gallo ad Asclepia. La mia opera non esclude né la storia né la vita. Non sono mai stato indifferente al corso del mondo: lo spettacolo della natura, visto dalla mia finestra a Bazérac, mi meraviglia; sono attento all'altra finestra che è la televisione sull'andamento del mondo; la vita mi colpisce in ogni sua manifestazione. Sono fortunato, con Marie-Madeleine, mi è possibile ubriacarmi di vita. Mentre l'opera si compie, la gioia di vivere è là. L'attenzione che rivolgo alla cultura della bellezza dell'esistenza non è un artificio: tutta la mia pratica tende alla realizzazione di un concetto unico, che manifesti tale aspirazione.» in PRATESI, TRINI, *OPAŁKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 110-111.



tristezza ma permette al contrario di gioire della vita con una maggiore emozione. Seppur agnostico, la sua opera viene sorretta da una metafisica e da una spiritualità: guardava la morte in faccia sfidandola<sup>313</sup>.

### 5.3 Arte e mercato

Per Roman Opalka l'arte rappresenta una cosa immateriale che diventa materiale a causa delle leggi del mercato<sup>314</sup>. Seppure si ritiene estraneo dalle norme e dalle manipolazioni del mercato dell'arte, è convinto che un artista non crea soltanto per sé stesso poiché ogni opera deve conoscere la sua destinazione reale<sup>315</sup>.

Il maestro polacco intraprende la sua carriera artistica negli anni 50 in Polonia dove la società è caratterizzata da un sistema economico che procede con molte difficoltà. Egli desidera rimboccarsi le maniche in quello che rappresenta un'attività concreta di risollevarlo del paese<sup>316</sup>.

Il contesto sociale polacco di quegli anni favorisce l'emergere della determinazione dell'artista a compiere il suo progetto, nonché il rigore estremo della sua proposta artistica. Questo corrisponde alla crudezza delle contingenze imposte dalla società dell'epoca, in particolare da una civiltà comunista che aliena sempre più l'uomo<sup>317</sup>.

Per un artista del tempo, non solo la vita materiale è molto precaria, ma soprattutto gli stimoli culturali sono praticamente inesistenti: non c'è alcun mercato dell'arte e mancano gli acquirenti privati.

Inoltre, molto spesso, le autorità politiche si rifiutano di acquistare e di criticare con favore un'opera d'arte, e questo atteggiamento porta necessariamente a valutare il lavoro come mediocre.

Per molti anni Roman Opalka è vittima di questo sistema e a lungo i suoi *Détails* sono sottovalutati e non compresi. Sebbene a quel tempo il Museo di Łódź acquisisce ben

---

<sup>313</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, pp. 102-107.

<sup>314</sup> NASSISI, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003, p. 45.

<sup>315</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 73-74.

<sup>316</sup> AA.VV, *The Duchamp effect*, Cambridge, The Mit Press, 1994.

<sup>317</sup> CLAUDE GINTZ, *L'art conceptuel, une perspective*, catalogo della mostra, Parigi, Flammarion, 1989.

pochi quadri, questo luogo diventa una sorta di oasi culturale, unica nei paesi dell'est, dove l'arte contemporanea può, cautamente, godere di certa libertà. Il suo conservatore infatti, Ryszard Stanislawski, sa negoziare abilmente con le istanze del potere riuscendo, anche se solo occasionalmente, a condurre nel suo museo molte azioni interessanti<sup>318</sup>.

Solo dopo la morte di Stalin, la situazione culturale polacca si sblocca definitivamente. In questi anni, uno dei *Détails* di Opalka attira l'attenzione del Museo Nazionale di Varsavia e un'altra opera viene acquistata da Stanislawski per il Museo di Łódź<sup>319</sup>. Il mercato dell'artista decolla a partire dal 1966 dopo le prime mostre nella galleria Dom Artysty Plastyka di Varsavia.

Nel mercato occidentale, la fortuna dell'artista è più repentina e semplice sia per quanto riguarda le sue creazioni precedenti al 1965 sia per il *grand project*. Grazie alle sue incisioni riceve molti riconoscimenti internazionali, fra cui il premio alla Biennale di Bradford nel 1968 e quello alla Biennale di Tokyo nel 1970<sup>320</sup>. Dal 1973, dove espone per la prima volta in Germania presso il Museo di Essen, le sue tele sono apprezzate in gran parte del mondo: New York, Bruxelles, San Paolo, Rotterdam, Parigi, Venezia<sup>321</sup>.

Il mercato di Opalka registra quotazioni stabili per tutto il periodo che va dal 1994 al 2008. Negli ultimi anni il valore delle sue opere è cresciuto proporzionalmente al loro rarefarsi sul mercato. È importante sottolineare che la produzione dell'artista a differenze di altri è estremamente limitata, e questa particolarità rappresenta un valore aggiunto per la determinazione del prezzo.

Dopo la recente scomparsa del maestro polacco i prezzi delle sue opere continuano a subire una crescita esponenziale, sia grazie alla fama sempre crescente dell'artista, sia dall'abilità della moglie nel gestire le vendite in maniera cauta e scrupolosa per evitare che il patrimonio dell'artista venga disperso repentinamente nel mercato.

---

<sup>318</sup> PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / I – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 73-74.

<sup>319</sup> Ibidem

<sup>320</sup> Ibidem

<sup>321</sup> <https://www.ilsole24ore.com/sez/arteconomy>

Ad oggi il valore di vendita delle opere di Opalka varia dalla differente tipologia: i *Détails* sono quotati intorno al 1.000.000 di euro, le *Carte di Viaggio* arrivano agli 80.000 euro, gli *Autoportraits* vanno dai 35.000 ai 45.000 euro, mentre i suoi lavori precedenti al 1965 valgono dai 50.000 ai 200.000 euro. Per quanto riguarda i *Détails* che segnano il passaggio dei Milioni, ovvero quelli che comportano un numero la cui prima cifra apre la serie delle cifre identiche che lo compongono, raggiungono un valore superiore avvicinandosi alla soglia dei 2.000.000 di euro.

Gli elevati prezzi sono giustificati da una produzione artistica unica concentrata su poche opere realizzate annualmente. La quotazione del lavoro si svolge fissando un coefficiente di vendita che risale alla stima di tutte le opere. Questo valore viene valutato sia dal gallerista che dall'artista o dal suo archivio, dipende dal curriculum e dalla storia artistica del soggetto ma anche da quella che è la risposta del mercato. Nei casi di artisti del calibro di Roman Opalka, sono essi stessi a presentarsi con un coefficiente già stabilito da tempo e una volta determinato questo valore esso viene moltiplicato alla somma della base e dell'altezza dell'opera giungendo quindi al suo prezzo.

#### **5.4 Un ricordo di Maria Teresa Sartori<sup>322</sup>**

D. A quando risale il suo primo incontro con Roman Opalka?

R. Ho conosciuto Roman Opalka e Marie Madeleine ad una cena a casa di Chiara Bertola a Venezia negli anni Novanta; il nostro è stato un incontro informale, una cena tra amici, il modo migliore per incontrarsi. Poco tempo dopo entrambi sono venuti nel mio studio, ricordo che ero tesa e preoccupata per i silenzi di Roman, ma grazie alla espansività di Marie Madeleine qualsiasi tipo di tensione si è spenta immediatamente. Mi sembrò che quei miei lavori giovanili suscitassero in loro un qualche interesse forse perché già allora il tempo svolgeva un ruolo importante nella mia ricerca anche se in modo completamente diverso rispetto a quel che avrei fatto più avanti.

---

<sup>322</sup> Venezia, 7 febbraio 2024.

D. Come artista, quanto è stato importante il suo rapporto con Roman Opałka nella sua opera?

R. Per me è stato fondamentale, anche prima di incontrarlo di persona, ho sempre ammirato il suo lavoro, è un qualcosa che di primo acchito lascia senza parole, c'è una connessione così stretta tra vita e opera che è impossibile non rimanerne colpiti. Spesso gli artisti in cui il rapporto arte vita è indissolubile si contraddistinguono per “genio e sregolatezza”. Opałka invece si presentava con la sobrietà e l'asciuttezza di un monaco, dalla vita estremamente regolata, mentre Marie Madeleine rappresentava il polo opposto dell'eccesso e del godimento epicureo, controbilanciando le inclinazioni allo sfolto e alla sobrietà di Roman, aspetti che in lui ho sempre ammirato e amato. Il suo riconoscimento del mio lavoro è stato molto importante per me, mi ha dato forza incoraggiandomi soprattutto nel momento in cui ho realizzato il ciclo di disegni intitolato *Tutti quelli che vanno* (2009-2019)<sup>323</sup> dove il tempo viene registrato grazie al movimento delle persone nello spazio. In queste opere è presente un aspetto numerico che si realizza tramite la lunghezza e il numero delle linee, quindi più tratti ci sono, più tempo è passato. Le persone spostandosi nello spazio creano lo spazio in relazione con il tempo. Nel salotto della sua casa veneziana, Roman Opałka aveva molti di questi lavori: la sua approvazione (e anche quella di Marie Madeleine!) e il suo riconoscimento mi hanno sempre lusingato. Un altro episodio importante per me è stato quando stavo lavorando ad un'altra mia opera, un lavoro che sfortunatamente Roman Opałka non ha mai visto completato e che gli ho dedicato: *Studio N.10. Op.25. Omaggio a Chopin* (2011). Si tratta di un video nel quale due profili di uomo e di donna sembrano parlare attraverso la musica che pare uscire dalle loro bocche trasformandosi in parole. In questa sequenza una parte musicale è più aggressiva ed inizialmente è svolta dall'uomo, mentre la controparte che subisce passivamente è interpretata dalla donna. Il mio non voleva assolutamente essere un lavoro sull'aggressività maschile nei confronti della donna, si trattava e si tratta di un lavoro sulla comunicazione tout court. Parlando con Roman Opałka mi sono resa conto che il video si prestava ad essere frainteso. Dovevo prendere un'altra strada, dovevo correggere quest'interpretazione forviante. Grazie a Roman ho realizzato un video in

---

<sup>323</sup> Mariateresa Sartori, *Tutti quelli che vanno*, Venezia, Milano, Marsiglia, 2009-2019.

cui, in una specie di carosello senza fine, la parte aggressiva e quella dolce si alternano in un continuo scambio di ruoli. Ogni volta che veniva a Venezia ci incontravamo, era sempre molto bello e intenso, lui sempre ieratico e Marie Madeleine esuberante, una bellissima coppia con cui si stava molto bene insieme, anche umanamente.

D. Da molti critici Opałka è stato associato al termine *luce* seppure la sua ricerca artistica sia stata concentrata nel dipingere e rappresentare la vita, e in uno modo dunque l'attesa della morte. Lei è d'accordo con l'associazione tra il termine luce e la figura di Roman Opałka?

R. Il concetto di luce nell'opera di Roman Opałka si esplica in modo eclatante nell'ultimo *Détail* che rappresenta semplicemente la fine di un cammino. Con il passare del tempo i quadri diventano sempre più chiari fino ad arrivare all'ultima opera che è quasi abbagliante. Ed è commovente: in questo ultimo *Détail* si leggono l'incertezza e la fragilità della vecchiaia, le linee non sono più dritte, si mimetizzano con lo sfondo, lo spettatore le intravede, il tratto finale ondeggia nel chiarore della tela e ad un certo punto finisce di colpo in un biancore, in una luce in cui non vi è più alcuna incertezza. La fine la devi cercare perché tutto è quasi indistinguibile. Si tratta di un passaggio progressivo quasi impercettibile, ma allo stesso tempo improvviso e definitivo. L'intero lavoro è una progressione verso il bianco, verso la luce. Non credo vadano cercate interpretazioni religiose, Roman Opałka era dichiaratamente ateo. Il chiarore va verso il nulla, il niente, il bianco, è un dissolvimento molto lento e inesorabile verso il niente. Durante la mostra *Dire il tempo*, alla Fondazione Querini Stampalia, mi sono trovata davanti alla prima e all'ultima tela, l'una scura, dove i numeri erano ben visibili, l'altra quasi bianca, bianco su bianco, con dei numeri praticamente impercettibili. Lo spazio tra la prima e l'ultima tela era denso, spesso, una tensione fisica quasi visibile. Un'esperienza indicibile.

D. Un segno distintivo nell'opera di Roman Opałka è il concetto di non-finito, l'artista infatti al termine di ogni dettaglio necessariamente ne iniziava uno di nuovo, voleva sfuggire al rischio di vedere la sua morte compiere l'opera. Secondo lei, il maestro polacco rappresenta un caso di eternità?

R. Roman Opalka era un ateo professato, non credo quindi che questo concetto sia riferito alla vita eterna nella sua declinazione religiosa. Mi chiedo forse se questo non-finito non sia invece legato in modo più prosaico al fatto che se fosse morto dopo aver scritto l'ultimo numero in fondo alla tela, la morte non si sarebbe letta. La morte la si nota nell'interruzione, non nell'opera finita, come nell'arte anche nella vita. Questo assioma lo si può raggiungere solo cominciando un'altra tela, altrimenti non è possibile. La morte di Roman Opalka è leggibile e percepibile, rende visibile un'interruzione che è comunque una fine per sempre, definitiva, eterna.

D. Nel suo testo *Parole che risuonano* (2019) all'interno del catalogo della mostra *Dire il tempo* parla della sete di fenomeni puri del Goethe scienziato, fenomeni che non si possono percepire isolatamente ma solo nella successione continua. Per lei, il lavoro di Opalka è comprensibile in questa ottica?

R. Credo che sia necessaria una consequenzialità, la sua opera è colossale, c'è bisogno del lavoro nel tempo. Certo anche una sola tela è molto interessante, la storia di Roman Opalka è molto conosciuta, e nel momento in cui si osserva un *Détail* si comprende che è un'opera immane, il significato si coglie immediatamente, è ben presente la percezione di una sequenza che sta all'interno di una linea temporale che non è altro se non la sua intera esistenza.

D. Roman Opalka quando definisce la sua opera preferisce utilizzare il termine verità piuttosto che bellezza. Secondo lei quanto c'è del vero nell'opera di questo artista?

R. Tutto, assolutamente. Al di là della bellezza e della ricerca estetica, nell'arte di Roman Opalka tutto è contenuto. Quando si lavora ad un'opera c'è un pensiero relativo alla soluzione formale, e quindi estetica, due concetti fortemente legati alla bellezza. Roman Opalka in qualche modo si libera alla radice di questo aspetto, lo supera con il suo operato. Il suo lavoro è drammaticamente vero e mira ad essere unicamente uno strumento che registra. Certo è evidente che da questa ricerca mirata alla verità ne esca anche una grandissima bellezza, ma non è un valore ricercato, è un effetto collaterale, in questo sta la grandiosità di quest'opera immane. Anche il concetto di errore (compaiono infatti numeri sbagliati che vengono ripresi) fa parte della veridicità del programma: togliere, eliminare gli inciampi avrebbe significato epurare il lavoro,

falsificare l'opera, allontanarla dalla verità. Gli errori testimoniano inoltre uno sforzo fisico di precisione, l'artista diventa un amanuense e nel lavoro si legge la fatica fisica dello sforzo. L'opera di Opalka è intrisa di fisicità. La fatica diventa sempre più gravosa fino alla grande verità della morte.

### 5.5 Un ricordo di Giorgio Busetto<sup>324</sup>

D. A quando risale il suo primo incontro con Roman Opalka?

R. Il mio primo incontro con Opalka è avvenuto nel 1995 allorché allestiva il padiglione polacco alla Biennale Arti Visive ai Giardini con una personale. Era molto elegante nel modo di gestire, di agitare la candida chioma (quella che vediamo progressivamente allargarsi dietro la nuca nella serie degli *Autoritratti*) e soprattutto di porgere, da bel nobile polacco.

Discorreva di tutto con cultura raffinata e garbo signorile. Della sua opera parlava con partecipazione raccolta e sicurezza grave, disegnando geometrie di pensiero in cui dominavano la vita, la morte, l'arte, l'eternità.

Entrando alla mostra nel padiglione polacco ai Giardini della Biennale mi parve di finalmente comprendere il senso delle sue parole. Lo aveva trasformato in una cattedrale di luce mediterranea, coi bianchi che respiravano come architetture del Palladio, suggerendo l'impaginazione dei grandi codici umanistici di dedica. La mente correva al progetto di Louis Kahn per quei luoghi, il Palazzo dei Congressi che non fu mai realizzato, che era stato pensato trapiantato sulle chiese del Palladio visibili di lì, sul Palazzo Ducale, sulla Punta della Dogana. Idealmente Opalka realizzò quel progetto, fece vedere cosa si potesse intendere coi vuoti e coi pieni, come si potesse governare lo spazio interloquendo con esso. Le sue pitture proposte laggiù, in quella relazione allestitiva, creavano un'architettura ideale di forza e identità semplice e assoluta; aiutavano a capire come potesse esistere un continuum fatto di luce, di spazio, di equilibrio che non si sovrapponevano ad altro, ma da esso nascevano. È come se con quella mostra Opalka avesse scoperto e fatto scoprire una sua appartenenza. Opalka a Venezia. Opalka veneziano. Opalka luce.

---

<sup>324</sup> Venezia, 15 febbraio 2024.



D. Può parlarmi del *Fonds de dotation Roman Opalka*?

R. Marie Madeleine rimasta vedova si è preoccupata molto di garantire all'opera di Opalka lo stesso trattamento, la stessa attenzione che aveva quando il marito era in vita. Occorreva dunque proteggerla da circolazioni improprie e da valutazioni di mercato non adeguatamente sostenute anche quando lei non avesse più il controllo della situazione. Nel contempo voleva garantire alle figlie di primo letto la possibilità di ereditare un valore venale significativo, riservando ai musei e al mercato una parte della produzione del pittore. La parte vendibile avrebbe dunque garantito la sopravvivenza dell'organizzazione, un *Fonds de dotation* che deve occuparsi del rapporto coi musei e in parte coi collezionisti.

D. Roman Opalka insisteva sul fatto che la sua opera fosse più vera che bella, secondo lei dove sta la verità nell'operato artistico del maestro?

R. Tutta l'opera di Opalka è piena di verità per il rigore della concettualizzazione e dell'azione. Tuttavia il risultato materiale del lavoro è anche esteticamente felicissimo.

D. Da molti critici Opalka è stato associato al termine *luce* seppure la sua ricerca artistica sia stata concentrata nel dipingere e rappresentare la vita, e in uno modo dunque l'attesa della morte. Lei è d'accordo con l'associazione tra il termine luce e la figura di Roman Opalka?

R. Sì. Si tratta di una figura luminosa, che si travasa nella pittura, l'opera di iscrizione dei suoi candidi numeri progressivi, di aggiunta del bianco sul bianco fino al di là della luce, del lampo che fissa il suo autoritratto di jedi.

D. Con la sua opera secondo lei l'artista ha rappresentato un caso di eternità?

R. Difficile rispondere. Non credo esista l'eterno; ma la progressione numerica di Opalka tende all'infinito e quindi lo evoca e, lavorando sul tempo, evoca anche l'eternità.

D. Mi può definire l'artista polacco con tre parole?

R. Ho usato il termine Jedi, che mi è venuto spontaneo pensando alla sacralità sacerdotale del suo sacrificio e del suo modo di porsi. Un'altra parola è certamente luce, perché come ho detto la sua figura e la sua pittura si associano immediatamente all'idea della luce. La terza parola è bianco, perché l'idea, anch'essa progressiva, del bianco meritato vela e si sovrappone a qualsiasi altro colore e si unisce a quella del candore della sua chioma, che possiamo riconoscere anche nel progredire degli autoritratti fotografici

### **5.6 Un ricordo di Chiara Bertola<sup>325</sup>**

D. A quando risale il suo primo incontro con Roman Opałka e cosa ha significato per lei lavorare con l'artista polacco?

R. Ho conosciuto Roman Opałka nel 1993 quando mi occupavo della curatela di una sezione della mostra *Preferirei di no*<sup>326</sup> curata da Achille Bonito Oliva che indagava i temi della depressione e dell'ossessione attraverso il rapporto tra arte e terapia. Eravamo cinque curatori e ognuno di noi aveva individuato delle figure metaforiche simboliche. Io avevo identificato la figura del giocatore e scelsi di presentare come artista Roman Opałka, che avevo già incontrato alla Biennale qualche anno prima. Ho deciso di esporlo in dialogo con la *Melancolia* di Dürer<sup>327</sup> e lui rimase molto colpito da questa proposta: da quel momento in poi ho conquistato la sua fiducia ed è stato l'inizio di una relazione di lavoro, amicizia, discussione, conoscenza e bellissimi incontri. La libertà di scelta con gli artisti un curatore se la conquista nel momento in cui essi si fidano. Nel mio libro *Curare l'arte* (2008) ho scritto un lungo saggio dove ho tentato di spiegare questo patto fiduciario che parte sempre dalle parole che si devono usare quando si conversa con un artista: ci sono dei termini che non si possono

---

<sup>325</sup> Torino, 5 febbraio 2024.

<sup>326</sup> *Preferirei di no* è una mostra tenutasi nel Museo Correr di Venezia tra l'aprile e il luglio del 1994. L'esposizione è curata da Achille Bonito Oliva e dallo psicoanalista Cassano, tratta del rapporto tra l'arte e la depressione ed è suddivisa in cinque sezioni che corrispondono alle figure dell'alchimista, del costruttore, dell'ordinatore, del traditore e del giocatore.

<sup>327</sup> Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, incisione, 23,9x18,9, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

pronunciare, altri invece diventano dei terreni sicuri, tutto questo è una conquista ma è soprattutto quello che fa sì che l'artista si faccia accompagnare dal curatore, decida di seguirlo. È un po' uno scambio costante dove le rigidità ci sono sempre all'inizio e talvolta sono anche molto complesse ma se l'artista vede che il curatore si muove bene, avendo rispetto della sua opera e comprendendola, è in buone mani e il rapporto si salda. Nella mia personale esperienza con Roman Opałka posso dire che sono state vincenti le nostre discussioni sul concetto di tempo, forse il fatto che io abbia studiato filosofia mi ha avvantaggiato nel trovare le parole giuste da utilizzare, e sicuramente quando gli ho proposto l'opera di Dürer è stato il momento in cui ha capito che avevo compreso il suo lavoro e che quindi poteva fidarsi di me. Ci vuole tempo per costruire la rete entro cui il curatore deve stare, l'artista deve capire che egli tratta la sua opera, che la sa interpretare e collocare, ma ha anche bisogno di un'altra opinione perché di fatto sono persone anche insicure che non vedono più il proprio lavoro perché lo conoscono troppo bene. Questo è un vantaggio che un curatore ha.

D. Nella primavera del 2019 la Fondazione Querini Stampalia di Venezia presenta un unicum nella storia dell'artista polacco esponendo, grazie alla sinergia con il Muzeum Sztuki di Łódź e con la collazione Lenz Schonberg, il primo e l'ultimo *Détail*, per la prima volta affiancati. È lei a curare questa mostra, *Dire il tempo*. Me ne può parlare?

R. È stata una mostra molto difficile, forse una delle più complesse che ho fatto a livello organizzativo. Il primissimo *Détail*, conservato al Museo di Łódź, in Polonia, non era mai stato dato in prestito in Italia, forse in Europa l'hanno concesso una volta sola, è stato quindi molto complicato perché l'istituzione ha posto delle condizioni costosissime. Il dettaglio è arrivato in Italia come i quadri antichi: ho dovuto farlo viaggiare con casse, mezzi blindati e guardie armate, una cosa molto forte, ma che può succedere in alcuni casi. È stato dunque difficile mettere insieme questi due quadri, il primo e l'ultimo, ma per me era fondamentale unirli, soprattutto perché la mostra si è svolta nel 2019, otto anni dopo la morte di Roman Opałka ed è stata la conclusione di questo lavoro. Mi ricordo che mentre aprivo la cassa con il primo *Détail* ho avuto una reazione fortissima. Quando ho incontrato per la prima volta il numero 1 ho pianto, è stata un'emozione molto potente. Semplicemente, dinanzi a questi due dipinti, mi

trovavo di fronte a tutta la vita di quest'uomo, era una tensione grandissima, l'inizio e la fine, dal numero 1 al 5 607 249. In queste opere si vedeva tutta la fragilità di questa persona. Nell'ultimo quadro, si nota proprio l'idea di andare verso la luce e quindi in direzione dell'estinzione. È molto interessante questo bianco su bianco, l'intuizione che lui ha avuto di aggiungere questa percentuale di colore fa sì che ad un certo punto non ci sia più distinzione tra il numero e lo sfondo, è una sparizione, il numero entra all'interno di una luce che abbaglia e lo spettatore non lo vede più. Nell'ultimo *Détail* in effetti era veramente molto difficile riuscire a distinguere i numeri bianchi sullo sfondo. Osservandolo si vedeva Roman Opalka stesso, quello che portava dentro di sé, all'interno del suo corpo, tutta la vecchiaia degli anni. Non vedeva più bene in quel periodo, e questo appare nell'opera, c'era infatti il segno di un corpo che faceva fatica a scrivere, ad avanzare, e questo era allo stesso tempo fantasticamente umano ma anche uno sforzo molto potente: la decisione di continuare a farlo. È stato struggente vedere l'ultima linea che andava storta e che non riusciva più a tenere il passo, stava morendo e vederlo scritto lì è stato molto forte. Osservare queste due tele, l'una davanti all'altra, è stato molto intenso, in quello spazio e in quella tensione, c'era l'arco di un tempo infinito che solo la morte aveva in qualche modo reso tempo definito. Questa è un'altra cosa che si avverte quando ci si trovava lì davanti. Chiaramente non tutti gli spettatori hanno colto questo concetto, non l'hanno veramente compreso. La reazione di alcune persone, non sensibili o meglio stolte rispetto all'opera, è stata quella di non capire che dentro a quei due quadri c'era tutta la vita e l'operato di Roman Opalka. Ho compreso mio malgrado che era stato vano scriverlo sui fogli, essi avevano bisogno della quantità non della qualità, volevano tanti quadri per vedere la ripetizione dei numeri, non avevano capito invece l'immensità di quella stanza, essi si trovavano dentro la sintesi totale dell'opera e non l'avevano compreso. Questa cosa mi ha stupito molto.

D. Il concetto di errore nell'opera di Roman Opalka assume un valore particolare, è compreso nell'opera poiché fa parte della vita. È d'accordo?

R. Assolutamente sì. Quando sono stata a Parigi per la mostra che stavo organizzando, sono andata nella sua casa e lì ho trovato sul caminetto le prime prove che lui aveva fatto dei numeri, e che poi ho esposto in mostra. Quello per me è stato molto

interessante. Roman Opalka ci ha messo tanto tempo per individuare il carattere da usare per i suoi numeri, c'erano tutte le prove, ed una volta trovato egli ha cominciato a scrivere. Questi segni erano passibili di tutti gli errori che la vita comporta e che il tempo si trascina dentro durante l'arco di una giornata: il fatto di smettere e poi di riprendere per esempio, ma anche di avere un'energia di un certo tipo o di avere invece una stanchezza, è un flusso continuo che è parte di quell'intriso dentro quell'errore che non è più un errore ma è semplicemente la vita.

D. Da molti critici Opalka è stato associato al termine *luce* seppure la sua ricerca artistica sia stata concentrata nel dipingere e rappresentare la vita, e in uno modo dunque l'attesa della morte. Lei è d'accordo con l'associazione tra il termine luce e la figura di Roman Opalka?

R. Sono d'accordo con questa associazione. Secondo me si parla del termine luce forse proprio perché c'è il colore bianco ma anche questo andare verso una dimensione di azzeramento e sospensione. In fondo ci sono delle tematiche nell'opera che fanno parlare di una filosofia dell'inizio e di un azzeramento del tempo: Roman Opalka ha iniziato con una sequenza che l'ha posto dentro una temporalità. La luce io la abbinò e la vedo propria nel suo linguaggio semplicemente perché rappresenta un avvicinamento, una conquista, una sparizione. A me interessa perché la luce si fa avanti rispetto alla tenebra e al buio, mi piace infatti pensare che la fine sia verso la luce. Ne abbiamo parlato molto io e Roman Opalka, e il fatto che lui fosse sempre vestito di bianco, con questi capelli nivei e immacolati lo rende tutto più suggestivo. Nella sua opera comunque c'era questo tentativo di stare dentro una dimensione di vuoto luminoso che rappresenta l'accecazione che la luce, provocando, non permette la visione, in fondo è una cancellazione quindi che sta su crinale che è anche pericoloso. Nel catalogo della mostra *Dire il tempo* ho parlato anche di funambolismo, perché per me questo equilibrio di stare su una linea porta verso una duplice dimensione: da un lato può crollare dentro una tenebra dall'altro può invece cadere nella luce. È interessante quel filo lì, che per me sono i suoi numeri, la sua ma anche la nostra vita, l'abisso del danzatore. Tante sono le filosofie che hanno camminato lungo quel percorso di comprensione e di perdita di un senso rispetto a temi come l'immensità, la morte, la sparizione. Roman Opalka su quel filo si poneva dentro quel

discorso, non ne stava fuori, non c'era altra discussione, c'era solo quella. Chiaramente questo cammino verso la luce è un'interpretazione, ma io preferisco pensare a Roman Opałka dentro un abbaglio luminoso piuttosto che pensarlo all'interno del buio perché l'ho conosciuto così, con quella sua gentilezza, quella sua aura, con la sua forza, il rigore e la disciplina. Tutte queste dimensioni fanno sì che egli riesca a stare su quel filo in equilibrio e anche ad andare verso la luce.

D. Con la sua opera secondo lei l'artista ha rappresentato un caso di eternità?

R. L'eternità è proprio quel bianco, quel tendere, quello stare in bilico forse. Egli l'ha finita quando è morto e questo lo racconta sin dall'inizio quando tenta di scrivere il tempo, di rappresentarlo. Roman Opałka è molto chiaro: lo avrebbe reso visibile solo nel momento in cui il tempo sarebbe diventato finito attraverso la sua morte. Se ci si trova dentro una linea che va verso l'infinito, perché fondamentalmente nessun essere umano sa quando morirà e quindi quando diventerà finito, allora questo "avanti" per molto tempo, all'infinito, può anche portare a pensare che dopo la morte si entra all'interno di una dimensione infinita dopo che l'uomo ha concluso la sua finitudine nella vita terrena. Questa è una dimensione personale, è un atteggiamento di credenze, di posizioni filosofiche, religiose e spirituali. Quindi l'eternità la si può solo sfiorare secondo me, sentirla vicino. Ci sono degli artisti ti permettono questa posizione di apertura e non di chiusura, che pur parlando di cose figurative riescono a portare lo spettatore in una dimensione dove si tocca, si sente qualcosa che va al di là. Sono dei concetti molto difficili da descrivere, da mostrare e da spiegare, sono cose che si sentono e che fanno parte della propria esperienza sensibile. È un tentativo dove non tutti riescono a cogliere questi significati. Il tempo di Roman Opałka è un tempo che scorre inesorabile ed in modo infinito sotto di sé, c'è chi pur sentendo quel fiume implacabile che continua a muoversi cerca di bloccarlo, di dimensionarlo, ma questo è un tentativo. Chi sta dentro quelle dimensioni avverte l'urgenza e la necessità di poter toccare l'infinito. Roman Opałka è stato capace di rendere viva l'eternità proprio nel momento in cui è morto.

## 5.7 Vita stessa di Opalka

Il lavoro di Roman Opalka è certamente sorprendente, i numeri che via via disegna e pronuncia rilevano ogni volta un attimo di tempo unico e irreversibile. Il suo operato è un'attività di meditazione che richiede una resistenza fisica, oltre che mentale, molto forte<sup>328</sup>.

La sua intera esistenza si lega alla sua arte, al suo *grand project* del 1965, una sola opera, un'unica vita. L'artista polacco dipinge la pittura, che come ogni altra cosa umana è innanzitutto tempo<sup>329</sup>. Ciascun dettaglio rappresenta una parte del maestro, in quei numeri si susseguono emozioni diverse, gioie e dolori, attimi e momenti di vita, vera e vissuta. L'ultimo quadro è quello più sconcertante, ci sono numerose irregolarità: la perfezione, solitamente controllata nell'opera, cede il posto alla bellezza dell'esitazione. Il conteggio ha interruzioni e assenze. Nell'ultimo dettaglio tutto accade come se il dipinto stesse annunciando la propria fine e quella, ugualmente irrevocabile dell'artista<sup>330</sup>.

La moglie del collezionista, che in tempi non sospetti, acquista la tela finale del progetto di Roman Opalka, riconosce in questo lavoro il racconto finale dell'angoscia esistenziale, forse un momento d'agonia, un'ultima battaglia<sup>331</sup>.

La sera della vita per l'artista arriva improvvisamente e inaspettatamente nell'agosto del 2011 ma attraverso la sua arte il maestro polacco cerca di emulare un'idea di eterno ed infinito pur evidenziando la fugacità della vita. Le sue immagini parlano di una tautologia assoluta, egli mostra la nascita dell'unità spirituale facendo interpretare intellettualmente il modello del processo generativo che permette di percepire le sue connotazioni in differenti direzioni che portano lo spettatore alla rinuncia dell'individuo e alla nascita quindi di un'esistenza spirituale dell'artista<sup>332</sup>.

---

<sup>328</sup> CHIARA BERTOLA, *Dire il tempo. Mariateresa Sartori*, Pistoia, Gli Ori, 2019, p. 14.

<sup>329</sup> BERTOLA, *Roman Opalka: Dire il tempo*, Milano, Galli Thierry Stampa, 2019, p. 44.

<sup>330</sup> Ivi, p. 40.

<sup>331</sup> Ivi, p. 43.

<sup>332</sup> CORÀ, HEGYI, PRATESI (a cura di), *Roman Opalka. Il tempo della pittura*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Michela Rizzo, 3 giugno-8 ottobre 2011), Venezia, Marsilio, 2015, p. 27.



Il rigore e la rigidità dell'arte di Roman Opalka riflettono quella che è stata la sua esperienza di vita all'interno dei confini di un regime comunista, ma ciò non lo rende prigioniero del suo stesso programma di lavoro. Sceglie la sua intera vita come un periodo di tempo, come un'emozione che lo fronteggia, sia quello passato, sia presente, sia futuro<sup>333</sup>.

Il tempo per Roman Opalka non può essere misurato, calendari e orologi sono solo strumenti che lo quantificano, annullano il passato senza lasciare traccia della loro durata. Il tempo è bensì quello che avviene nella mente degli esseri umani<sup>334</sup>.

Attraverso la sua opera documenta il tempo in cui lui, e tutti gli altri uomini sono immersi. C'è una sola data d'inizio ed a un certo punto anche una data di fine, ma la fortuna degli esseri umani sta proprio nel fatto che le persone non ricevono la notizia della loro morte, e in questo senso sono eterni<sup>335</sup>.

---

<sup>333</sup> «Questo è il lavoro di uno che è più libero di quanto sia stato finora ogni altro uomo nella storia.» in PRATESI, TRINI, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 134.

<sup>334</sup> «Il malinteso nasce dall'orologio, ci fa credere che il tempo sia misurabile. Ma la durata è organica, essa proviene da tutte le parti senza pausa, integra tutto, in modi sia impercettibili sia manifesti, poiché il tempo è multidirezionale.» in Ivi, p. 137.

<sup>335</sup> Ivi, p. 135.

## Bibliografia

Alloway, Lawrence, *Systemic Painting*, New York, Fondazione Guggenheim, 1966.

Bandini, Mirella, *Roman Opalka: intervista di Mirella Bandini* in «ARTE», V, 19, 11, 1975.

Batchelor, John H., *The History and Evolution of the Concept of Infinity “Honors 499, Senior Project”*, Iowa University, 26 Luglio 2002.

Becchi, Ludovico, *Spazio e Tempo, “Vita e Pensiero”*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 14, 5, 1922.

*Roman Opalka: Dire il tempo*, catalogo della mostra a cura di C. Bertola (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 4 maggio – 24 novembre 2019), Milano, Galli Thierry Stampa, 2019.

*Dire il tempo. Mariateresa Sartori*, catalogo della mostra a cura di C. Bertola (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 8 maggio – 24 novembre 2019), Pistoia, Gli Ori, 2019.

Bonito Oliva, Achille, *Roman Opalka: lavoro come dettaglio (Il problema è che siano e stiamo per non essere)*, «ARTE», V, 19, 11, 1975.

Bonito Oliva, Achille, *Europa/America, le avanguardie diverse*, Milano, Franco Maria Ricci Editore, 1976.

Bora, Giulio, Ficcadori, Gianfranco, Negri, Antonello, *I Luoghi dell'arte. Storia Opere e Percorsi: Dalla Controriforma all'Impressionismo*, Milano, Electa, 2015.

Calza, Clara, Varini, Edoardo, *Moduli di Arte “D” dal Rinascimento maturo al Rococò*, Milano, Mondadori, 2003.

Chiodi, Stefano, *La macchia umana. Tempo, figura, fotografia*, in *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo inclinato*, a cura di A. Bonito Oliva, Milano, Electa, 2013, vol. 3.

Roman Opalka. *Il tempo della pittura*, catalogo della mostra a cura di B. Corà, L. Hegyi, L. Pratesi (Venezia, Galleria Michela Rizzo, 3 giugno-8 ottobre 2011), Venezia, Marsilio, 2015.

De La Motte Haber, Helga, *La rappresentazione del tempo nella musica moderna*, in *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo interiore*, a cura di A. Bonito Oliva, Milano, Electa, 2013, vol. 2.

Deligeorges, Stephane, *Le scale dell'Universo. Dal finito all'infinito*, in *Cosmos: Da Goya a De Chirico, da Friedrich a Kiefer, L'arte alla scoperta dell'infinito*, catalogo della mostra a cura di J. Clair (Venezia, Palazzo Grassi, 2000), Milano, Bompiani, 2000.

Di Sia, Paolo, *Describing the concept of infinite among art, literature, philosophy and science: a pedagogical-didactic overview*, «Journal of Education Culture and Society», Bressanone, 1, 2014, p. 10.

*L'art conceptuel, une perspective*, catalogo della mostra a cura di C. Gintz (Parigi, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 22 novembre 1989 – 18 febbraio 1990), Parigi, Flammarion, 1989.

Giorello, Giulio, *A ogni mondo il suo tempo*, in *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo inclinato*, a cura di A. Bonito Oliva, Milano, Electa, 2013, vol. 3.

Guignebert, David, *Roman Opalka et la peinture monocrome*, Monographie, Tours 1999, Université François Rabelais, département Histoire de l'Art, 2001.

Hatton, Brian, *Scolpire il tempo. Cronologia, durata, memoria nelle arti contemporanee. Dan Graham, presente progressivo*, in *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo interiore*, a cura di A. Bonito Oliva, Milano, Electa, 2013, vol. 2.

Hegy, Lorand, *Paradossi della scomparsa. L'universalismo di Roman Opalka* in «Arte e Critica», 47, 2006.

Hegy, Lorand, *Tre maestri. Interrogazioni sul tempo Roman Opalka, Ilya Kabakov, Jannis Kounellis*, Milano, Electa, 2019.

Kaiser, Linda, *Roman Opalka – Il tempo spazializzato dell'infinito*, Genova, Edizioni Masnata, 1995, p. 123.

Lecci, Leo, *Tempo e memoria nell'arte concettuale: l'opera di Roman Opalka e On Kawara*, in *La memoria del tempo...il tempo della memoria*, catalogo del congresso a cura di L. Lecci, S. Montero Herrero, M. F. Petracchia (Genova, Università degli Studi di Genova, novembre 2015), Genova, Genova University Press, 2020.

Lista, Giovanni, *Immaginario cosmologico. Il cosmo come finitudine. Dalla cromogonia di Boccioni all'arte spaziale di Fontana*, in *Cosmos: Da Goya a de Chirico, da Friedrich a Kiefer. L'arte alla scoperta dell'infinito*, a cura di J. Clair, Milano, Bompiani, 2020.

Madonia, Claudio, *Fra l'orso russo e l'aquila prussiana, La Polonia dalla repubblica nobiliare alla IV repubblica (1506-2006)*, Bologna, Clueb, 2013.

Motta, Giuseppe, *Das phantom des berkleyischen idealisms. Su alcuni riferimenti a J. G. H. Feder nella "Critica della ragion pura"*, Studi Kantiani, vol. 25, Catania, Accademia Editoriale, 2012.

Nassisi, Anna Maria, *Vis à Vis Opalka/Pistoletto*, Roma, Edizioni d'Arte Casagrande, 2003.

Opalka, Roman, *Incontrarsi attraverso il separarsi*, XIX Biennale Internazionale di San Paolo, Brasile, traduzione Cesare Pietroiusti, 1987.

Pietroiusti, Cesare, *Misurare senza sapere quando finirà*, «Aperture», 4, Giugno 1998.

*OPALKA 1965 / 1 – ∞*, catalogo della mostra a cura di L. Pratesi, T. Trini (Venezia, Museo Correr, 26 marzo – 29 giugno 2011), Venezia, Marsilio, 2011.

Pratesi, Ludovico, *In primo piano. Roman Opalka*, «Flash Art», 2015.

*Il tempo della pittura*, catalogo della mostra a cura di L. Pratesi (Venezia, Galleria Michela Rizzo, 4 giugno – 29 ottobre 2011), Venezia, Marsilio, 2011.

Savinel, Christine, Roubaud, Jacques, Noel, Bernard, *Roman Opalka*, Parigi, Editions Dis Voir, 1996.

Stearns Eliot, Thomas, *Four Quartets*, New York, Harcourt Brace And Company, 1943.

Westcott, James, *Il “tempo ritrovato”, l’alterità, la megalopoli. Quando Marina Abramovic morirà*, in *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo interiore*, a cura di A. Bonito Oliva, Milano, Electa, 2013, vol. 2.

AA.VV., *The Duchamp effect*, Cambridge, The Mit Press, 1994.

## Sitografia

[https://www.treccani.it/enciclopedia/successione-di-fibonacci\\_%28Enciclopedia-della-Matematica%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/successione-di-fibonacci_%28Enciclopedia-della-Matematica%29/)

<https://www.ilsole24ore.com/sez/arteconomy>

<https://www.artribune.com/tribnews/2011/08/piu-bianco-del-bianco-e-morto-a-chieti-roman-opalka-il-prossimo-27-agosto-avrebbe-festeggiato-a-veneziam-i-suoi-ottant'anni/>

<https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-08-07/addio-roman-opalka-artista-163350.shtml?uuid=AaN7ZbuD>

<https://www.vanillamagazine.it/roman-opalka-l-artista-che-tento-di-dipingere-l-infinito-1/>

<https://www.avis-de-deces.com/deces-celebrites/746/Roman-Opalka>

<https://www.lesinrocks.com/arts-et-scenes/mort-de-roman-opalka-lultime-geste-dune-oeuvre-immense-39765-09-08-2011/>

[https://ricerca.gelocal.it/mattinopadova/archivio/mattinopadova/2011/08/27/VT1MC\\_VT102.html](https://ricerca.gelocal.it/mattinopadova/archivio/mattinopadova/2011/08/27/VT1MC_VT102.html)

<https://www.youtube.com/watch?v=9N5XMFsDyJc>

<https://www.mpdsaudioarchive.org/suoni/anche-opalka-intervista-a-marie-madeleine-gazeau-madame-opalka/>

<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2023/02/storia-roman-opalka-pittore-clessidra/>