

1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, Del Cinema
e Della Musica

Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e
Musicali

Roman Opalka: alla ricerca dell'infinito

Relatore:

Ch.mo Prof. Giovanni Bianchi

Laureanda:

Federica Gallochio

Matricola: 1148978

ANNO ACCADEMICO 2021/22

Indice

Introduzione	p.1
1. Roman Opalka	p.3
<i>1.1. La Vita di Roman Opalka</i>	p.3
2. Il Tempo che scorre e si ferma	p.11
<i>2.1. Il concetto di tempo nell'arte</i>	p.12
<i>2.2. La rappresentazione dell'infinito prima di Opalka</i>	p.18
<i>2.3. Dipingere il tempo: Opalka e la tendenza verso l'infinito</i>	p.22
3. In-finitum	p.33
<i>3.1. La mostra</i>	p.33
<i>3.2. Ricerca dell'assoluto</i>	p.35
<i>3.3. Infinito e non-finito</i>	p.37
Appendice Iconografica	p.44
Bibliografia	p.72

Introduzione

Il presente elaborato tratta della vita e delle opere di Roman Opalka, un artista di origini polacche, nato nel 1931 in Francia, nella Somme.

La mia passione per i numeri è stata una delle motivazioni che mi ha spinto a scegliere questo artista, in quanto ha utilizzato un diverso approccio alla dimensione numerica e temporale rispetto ai suoi predecessori. L'acme del suo lavoro è raggiunta con la serie dei *Détails*, (fig.1) che rappresenta anche il fulcro dell'intera sua visione artistica.

All'interno di questo elaborato si è cercato di analizzare e capire la poetica dell'artista, attraverso l'analisi del contesto sociale e artistico, all'interno del quale si trovava immerso.

La ricerca dell'artista è basata fondamentalmente sul concetto di tempo e infinito, trasmesso tramite molteplici mezzi espressivi che vanno dal video alla pittura, dalla registrazione sonora alla fotografia.

Per capire la poetica dell'artista ho preso in considerazione le opere letterarie, le ricerche matematico-scientifiche alle quali Opalka ha fatto riferimento per definire la sua ricerca artistica.

Di fondamentale importanza in questa ricerca sono state le varie testimonianze della seconda moglie di Roman Opalka, Marie Madleine Gazeau, riportate in diversi cataloghi di mostre.

All'interno dell'elaborato, nel definire il concetto di tempo, non viene fatto riferimento solo all'arte ma anche ad altri rami del sapere quali la matematica, la scienza e la filosofia. Questa apertura è volta a definire il concetto di infinito temporale e come questo viene teorizzato dai vari scienziati e pensatori.

Nel primo capitolo viene proposta una breve biografia dell'artista. Opalka non è vissuto in un periodo storico molto semplice, in quanto gli avvenimenti delle due guerre mondiali, misero in ginocchio numerose popolazioni, compresa quella polacca. Durante l'infanzia l'artista ha vissuto in una dimensione di povertà, che gli fece sviluppare un approccio minimalista in ogni ramo della sua esistenza, egli infatti ha sempre cercato di trasmettere il suo pensiero attraverso una ricerca basata sull'essenziale.

Il secondo capitolo è dedicato alla visione della temporalità e dell'infinito nell'arte, ripercorsa attraverso le teorie e le opere di alcuni tra i più grandi matematici quali

Cartesio e Albert Einstein e di grandi artisti come Leonardo Da Vinci e Marina Abramovic. Si indaga sull'origine del tempo e sulla rappresentazione antica e odierna e i differenti mezzi utilizzati per poterne esprimere l'essenza, anche attraverso il suono. Per quanto riguarda l'infinito si parte con le prime definizioni etimologiche utilizzate dagli antichi, partendo da Anassimandro soffermandosi poi nel corso della ricerca sulla dimensione teologica e artistica della rappresentazione.

Infine l'ultima parte dell'elaborato è riservata alla mostra *In-finitum*, tenutasi nel 2009 a Venezia, dove vennero esposte anche opere di Opalka. L'esposizione risulta di fondamentale importanza per carpire l'essenza di ricerche artistiche dedicate al tema dell'infinito, antecedenti e coeve, opposte o affini all'ideologia di Opalka.

1. Roman Opalka

1.1. La Vita di Roman Opalka

Roman Opalka nasce il 27 agosto 1931, da una famiglia polacca di umili origini, in Francia nella città di Abbeville-Saint-Lucien, nella Somme, dove il padre lavorava come minatore.

A partire dal 1935, in seguito al ritorno a Cracovia in Polonia, la famiglia Opalka passerà un periodo molto difficile in quanto il padre rimarrà disoccupato fino al 1939¹,

¹ 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) Marsilio, Venezia 2015, p. 63.

anno nefasto anche per il paese, in quanto, in seguito all'invasione di Hitler, la Polonia diventa uno stato cuscinetto, interposto tra la Germania e l'URSS².

Con l'invasione di Hitler le regioni più ricche e produttive (soprattutto dal punto di vista minerario) vengono incorporate nel Reich: la Grande Polonia, la Slesia, la Pomerania e i distretti di Lodz, di Suwalki e del bacino di Dabrowa³.

La Polonia diviene soggetta all'amministrazione militare dettata dal Reich. La germanizzazione dei territori polacchi si rivela molto differente dalla suddivisione bismarkiana e segue la concezione hitleriana dello spazio vitale del popolo tedesco, dove non c'è più spazio per le "razze" inferiori: gli ebrei e gli slavi. Questi 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 individui⁴.

Da Cracovia, nel 1940, a seguito dell'occupazione tedesca, la famiglia Opalka, in quanto d'origine ebraica, subisce la deportazione in un campo di concentramento in Germania fino al termine della guerra, e viene liberata dalle truppe americane nell'aprile del 1945. Si reca definitivamente in Polonia nel 1946⁵.

Proprio il periodo vissuto nel campo di concentramento rappresenta uno dei momenti cardine dell'infanzia dell'artista: 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: un esempio che viene reso noto è l'aneddoto della creazione di una pallina per giocare ricavata dalle lenzuola⁶.

² CLAUDIO MADONIA, *Fra l'orso russo e l'aquila prussiana, La polonia dalla repubblica nobiliare alla IV repubblica* (1506-2006), Clueb, Bologna, 2013, p. 184.

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

⁵ B. CORÀ, *Roman Opalka. Il tempo...*, op., cit., p. 63.

⁶ CHRISTINE SAVINEL, JACQUES ROUBAUD, BERNARD NOEL, *Roman Opalka*, Editions Dis Voir, Parigi, 1996, p. 7.

In una conversazione con il manager delle Istituzioni culturali francesi, Francois Barrè, la seconda moglie, Marie Madaleine, ci racconta ulteriori fatti riguardo alla vita di Opalka nel campo di concentramento. All'epoca l'artista aveva solo nove anni e doveva caricare sulle spalle sacchi di cinquanta chili, il turno di lavoro iniziava alle cinque e finiva alle undici di sera⁷.

Nonostante la vita nel campo di concentramento sia stata un'esperienza durissima, Opalka non reputa meno difficile nemmeno il restante periodo della sua infanzia a causa dello stato di povertà vissuto dalla sua famiglia e a causa del dover sottostare a rigidi dettami imposti dai genitori.

Un secondo episodio, che aiuta a comprendere l'infanzia dell'artista, risale al periodo in cui l'artista ha vissuto a Cracovia con la famiglia, questo momento sarà di forte impatto per la vita dell'artista.

La figura emblematica di questo episodio è quella della madre, una donna molto austera, che lo punisce facilmente e che gli incute grande timore. Data la povertà in cui versa la famiglia Opalka in questi anni, non si può permettere oggetti di lusso, ma solo qualche cimelio.

L'episodio è incentrato su uno di questi oggetti in particolare, il più bello che avessero in casa. Si trattava di un orologio a pendolo; un giorno il piccolo Roman viene lasciato solo in casa e l'unica raccomandazione impartitagli era di non toccare nulla. Ubbidiente, si accontenta di guardare il pendolo dell'orologio mentre oscilla, ma all'improvviso questo si ferma e il futuro artista, turbato dall'accaduto, teme di averlo rotto con la sola forza dello sguardo. Questo fatto scatena in lui una terribile angoscia, crede di aver fermato il tempo, di aver «fermato il flusso del mondo»⁸. Il bambino si ritrova ben presto in lacrime, fino al ritorno di sua madre, la quale afferma di essersi dimenticata di ricaricare l'orologio e lo fa, quindi, ripartire. In quel momento

⁷ CHIARA BERTOLA (a cura di), Roman Opalka. Dire il tempo, catalogo della mostra (catalogo delle due mostre tenute alla galleria Building di Milano e alla Querini Stampalia a Venezia), Building, Milano, 2019, p. 102.

⁸ *Ibidem*

concretizza di non aver alcun potere sul tempo e che quindi non può fermarlo o farlo ripartire a suo piacimento solo grazie allo sguardo⁹.

Possiamo quindi affermare che l'episodio del pendolo ha una notevole ripercussione sulla sua vita artistica, nella sua ricerca sul tempo, che lo coinvolgerà per gran parte della sua vita, e che otterrà la sua acme grazie alla realizzazione dei *Details* (fig.1)¹⁰.

Gli episodi sopra citati della sua infanzia saranno fondamentali per la sua vita artistica in quanto verranno poi ripresi e strumentalizzati: tutto il suo approccio estetico si baserà su un susseguirsi di privazioni determinate, autoinflitte e poi scelte. Quindi la privazione subita non rimarrà pura e semplice privazione, ma verrà trasformata in una privazione estetica¹¹

Opalka riceve un'educazione molto severa anche dal punto di vista religioso, legandosi in particolar modo alla dottrina giudaica ed in particolare al principio secondo il quale l'uomo è responsabile di tutto e tutti. Affibberà a questo concetto un valore sempre più esponenziale, arrivando a vederlo come essenza della coscienza umana. Questa visione esistenziale verrà proiettata di continuo nella sua arte, come vera forza motrice del suo fare artistico¹².

Nel 1946, terminata la guerra, il futuro pittore, assieme ai genitori, torna in Polonia, dove inizia i suoi studi come litografo dal 1946 al 1948.

Terminati gli studi, Opalka inizia a girare il mondo, lasciandosi alle spalle il contesto sociale, culturale e politico della propria terra, che lo ha profondamente influenzato: si crea così il suo *Weltanschauung*, ossia un nuovo territorio mentale, dove poter riscrivere la propria storia¹³.

Opalka dice che: «Dopo Auschwitz, si pensava fosse impossibile fare ancora arte. Bisogna farla, più che mai, ma diversamente»¹⁴.

⁹ C. SAVINEL, *Roman Opalka...*, op., cit., p. 7.

¹⁰ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p. 102.

¹¹ *Ivi*, p. 8.

¹² LORAND HEGYI, *Tre maestri Interrogazione sul tempo Roman Opalka Ilya Kabakov Jannis Kounellis*, Pesci Rossi, Electa, Milano, 2019, p. 23.

¹³ L. HEGYI, *Tre Maestri: Interrogazione...*, op., cit., p. 7

¹⁴ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p.103.

Ritroviamo due esempi fondamentali del suo lavoro litografico in anni successivi alla sua formazione: l'artista realizza due litografie per un concorso svoltosi nel 1967 in onore del cinquantenario della Rivoluzione russa.

Rendendosi conto solo successivamente del fatto che le incisioni rappresentate avevano un carattere caricaturale, lo gratificarono con il primo premio. Non poteva essere ammissibile premiare opere che non fossero filocomuniste. Gli ideali comunisti vengono espressi da Opalka tramite l'utilizzo del colore rosso nella *Lutte finale* (fig.2) e l'omaggio alla rivolta dei marinai contro Lenin in *Da Cronstadt a Vladivostok* (fig.3)¹⁵.

Ritornando alla sua formazione, avviene un cambio attorno agli anni Cinquanta, quando inizia a studiare belle arti, prima a Lodz e subito dopo a Varsavia, dove incontrerà anche la sua prima moglie Halska nel 1950¹⁶.

Negli anni Cinquanta inizia anche ad avvicinarsi al pensiero dell'Unismo, fondato da Wladyslaw Strzeminski e dalla moglie Katarzyna Kobro, arrivati in Polonia dalla Russia nel 1922¹⁷.

Avvicinandosi alla corrente Suprematista ed Unista, l'approccio dell'artista diventa sempre più radicale, dando importanza sempre maggiore al momento della creazione, al lavoro ed ai rituali estetici. Il luogo in cui si immerge Opalka deve costituire una dimensione di pace universale, dove si dissocia mentalmente dal luogo nello specifico, dalla città in cui si trova e persino da sé stesso, dalle sue esperienze, dalle sue emozioni dai ricordi. Più si allontana da tutto questo, più si immerge nell'attività artistica¹⁸. Il periodo in cui l'artista si avvicina all'Unismo, rappresenta pure il periodo in cui Opalka cerca di liberarsi di un tipo di rappresentazione formale per arrivare ad uno spazio puro e astratto. Inizia quindi a fare una ricerca concettuale e minimalista che tende al

¹⁵ PAOLO BOLPAGNI e FRANCESCA POLA (a cura di), *Mario Nigro: gli spazi del colore*, in collaborazione con Archivio Mario Nigro, Edizione Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca 2017, p. 138.

¹⁶ B. CORÀ, *Roman Opalka Il tempo...*, op., cit., p. 63.

¹⁷ NIKA STRZEMINSKA, PIETRO MARCHESANI, *Arte amore e Odio Katarzyna Kobro, Wladyslaw Strzeminski e l'avanguardia polacca*, Prosa n.53, Libri Scheiwiller, Milano 1995, pp. 7-16. In questo scritto l'autore spiega che l'unismo è un pensiero fondato da Wladyslaw Strzeminski basato sulla ricerca della forma ideale nella pittura astratta. La soluzione definitiva la espone nell'opera *l'unismo della pittura* in cui enuncia i principi teoretici della disciplina: la regola principale dell'unismo è dunque, ottenere l'omogeneità assoluta, eliminando ogni tipo di contrasto e dinamismo delle forme.

¹⁸ L. HEGYI, *Tre Maestri: Interrogazione...*, op., cit., p. 23.

monocromo e ad uno spazio vuoto che guarda al dibattito matematico-filosofico sull'infinito¹⁹.

Negli anni Cinquanta, Opalka cerca di proiettarsi in uno spazio puro e astratto attraverso degli studi sul movimento, ma non trova soddisfazione in essi, in quanto per lui risultano troppo definiti e circoscritti, decidendo, poi, di continuare la sua ricerca arrivando ai *Chronome* (fig.4)²⁰.

Grazie all'influenza del pensiero di Strzeminski, per cui bisogna ricercare una pittura intellettualmente legittima, Opalka realizzerà tra il 1959 e il 1963 le opere appartenenti alla serie dei *Chronome*, opere caratterizzate da fitte trame di segni²¹.

L'idea dei *Chronomes* deriverà da un concetto più arcaico di rappresentazione del numero: ossia dalla rappresentazione di una successione di puntini. Idea di rappresentazione del numero utilizzata per più di un secolo con la definizione di Peano²², un matematico, logico e glottoteta italiano²³.

Nei *Chronome* c'è già un'idea di ritmo che viene scandito da segni e punti sulla superficie. In queste opere l'artista utilizzerà il colore bianco, che satura la superficie del quadro, cercando invano di creare un movimento caotico, che però tende a creare un unico valore. Successivamente vedrà queste opere come un tipo di rappresentazione temporale troppo approssimativa e reversibile²⁴.

Negli anni Cinquanta avvia la sua attività artistica, ottenendo un crescente successo sia in Polonia che all'estero.

Inizia a soggiornare spesso all'estero e a ricevere diversi premi e riconoscimenti²⁵.

Tra gli anni Sessanta e Settanta, l'ambiente culturale polacco vive un periodo d'oro, permettendo ad Opalka di sperimentare sempre nuove possibilità artistiche di ampliare

¹⁹ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p.22.

²⁰ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p.22.

²¹ B. CORÀ, *Roman Opalka Il tempo...*, op., cit., p. 12.

²² CHRISTINE SAVINEL, JACQUES ROUBAUD, BERNARD NOEL, *Roman Opalka*, Editions Dis Voir, 1996, Parigi, p. 28. La costruzione di Giuseppe Peano prevede di partire da un numero primo, rappresentato da un punto, a cui si dà un successore, poi si trova il suo intorno sempre calcolato attraverso punti. Nell'insieme sono un'allusione di una generazione sequenziale del numero.

²³ C. SAVINEL, *Roman Opalka...*, op., cit., p.28.

²⁴ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p.22.

²⁵ B. CORÀ, *Roman Opalka Il tempo...*, op., cit., p. 63

le sue conoscenze in ambito artistico, intellettuale, filosofico, politico e sociale leggendo il più possibile in materia, soffermandosi anche sul pensiero matematico e filosofico di Cartesio e Pascal, che influenzerà profondamente la sua arte²⁶.

La riflessione sul tempo viene ulteriormente sviluppata ed esternata anche grazie alla lettura del pensiero di filosofi come Kant e Heidegger.

Sia in Cartesio che in Pascal possiamo vedere una trasposizione del numero in una dimensione teologica, come risposta all'esistenza di Dio, cosa che deve aver suscitato una profonda curiosità nell'artista. L'interrogazione pascaliana, ad esempio, tra uno ed infinito come interrogazione sulla probabilità dell'esistenza del divino deve aver influenzato fortemente il lavoro di Opalka e la sua interrogazione sui modi possibili di rappresentazione dell'infinito.

Nel 1964, l'artista analizza altre sfaccettature del linguaggio attraverso il suono, cercando di dare un corpo ed una figura anche all'immateriale attraverso i *Fonemat* (fig.5). Egli cercherà di proiettare una partizione sonora scandita tramite un timbro ed un ritmo all'interno della tela²⁷.

Opalka descrive la realizzazione delle opere enunciando queste parole: «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 far uscire l'immagine dal suono» (fig.6)²⁸.

Probabilmente questa parte di ricerca informale proiettata nell'universo del sonoro sarà fondamentale soprattutto nel momento della realizzazione dei *Details* (fig.1) in cui inizierà a registrare la sua voce che nomina i numeri che vengono dipinti sulla tela, attraverso l'utilizzo della voce enfatizzerà lo scorrere del tempo in una dimensione rituale, data dalla gestualità e dalla sonorità della voce (fig.7).

Sempre nel 1965, Opalka effettua un'altra ricerca verso un'essenzialità. Misura lo spazio bidimensionale della tela e sperimenta due dimensioni: una verticale ed una

²⁶ Ivi, p. 13.

²⁷ Ivi, p.26.

²⁸ *Ibidem*

orizzontale. Queste tele ricordano gli *Achrome* (fig.8) di Manzoni che probabilmente può ammirare quando inizia a viaggiare all'estero e soprattutto in Italia.

Con questa serie chiamata *Alphabet Grec* (figg.9-10), egli chiude diversi capitoli artistici riguardanti linguaggi, forme, figure, sagome, punti, linee, colori, materie²⁹.

Per Opalka la pittura viene vista come un processo di natura manuale, che viene elevata come «protagonista dell'opera insieme alla scrittura, alla fotografia e al suono, in grado di coinvolgere lo spettatore a livello visivo, mentale e sonoro» (fig.7)³⁰.

«Attraverso la pittura mostra quindi l'interesse per la dimensione fisica del lato creativo»³¹.

Uno degli episodi fondamentali che Opalka ama raccontare nelle sue interviste è quello del momento del suo risveglio artistico, quando arriva all'illuminazione. È il 1965, Opalka si trova al caffè del Bristol a Varsavia e mentre aspetta la moglie Halska. Il tempo inizia a scorrere e lo percepisce man mano che passa, nel suo fluire irreversibile. Deciderà, infatti, di rappresentare questo scorrimento inesorabile dell'esistenza verso la morte, verso la scomparsa o verso l'infinito³².

Da questo episodio possiamo ricavare il punto di partenza ideologico per la serie dei *Details*, dove arriva all'acme della sua ricerca nella rappresentazione del tempo trasponendolo su tela. L'artista lavorerà sulla serie dal 1965 al 2011 l'anno della sua improvvisa dipartita³³.

Opalka utilizzerà anche un altro metodo per scandire il tempo, ossia attraverso fotografie del suo volto che mostra i segni dello scorrere inesorabile del tempo con il susseguirsi degli anni.

L'artista comincerà ad affiancare la fotografia nel processo dei *Details* (fig.11) solo dal 1972³⁴.

²⁹ *Ibidem*

³⁰ B. CORÀ, *Roman Opalka Il tempo...*, op., cit., p. 13.

³¹ *Ibidem*

³² *Ivi*, p. 31.

³³ *Ivi*, p. 26.

³⁴ *Ivi*, p. 22.

Già a partire dal 1966 l'artista prende parte a diverse mostre, sia collettive, che individuali dove espone le sue opere e riceve, in numerose occasioni, prestigiosi premi³⁵.

Nella conversazione tra Marie Madeleine e Francois Barrè viene raccontato il momento dell'incontro tra Marie Madeleine e Opalka, colei che diventerà successivamente la sua seconda moglie.

L'artista al momento dell'incontro è in viaggio a Rotterdam. Lei racconta di quell'incontro avvenuto nel 1976 come un episodio che le ha provocato emozioni di una forza esplosiva. Attraverso la stessa intervista sappiamo inoltre che assieme si sono trasferiti diverse volte e che l'unica cosa che rimaneva costante per Opalka era mantenere il legame con la sua lingua madre, il polacco.

La moglie sarà per l'artista uno dei principali supporti, con cui condividerà da quel momento in poi vita e valori³⁶.

La vita dell'artista si mostra come un tipo di vita fortemente solitaria, in quanto incentrata fondamentalmente sul suo lavoro e sulla sua arte. Infatti, crea un vero e proprio distacco tra la sua vita privata e il suo lavoro, in quanto non voleva alcuna intromissione in entrambi i campi, motivo per cui non ha mai voluto figli³⁷. Con la moglie vive in diversi luoghi, soprattutto in Italia, dove si stabilisce nel 2007, grazie all'amore nutrito dalla moglie per la città di Venezia.

Muore il 6 agosto 2011 durante una vacanza a Chieti³⁸.

Nel 2009, viene insignito del Cavalierato per le arti e le lettere (Chevalier des Artes et des Lettres) a Parigi.

2. Il Tempo che scorre e si ferma

³⁵ B. CORÀ, *Roman Opalka Il tempo...*, op., cit., p. 63.

³⁶ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p.104.

³⁷ *Ibidem*

³⁸ B. CORÀ, *Roman Opalka Il tempo...*, op., cit., p. 63.

2.1. *Il concetto di tempo nell'arte*

Uno dei principali temi che occupa la riflessione umana fin dai primordi è il concetto di tempo: attraverso una mappa artistica rappresentante coloro che hanno ispirato Roman Opalka, è possibile analizzare l'evoluzione del concetto spazio-temporale nella contemporaneità. Tuttavia, il concetto spazio e tempo nella contemporaneità affonda le sue radici nel pensiero antico che lo ha necessariamente plasmato.

Soprattutto nella cultura occidentale antica il concetto di tempo viene visto come un percorso ciclico, che continua a ripetersi inesorabilmente. A contare non è tanto il singolo accadimento, quanto la ripetizione³⁹.

Opalka si rifà chiaramente ai pensieri dei filosofi antichi riguardo al tempo 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»⁴⁰, mentre per Aristotele «il tempo è il numero di un movimento secondo il prima e il poi»⁴¹.

Sia nell'antichità, che nella società odierna, uno dei modi per rappresentare il fluire del tempo è dato dalla rappresentazione delle stagioni, ma nell'arte il passaggio del tempo può essere anche riferito agli stadi della vita, accostati alle diverse stagioni.

Soprattutto in epoca medievale il tempo viene visto come un ciclo scandito dalla natura, questa concezione cambia solo con il cristianesimo, dove entra in gioco una dimensione più drammatica del tempo, con l'introduzione di un fine ultimo ossia: il giudizio universale⁴².

³⁹ 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)*, Electa, Milano, 2013, p. 33.

⁴⁰ GIULIO GIORELLO, *A ogni mondo il suo tempo*, in ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo inclinato (tomo III)*, Electa, Milano, 2015, p. 12.

⁴¹ *Ibidem*

⁴² 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)...*, op. cit., p. 34.

Dal XIV secolo, gli uomini iniziano a scandire lo scorrere del tempo attraverso l'introduzione delle torri campanarie, che attraverso il rintocco delle campane cadenzavano il susseguirsi temporale delle ore. Successivamente vennero introdotti i primi orologi meccanici nelle torri dei municipi⁴³.

Durante il Rinascimento si inizia a parlare per la prima volta di «freccia del tempo», come un «orientamento vettoriale al futuro», un concetto legato a nuove idee di espansione e grande sviluppo, che nel XVIII secolo produce nuovi concetti, come quello del progresso⁴⁴.

Nel 1800 il concetto di «freccia del tempo puntata verso destra» influenza anche il campo musicale, basandosi soprattutto sul lato compositivo delle opere. Esempio è la trasposizione del concetto fatta da Ludwig Van Beethoven in cui la cosiddetta freccia del tempo viene caratterizzata da un tempo proiettato in avanti, orientato a uno scopo: attraverso la crescita tonale nella sonata per pianoforte *op.1* il movimento verso il futuro è scandito dalle progressioni armoniche⁴⁵.

Opalka cerca di carpire l'essenza del tempo attraverso la cosiddetta «freccia del tempo», ossia la tensione temporale che parte da un'unità e si proietta verso l'infinito, che riuscirà a cogliere solo nel momento in cui avviene l'Eureka.

Nella prima metà del XIX secolo, l'interrogazione sullo spazio e sul tempo diventa una delle principali materie di studio in ambito matematico, Immanuel Kant, celeberrimo filosofo, si pronuncia in materia, decretando che il tempo e lo spazio sono categorie indipendenti dalla visione del mondo e arrivando a definire un elemento di forte discussione fra i matematici⁴⁶:

«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

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ 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)*..., op. cit., p. 35.

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Ivi*, p. 44.

rappresentativa, forme delle sensazioni e condizioni soggettive dell'intuizione sensibile. Su questi concetti delle sensazioni

come semplici modificazioni di noi stessi [...] e su questa definizione di spazio e tempo si basa una delle colonne portanti del sistema kantiano»⁴⁷.

Nel 1905 Albert Einstein presenta la sua teoria della relatività che influenzerà tutti i futuri studiosi:

«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»⁴⁸.

Nell'ambito artistico iniziano a progredire diversi studi e teorie 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 superiore⁴⁹. Queste teorie sono accolte di buon grado da futuristi e cubisti, i quali propongono un continuum spazio-tempo, e la costruzione di spazi a più dimensioni.

Nel 1913 avviene un'evoluzione della pittura cubista: secondo Guillaume Apollinaire la pittura cubista deve negare le tre dimensioni dello spazio euclideo, assumendo il tempo, come quarta dimensione⁵⁰.

Tutte queste novità in ambito filosofico-scientifico influenzano diversi campi del sapere, compreso il campo dell'arte dove si intensificano i tentavi di chiarire la

⁴⁷ GIUSEPPE MOTTA, «*Das phantom des berkeleyischen idealisms*». Su alcuni riferimenti a J. G. H. Feder nella "Critica della ragion pura", *Studi Kantiani*, vol. 25 Accademia Editoriale, Catania, 2012, p. 61.

⁴⁸ LUDOVICO BECCHI, *Spazio e Tempo*, "Vita e Pensiero", Rivista di Filosofia Neo-Scolastica, SETTEMBRE-OTTOBRE 1922, SETTEMBRE-OTTOBRE 1922, Vol.14, No.5, Milano, 1922, p. 402.

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ *Ibidem*

questione della quarta dimensione, mentre in ambito pittorico si riflette su quale sia il modo più giusto per realizzarla⁵¹.

Il concetto di tempo si trasforma nel XX secolo, grazie al progresso tecnologico e la nascita dei nuovi mezzi di comunicazione, attraverso i quali si ottiene una riduzione delle distanze spaziali e temporali. Nella pittura futurista così come nella filosofia questa forma di progresso viene idealizzato, come si può notare nel concetto di superuomo formulato da Friedrich Nietzsche, che tenta di superare la separazione tra arte e tempo⁵².

Nel corso del XX secolo diventa molto importante la teoria elaborata da Ludwig Boltzmann, fisico che elabora 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»⁵³.

Una delle persone più stimate da Opalka, che dava molta importanza alla letteratura trovando più connessione mentale con gli scrittori, piuttosto che con gli artisti suoi contemporanei, è stato Jorge Luis Borges.

Borges, nato in Argentina alla fine dell'Ottocento, è stato scrittore, poeta, saggista, traduttore, filosofo e accademico, e pensava che il nostro destino non fosse spaventoso perché irreale ma perché irreversibile. Questo tipo di pensiero si rivelerà fondamentale per Opalka⁵⁴.

⁵¹ *Ibidem*

⁵² *Ivi*, p. 38.

⁵³ GIULIO GIORELLO, *A ogni mondo il suo tempo*, in ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo inclinato (tomo III)...*, op. cit., p. 25.

⁵⁴ *Ivi*, p. 22.

L'artista, comunque, prende spunto anche da alcuni artisti contemporanei, come l'artista e fotografo Aleksandr Rodcenko (fig.12) ⁵⁵.

Il rapporto con Rodcenko è l'esempio di come anche se Opalka guarda spesso al contemporaneo, se ne distacchi completamente: la fotografia di Opalka 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 narrativo⁵⁶.

Un punto in comune tra Roman Opalka (fig.11) e Aleksandr Rodcenko, nell'utilizzo della fotografia, è la ricerca di una connessione tra estetica ed esperienza viscerale, tra astrazione e realismo⁵⁷.

Negli anni Sessanta l'importanza data ai quesiti temporali che affliggono l'uomo, che continua ad interrogarsi sulla fugacità della vita, diventa il nucleo fondamentale della ricerca di diversi artisti.

Con la nascita della performance art, in alcune opere tempo viene visto come un'ulteriore dimensione dentro cui muoversi, creando così un'unione tra il tempo dell'opera ed il tempo stesso.

Con la performance art lo spettatore entra in forte connessione con l'artista durante l'esecuzione dell'opera, non in un secondo momento attraverso la visione delle opere in una mostra.

⁵⁵ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p.105

⁵⁶ STEFANO CHIODI *La macchia umana. Tempo, figura, fotografia*, in ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo inclinato (tomo III)* ..., op. cit., p. 290. L'artista reputa il mondo sociale indispensabile punto di riferimento per le sue fotografie e la sua nuova visione fotografica un mezzo per interpretare le nuove prospettive politiche e sociali aperte dalla Rivoluzione. Rodcenko esplica 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»

⁵⁷ *Ivi*, p. 292.

Nella performance art il tempo viene visualizzato come una componente fondamentale, in particolare attraverso la suspense (l'attesa che qualcosa accada), che in performance come *The House with the Ocean View* (fig.13) di Marina Abramovic, diventa il fulcro e vera attrattiva all'interno dell'opera⁵⁸.

Nel corso degli anni Sessanta 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 attraverso autoritratti fotografici viene utilizzato anche da Dan Graham, attraverso la produzione video esplicita nel saggio *Homes for America* (fig.28)⁵⁹.

Attraverso il percorso eseguito nel capitolo dai meandri della storia dell'uomo fino ai giorni nostri si può denotare che l'importanza del tempo si è rivoluzionata nel corso delle epoche, ritrovando il connubio perfetto nelle opere di Opalka, dove il tempo assume diverse forme, dalla più antica ripresa dai greci, alla più nuova presente nella contemporaneità, dove la nuova dimensione di fugacità porta l'artista ad esplorare sempre nuovi modi per rappresentare il suo intorno temporale.

⁵⁸ JAMES WESTCOTT, *Il "tempo ritrovato", l'alterità, la megalopoli. Quando Marina Abramovic morirà*, in ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo interiore (tomo II)*..., op. cit., 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 se ne distacca bruscamente; nel secondo momento si dirige verso una scala di coltelli, soffermandosi su di essa, creando un clima di tensione; nel terzo momento invece sembra 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.

⁵⁹ BRIAN HATTON, *Scolpire il tempo. Cronologia, durata, memoria nelle arti contemporanee. Dan Graham, presente progressivo*, in ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo interiore (tomo II)*..., p. 255. «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».

Grazie alla moglie Marie Madeleine sappiamo che l'artista è sempre stato un uomo dai molteplici interessi, che si informava di continuo su tutto ciò che lo circondava, proiettando tutto ciò che reputava d'ispirazione all'interno della sua ricerca⁶⁰.

2.2. La rappresentazione dell'infinito prima di Opalka

Nei diversi ambiti della conoscenza l'infinito è sempre stato oggetto di grande fascino, fin dall'antichità ha creato grande curiosità nell'uomo, ponendosi come uno dei più grandi quesiti che hanno scosso l'animo fino ai giorni nostri. A partire dall'ambito scientifico, a quello filosofico, a quello artistico, è sempre stato di fondamentale importanza per la mente umana.

Già nell'antica Grecia, per riuscire a spiegare la fenomenologia della natura e del mondo in generale, si tentava di descrivere l'illimitato attraverso una fascinazione dovuta all'ignoto, ai confini del mondo conosciuto, portando ad avere una filosofia fortemente negativa nel tentativo di descrivere l'infinito. Uno dei primi termini conati per descrivere l'infinito o più propriamente un'assenza di limiti è *apeiron*, utilizzato inizialmente da Anassimandro, un filosofo che tentò di descrivere l'origine dell'universo attraverso questo termine, successivamente adottato anche dalla popolazione di Mileto⁶¹.

Alla base della creazione del mondo nell'antichità greca, troviamo il sentimento condiviso dell'*horror infiniti*, ossia un concetto esposto da Aristotele riguardo alla potenzialità della materia⁶². Un enigma che attanagliava le menti degli antichi riguardo all'origine dell'universo e sulla finitezza del mondo era espresso dalla freccia di Archita, la quale si diceva fosse in grado di attraversare il mondo, trapassando tutti gli strati che lo componevano, fino al raggiungimento della fine dell'universo; infatti,

⁶⁰ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p.105.

⁶¹ Paolo Di Sia, *Describing the concept of infinite among art, literature, philosophy and science: a pedagogical-didactic overview*, in "Journal of Education Culture and Society", Bressanone, No. 1, 2014, p. 10.

⁶² *Ibidem*

Aristotele credeva che fosse inutile dare una risposta sull'origine terrestre, poiché: «al di là dell'ultima sfera non vi è vuoto, non vi è luogo»⁶³.

Il primo pensatore post-aristotelico a supporre un mondo infinito è Epicuro, più tardi seguito da Lucrezio, il quale credeva 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»⁶⁴.

Con lo scorrere delle epoche il concetto di infinito assume diverse sfaccettature dal punto di vista filosofico, espandendosi in più ramificazioni concettuali contrapposte: da quella negativa greca, a quella positiva cristiana, alla concezione matematica.

In seguito a un'elaborazione del pensiero neoplatonico da parte del cristianesimo, l'infinito viene visto in maniera fortemente positiva: Dio 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 visto da Nicolò Cusano come fondamento dell'umanesimo⁶⁵.

Spesso il pensiero intellettuale legato alla letteratura, alla poesia e all'arte viene influenzato dal pensiero matematico, soprattutto riguardo il tema dell'infinito, dove il pensiero matematico è stato una grande influenza per gli umanisti.

Opalka, come molti intellettuali del suo periodo, viene influenzato da molteplici pensieri formulati da artisti di epoche passate. In particolare, l'artista rimane colpito da alcune teorie quattrocentesche ricollegabili a Leonardo Da Vinci, artista considerato uno dei più grandi di tutti i tempi.

⁶³ 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), Bompiani, Milano, 2000, p. 27.

⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁵ Paolo Di Sia, *Describing the concept...* op. cit., p. 10.

Durante il Quattrocento Leonardo (fig.14) 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 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»⁶⁶.

Dal punto di vista scientifico-matematico, Opalka viene influenzato fortemente anche da scoperte effettuate nell'Ottocento, dove avviene una rivoluzione del pensiero rapportato al concetto di infinito.

Durante l'Ottocento, in seguito a scoperte scientifiche, avviene una metamorfosi fondamentale riguardante in rapporto con l'infinito e l'illimitato, dove il rapporto con l'ignoto diventa la base fondante dell'ideologia dell'epoca, che influenzerà ogni intellettuale.

Camille Flammarion fu un astronomo che scrisse diversi libri riguardanti la sua visione del mondo, fondati sulla nuova scienza. Sono di fondamentale importanza i testi: *Astronomie populaire, Recits de l'Infini e Uraine*⁶⁷.

Il Romanticismo rappresenta una delle maggiori correnti artistiche influenzate dall'incommensurabilità del mondo, in Germania uno dei principali esponenti è Caspar David Friedrich, il quale viene ammaliato talmente tanto dalla potenza della natura, da venirne scosso nel profondo. Egli cerca di trasmettere questo sentimento di turbamento attraverso le sue opere.

In Friedrich si nota una forte influenza religiosa, dove Dio è fautore di tutte le cose. L'artista afferma che: «Un pittore dovrebbe dipingere non solo ciò che vede innanzi a

⁶⁶ DIDIER OTTINGER, *Verso L'infinito e ritorno. Cosmologie contemporanee*, in JEAN CLAIR (a cura di), *Cosmos: Da Goya...* op. cit., p. 129.

⁶⁷ CONSTANCE NAUBERT RISER, *Immaginario Cosmologico. L'immaginario cosmico. Dal simbolismo all'arte astratta*, in JEAN CLAIR (a cura di), *Cosmos: Da Goya...* op. cit., pp. 119-120.

sé, ma anche ciò che vede dentro di sé»⁶⁸. Con queste parole crea il connubio perfetto tra mondo materiale e spirituale. Nelle opere di Friedrich la contrapposizione tra natura precaria dell'uomo e la sua volontà di raggiungere l'infinito, che cerca di superare è costante (fig.15) ⁶⁹.

Verso gli inizi del Novecento la visione matematica dell'infinito inizia ad essere di fondamentale importanza. Maurits Cornelis Escher, un incisore e grafico olandese nato nel 1898, fu uno dei primi che cercò di rappresentare l'infinito, attraverso molteplici prospettive, che non sempre rispettavano il punto di vista scientifico⁷⁰.

Escher ha fatto la seguente dichiarazione sulla relazione tra matematica e arte:

«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 assolutamente senza formazione nelle scienze esatte, spesso mi sembra di avere più in comune con i matematici che con i miei colleghi artisti»⁷¹.

Nella litografia *Möbius Strip II*, (fig.16) Escher intende rappresentare il moto infinito, dove non c'è una soluzione di continuità tra dimensioni interne ed esterne, grazie ad un effetto ottico, confonde lo spettatore, che non riesce a capire se stia guardando la parte superiore o inferiore⁷².

Questa famosa litografia è una delle prime che rappresenta il nastro di Möbius⁷³, successivamente questo simbolo diventa oggetto di fascino anche per altri artisti come Max Bill, il quale crea una scultura che intitolò *Nastro senza fine* (fig.17) ⁷⁴.

Nel 1816 David Brewster, un fisico scozzese, inventa il caleidoscopio (fig.18) : l'invenzione è basata su un gioco di specchi, i quali vengono collocati dentro un tubo

⁶⁸ Citazione in GIULIO BORA, GIANFRANCO FICCADORI, ANTONELLO NEGRI (a cura di), *I Luoghi dell'arte. Storia Opere e Percorsi: Dalla Controriforma all'Impressionismo*, (tomo IV), Electa, Milano, 2015, p. 279.

⁶⁹ *Ivi*, p. 280.

⁷⁰ John H. Batchelor, *The History and Evolution of the Concept of Infinity* "Honors 499, Senior Project", Iowa University, 26 Luglio 2002, p. 56.

⁷¹ *Ibidem*

⁷² Paolo Di Sia, *Describing the concept...* op. cit., p. 16.

⁷³ John H. Batchelor, *The History and Evolution...* op. cit., p. 57. Il Nastro di Möbius, rappresenta una forma molto simile all'attuale simbolo dell'infinito, infatti il nastro è un anello con una superficie rigata, non orientabile. Venne scoperto da August Ferdinand Möbius, un matematico tedesco, che considerò la possibilità di costruire figure topologiche non orientabili. L'attuale simbolo dell'infinito deve invece la sua origine da John Wallis.

⁷⁴ *Ibidem*

e posizionati con un'angolazione di sessanta gradi, in modo da poter riprodurre immagini a ripetizione⁷⁵. Dunque, le possibilità infinite e l'infinito delle possibilità che si vengono a creare sono di incredibile curiosità per gli studiosi che vi si imbattono tutt'ora.

Fin dall'antichità il fascino trasmesso dall'infinito, viene connesso al mondo degli astri e dei pianeti.

Nell'era contemporanea si ritorna a dare nuovamente importanza alla materia e alle nuove scoperte scientifiche riguardo al cosmo.

A partire dal Novecento sono sempre di più le opere che hanno come soggetto un infinito scientificamente inteso, che esplora le differenti dimensioni.

Nel 1912 nell'opera *Compenetrazioni iridescenti*, (fig. 19) Balla si appropria dei colori, per esplorare i micro-ritmi cosmici della luce che si propaga nello spazio. La sua ricerca raggiunge una nuova fase nel 1913 grazie a Marinetti, iniziando ad interrogarsi «sull'infinitamente piccolo della materia e l'infinitamente grande dell'universo»⁷⁶.

Con lo sviluppo dell'aeropittura, nel futurismo, 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 Fontana intraprende alla metà degli anni Quaranta⁷⁷.

L'infinito è oggetto di forte interesse in tutti i campi del sapere, è sempre stato uno dei quesiti principali su cui l'uomo si interroga, la visione dell'infinito è sempre stata l'emblema dei limiti della conoscenza umana.

2.3. Dipingere il tempo: Opalka e la tendenza verso l'infinito

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ GIOVANNI LISTA, *Immaginario cosmologico. Il cosmo come finitudine. Dalla cromogonia di Boccioni all'arte spaziale di Fontana*, in JEAN CLAIR (a cura di), *Cosmos: Da Goya... op. cit.*, p. 93.

⁷⁷ *Ivi*, p. 95.

In Roman Opalka, il tempo è la forza motrice della sua arte; infatti, cerca per tutta la vita di tendere all'idea di infinito. Fin da quando era bambino il fluire del tempo è sempre stato oggetto di grande attrattiva per l'artista, che cercherà di trasporre su tela per tutta la sua vita, attraverso diversi mezzi rappresentativi.

Prima del 1965 Opalka cerca di esprimere la "freccia del tempo" attraverso diverse ricerche concettuali e minimaliste. Questo desiderio di raggiungere l'infinito viene rappresentato attraverso la pittura monocromatica e dello spazio vuoto, che rappresentano concettualmente una forza esponenziale che tende verso l'infinito, verso il nulla⁷⁸.

L'evoluzione del suo pensiero nel corso degli anni Sessanta, ci viene resa nota dall'artista stesso

«Nel 1958, una volta diventato pittore non figurativo, mi sono orientato verso le strutture informali e poi, progressivamente, verso sistemi che potessero esprimere le qualità proprie dell'infinitamente piccolo»⁷⁹.

Tra il 1959 e il 1963, nello stesso periodo in cui Opalka si avvicina alla corrente unista, inizia anche un altro tipo di ricerca che lo proietta in una dimensione di spazio puro e astratto, cercando di liberarsi di qualsiasi agglomerato formale o figura. Inizia quindi ad eseguire studi sul movimento, che però non lo soddisfano in quanto spazio e movimento espressi attraverso aggregati di punti o tocchi di pittura risultano troppo definiti e circoscritti⁸⁰.

Dopo il viaggio del 1957 a Parigi, Opalka esegue una serie di opere legate all'informale, come la *Festa di Bacco*, (fig.20) ma soprattutto *Omikron*, (fig.21) una tela ricoperta di pennellate bianche vicina agli *Achrome* (fig.8) di Piero Manzoni o ai monocromi di Robert Ryman. Egli spiega che:

⁷⁸ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p.22.

⁷⁹ B. CORÀ, *Roman Opalka Il tempo...*, op., cit., p.12.

⁸⁰ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p.22.

«Queste tele non erano tappe di un percorso verso il monocromo: più semplicemente si trattava di pitture sul bianco che mettevano già in opera dei movimenti verticali per lasciare le tracce di ritmi orizzontali»⁸¹.

L'obiettivo principale durante la messa in opera dei *Chronomes* (fig.4) è riuscire a dare una «leggibilità della freccia del tempo», ossia riuscire a rappresentare il tempo tramite la trasposizione su tela della dimensione arcaica del numero, utilizzando una serie di puntini. Probabilmente questo tipo di rappresentazione numerica può essere influenzata dal periodo di prigionia nel campo di concentramento, in quanto lo stesso principio di rappresentazione numerica era molto comune tra i prigionieri, che utilizzavano le linee per contare il passaggio del tempo⁸².

Già nei primi *Chronome* Opalka trasmette l'esigenza di rappresentare il tempo in una maniera autentica, ricorrendo all'idea di richiamare un ritmo che viene scandito dai segni e dai punti sulla superficie.

Attraverso queste tele l'artista cerca di ricreare un caos con movimenti disordinati, ma nemmeno questo lavoro lo aggrada ancora completamente, in quanto non riesce a creare una continuità, ma solo un valore isolato e troppo formale⁸³.

Nel 1964 la sua ricerca prende una nuova sfera fondamentale, che sarà complementare durante la realizzazione dei *Details*,(fig.1) ossia la sfera del suono, cercando di trasporre la lingua dei suoni in quella visiva della pittura. Attraverso i *Fonemat*,(fig.5) l'artista vuole riuscire a rappresentare i suoni di una lingua sconosciuta, cercando di dare corpo ad una dimensione astratta, ancora senza forma, come quella del suono⁸⁴.

Per riuscire a rappresentare i *Fonemat* e dare corpo ad una figura astratta, come il suono, che un corpo non lo ha, apprende un esercizio dal *teatro della crudeltà* di Antonin Artaud, un drammaturgo francese, dove le parole da una parte si spogliano di significato e di logica, ma dall'altro acquisiscono un senso più potente e magico, che si trasforma in crudele e trasformante. Attraverso l'esposizione fianco a fianco, i

⁸¹ B. CORÀ, *Roman Opalka Il tempo...*, op., cit., p.12.

⁸² C. SAVINEL, *Roman Opalka...*, op., cit., pp. 27-28.

⁸³ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p.22

⁸⁴ *Ivi*, p. 26.

Fonemat lasciano intravedere una partizione sonora scandita tramite un timbro ed un ritmo⁸⁵.

Riguardo a questa serie Opalka dice che:

«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 far uscire l'immagine dal suono»⁸⁶.

Nel 1965 Roman si dedica alla realizzazione della serie *Alphabet Grec*, (figg.9-10) che comprende tele rappresentati l'alfabeto greco. Quest'ultima costituirà il culmine della sua ricerca dell'essenziale, dove l'artista ricerca una dimensione bidimensionale di rappresentazione attraverso la sovrapposizione di differenti spatolate, cercando di dare un movimento verticale, che evochi il suono delle lettere dell'alfabeto greco⁸⁷.

Questa serie costituisce la fine del rapporto di Opalka con correnti artistiche riguardanti: linguaggi, forme, figure, sagome, punti, linee, colori e materie, gli *Alphabet grec* costituiscono quindi l'ultimo capitolo, concluso e lasciato alle spalle⁸⁸.

Nel 1965 appena dopo la fine della realizzazione di *Alphabet Grec*, Opalka viene coinvolto in un episodio che lo porterà a un "risveglio artistico", trovando la soluzione finale per poter rappresentare il tempo, la sua carriera cambierà totalmente.

Mentre sta aspettando la moglie Halska al tavolo del caffè di Bristol Opalka ha un'illuminazione: inizia a comprendere le dinamiche che costituiscono il tempo, visualizzando mentalmente il tempo che passa, 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'infinito⁸⁹.

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ *Ibidem*

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ *Ivi*, p. 31.

Il suo fine ultimo diventa quello di riuscire a rappresentare un corrispettivo visivo dello scorrere del tempo, attraverso una gestualità altrettanto irreversibile, iniziando così un processo che egli stesso definisce: «una progressione che è allo stesso tempo, documento sul tempo, documento sul tempo e sua definizione»⁹⁰. Da qui deriva il titolo della sua più grande operazione artistica, 1965/1-∞ la quale sarà composta da diverse tele simili fra loro, soggette ad una metamorfosi continua, eseguite fino all'aprile del 2011, data della sua morte improvvisa⁹¹.

«Opalka decide di iniziare dall'uno e non dallo zero in quanto 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 Opalka»⁹².

In Opalka troviamo una forte dimensione teologica riguardo alla creazione del cosmo, crede, infatti che vi sia un'unità primigenia. Non crede che l'universo sia stato creato dal nulla, ma da un uno, non da uno zero. L'uno per Opalka contiene tutta la potenza è il fondamento dell'atto creativo⁹³.

Il momento della “rivelazione” per Opalka costituisce un momento di crisi esistenziale, che lo porta ad uno stordimento e la perdita di conoscenza. In seguito a questo avvenimento egli comprende che quel progetto sarà il fulcro della sua vita e che mai se ne allontanerà, diventerà un processo intellettuale e metafisico di conteggio regolare del tempo⁹⁴.

Quel momento costituisce per Roman non solo una rivelazione, ma anche un'imposizione, un sacrificio fatto al disegnatore e pittore, che fino a quel momento si era impegnato nelle grandi arti del disegno, dell'incisione, nella pittura realista e surrealista⁹⁵.

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ *Ibidem*

⁹² *Ibidem*

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ *Ivi*, p. 37.

⁹⁵ *Ibidem*

Intitolerà ogni tela *Detail*, (fig.22) dove rappresenterà una serie continua di conteggi programmati, tutte le tele legate tra loro costituiranno un insieme perpetuo della creazione.

Il primo dipinto è composto da cifre bianche su sfondo nero, di tela in tela l'artista decide di aggiungere progressivamente un uno per cento di bianco sullo sfondo nero. Quando Opalka visualizza mentalmente l'opera, inizia un lungo processo progettuale dove vaglia diverse possibilità per arrivare al fine ultimo: la rappresentazione dell'infinito. Opalka arriva ad immaginare la possibilità di arrivare al bianco su bianco, ipotizzando che sarà difficile, se non impossibile, dipingere cifre bianche su una tela con la stessa tonalità cromatica .

La genesi della misurazione del tempo è uno dei dilemmi che attanaglia di più l'artista, portandolo a formulare quesiti sulle fondamenta fisiche del tempo, dello spazio, dell'energia alle origini. Attraverso la trasposizione numerica su tela egli sperimenta lo scorrere temporale non solo come artista, ma anche come teorico⁹⁶.

La matrice che accomuna i suoi lavori fin dal principio è data dal desiderio dell'enumerazione, portando alla realizzazione di opere che anticipano, attraverso il pensiero la sua opera fondamentale. Infatti, non bisogna presumere che le opere che antecedono i *Detail*, siano totalmente distaccate da questi, ma bisogna accettare che siano anticipazioni per il suo fine ultimo di realizzazione.

La rivelazione del 1965 costituisce una metamorfosi della consapevolezza dell'artista scaturita da una profonda esigenza intellettuale, da cui prende forma il significato nuovo e assoluto dell'opera che seguirà: il conteggio dell'irreversibile⁹⁷.

Analizzando i diversi *Details*, si notano delle differenze sostanziali, soprattutto tra la prima che costituisce il vero e proprio principio e l'ultima interrotta dalla morte dell'artista.

La prima viene eseguita a tempera, mentre l'ultima viene realizzata con pittura acrilica. Entrambe portano il nome scelto agli inizi dall'artista in maniera convenzionale, *Detail*

⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁷ *Ibidem*

e l'appellativo generico Opalka 1965/1-∞. La prima presenta i numeri da 1 a 35327, tracciati a pennello in bianco su fondo nero, nell'autunno del 1965, secondo un'operazione che è durata sette mesi. L'ultima i numeri da 5603154 a 5607249 tracciati in bianco su sfondo bianco, risultato di un ultimo periodo di lavoro intrapreso tra 14 febbraio e fine aprile 2011 (fig.23)⁹⁸.

La vita stessa di Roman Opalka cerca di emulare un'idea di eterno o infinito: attraverso le sue opere cerca di rappresentare l'infinito stesso, evidenziando però quanto la vita sia fugace. Le immagini di Opalka ci parlano di una tautologia assoluta, che viene interpretata come grande allegoria, universale e misteriosa. L'artista mostra la nascita dell'unità spirituale, facendoci interpretare intellettualmente il modello del processo generativo e ci permette di percepire le sue connotazioni in diverse direzioni portandoci alla rinuncia dell'individuo e la nascita di un'esistenza spirituale dell'artista⁹⁹.

Ogni *Detail* di Opalka fa parte di un *continuum* che unisce passato, presente e futuro: costituisce un'ideale serie infinita e ne emblemizza il principio e l'essenza. La realizzazione dei *Details* costituisce un'unione di tutte le ricerche fatte fino a quel momento, del suono, del visivo e del movimento (fig.1).

Nel 1968 Opalka mentre compone le tele con i numeri inizia a registrare anche la sua voce mentre li nomina ad alta voce. Inoltre, documenta la progressione temporale anche attraverso il suo corpo con una serie di fotografie che riprendono il suo volto nello scorrere degli anni, a partire dal 1972 (fig.11)¹⁰⁰.

«La decisione di fotografare il mio volto prende avvio dalla necessità imperiosa di non perdere nulla dell'intercettazione del tempo» (fig.24)¹⁰¹.

Con la serie di autoritratti vuole dare una dimensione figurativa dell'inesorabile decadenza del corpo, dovuta all'invecchiamento. Con questo processo l'artista vuole esprimere attraverso le fotografie l'espressione di un tempo mobile e regolare; queste

⁹⁸ *Ivi*, p.41.

⁹⁹ B. CORÀ, *Roman Opalka Il tempo...*, op., cit., p.27.

¹⁰⁰ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p.22.

¹⁰¹ ROMAN OPALKA, *Opalka 1965/1-∞*, La Hune libraire éditeur et Flammarion 4, Parigi, 1922, p. 48.

impongono la necessità di un confronto con la presenza fisica dell'artista, un incontro di sguardi che coinvolge la vista oltre la mente¹⁰².

In questo processo il volto di Opalka diventa una sorta di *memento mori*, (fig.25) dove ogni dettaglio è prova del passaggio temporale, come i punti che costituiscono la trama dei *Chronome*, casuali ma importanti per comporre la geografia della memoria, fisica ed esperienziale (fig.4)¹⁰³.

I *Detail* costituiscono un vero e proprio viaggio temporale, che attesta il passaggio del tempo. Utilizzando diversi mezzi Opalka cerca di rappresentare il tempo in ogni sua sfaccettatura, riprendendo la pratica adottata dagli studiosi partecipanti al Gran Tour, che annotavano il paesaggio, i dettagli, gli scorci dei luoghi visitati per comporre un itinerario mnemonico. Con gli stessi propositi con cui i viaggiatori componevano i *carnets de dessins*, Opalka compone una mappa dei viaggi temporali, attraverso il numero e la scrittura con le *Carte de Voyage* (fig.26)¹⁰⁴.

L'impegno di Opalka nella sua ricerca artistica è totale, concentrandosi sullo svolgimento della sua missione, ossia riuscire a trasmettere il suo messaggio e la sua etica¹⁰⁵.

Tutti i dipinti facenti parti della serie dei *Detail* sono realizzati con la medesima tecnica, la tempera ed hanno tutti lo stesso formato, corrispondente alle dimensioni della porta dello studio di Varsavia dove l'artista ha iniziato il progetto con l'intento di istituire un rapporto antropometrico con l'*Uomo vitruviano* di Leonardo da Vinci (fig.14)¹⁰⁶.

Opalka stabilisce una connessione esplicita tra la durata della sua opera e quella della sua esistenza spiegando di aver trovato “un potenziale enigmatico nella logica dei numeri”, il quale rendeva possibile stabilire “l'unità dinamica di una struttura spazio-

¹⁰² B. CORÀ, *Roman Opalka Il tempo...*, op., cit., p.14.

¹⁰³ *Ivi*, p. 15.

¹⁰⁴ *Ibidem*

¹⁰⁵ *Ibidem*

¹⁰⁶ LEO LECCI, *Tempo e memoria nell'arte concettuale: l'opera di Roman Opalka 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 University Press, Genova, 2020, p. 218.

temporale di uno stesso e solo progetto di vita sotto forma di sfumato di una esistenza”; realizza così di dover intraprendere un percorso volto ad unire arte e vita:

«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»¹⁰⁷.

La progressione numerica o “spazio di espansione dei numeri”, che Opalka considerava “un enigma aritmetico dello spazio-tempo umano”, offre una soluzione per creare una sorta di “temporalità ponderata”, che ingloba le varie fasi della vita, partendo proprio dall'infanzia, momento fondamentale dell'artista, guardando quindi il tempo con gli occhi un fanciullo, «trasformando in estensione di durata, in tempo di conoscenza, di adattamento, di riflessione e, infine, in tempo di saggezza»¹⁰⁸. Questo concetto ci viene spiegato direttamente dall'artista stesso attraverso queste parole:

«nel caso della macro-progressione dinamica del mio programma, da: 1. 22. 333. 4444.– numeri che appartengono al mio primo *Détail*. Il numero 55555 si trova già sul secondo quadro. E alla tappa successiva, 666666, sono arrivato solo dopo sette anni. 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 (∞); a cominciare dalla prima unità (1) attraverso tutte le tappe menzionate – tappe del tempo della vita dell'uomo»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ LUDOVICO PRATESI (a cura di), *Capaccio/Opalka: Il tempo della pittura*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 2011), Marsilio, Venezia, 2011, p. 128

¹⁰⁸ LEO LECCI, *Tempo e memoria nell'arte...*, op. cit., p. 219.

¹⁰⁹ LUDOVICO PRATESI (a cura di), *Capaccio/Opalka: Il tempo della pittura...*, op. cit., pp. 131-132.

Possiamo quindi denotare che il numero 7777777 è stato individuato attraverso un solido ragionamento intellettuale, che poneva una discussione tra il rapporto del tempo “nella vita dell’uomo e di un uomo”, facendo emergere in codesta maniera cosa intendesse con “la sostanza concettuale e corporale” ed il fatto di vedere la sua opera come «la vita e la morte dell’autore stesso»¹¹⁰.

L’artista ha consacrato la sua intera vita alla realizzazione dei *Detail* e non voleva che vi fossero interruzioni che lo distogliessero dall’obbiettivo ultimo di captare il tempo, così decise di concepire le *Carte di viaggio*, (fig.26) disegni eseguiti con una penna a inchiostro nero su carta formato 33,2x24 centimetri, la cui produzione si intreccia con quella dei dipinti: per tenere traccia dei suoi progressi all’interno delle tele, mentre viaggiava l’artista inseriva in un blocco i numeri mancanti da inserire nell’opera, in modo da poterli riprodurre una volta tornato nello studio¹¹¹.

Possiamo quindi affermare che Opalka riesce a catalogare il fluire temporale attraverso diversi mezzi: la sua traduzione numerica, viene affidata alla tela; la durata della trascrizione viene documentata attraverso il nastro sonoro; i pennelli mantengono la sua traccia; i segni fisici nel volto e nello sguardo sono dati dall’autoritratto fotografico (fig.10).

L’artista stesso dichiara che: «Il *Détail* dipinge il tempo, la carta di viaggio lo disegna, la fotografia lo scolpisce»¹¹².

In seguito ad una visita avvenuta nel 1985 presso il Santuario di Apollo, Opalka rimane fortemente colpito dall’*Auriga* di Delfi,(fig.27) oggi custodita nel museo archeologico della città. L’artista definisce l’opera “singolare” ed “enigmatica”, in quanto, pur avendo perduto i cavalli, il carro e il braccio sinistro, continua a guidare con la mano destra e con ciò che è rimasto delle redini:

«Manifesta ciò che si sa, ma 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 quest’altra

¹¹⁰ LEO LECCI, *Tempo e memoria nell’arte...*, op. cit., pp. 219-220.

¹¹¹ *Ivi*, p. 220.

¹¹² *Ivi*, p. 128.

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»¹¹³.

Si immedesima così anche dal punto di vista anatomico, in quanto il braccio sinistro mancante alla statua ricorda all'artista il proprio braccio sinistro, diventato ormai insensibile, per la tensione continua esercitata nella realizzazione del progetto, mentre il braccio destro dell'*Auriga*, che regge le redini, porta alla mente di Opalka il momento ultimo del suo creato, ossia quando avrebbe tenuto in mano l'ultimo pennello, nell'ultimo istante di vita, sospendendo la progressione e "lasciando solo l'immagine di una presenza del visibile nel non visibile"¹¹⁴.

Opalka tornerà successivamente a Delfi nel febbraio del 1992 accompagnato da Christian Schlatter, uno studioso di arte concettuale. Cerca di carpire i segni temporali che hanno modificato l'*Auriga*, dalla prima visita alla seconda, attraverso degli scatti fotografici, simili ai propri autoscatti. Con questo processo Opalka si pone al medesimo livello dell'opera, ponendo quindi un'ulteriore relazione temporale tra due uomini vissuti a distanza di oltre due millenni¹¹⁵:

«Visto di faccia, avremmo detto che si fotografasse; visto da dietro, sembrava dipingere: per moto proprio, guidava la luce. Era pittore. L'artista del V secolo diveniva un artista contemporaneo. L'*Auriga* si vedeva nel mio retrovisore; il mio spirito lo sovrapponeva alla mia propria immagine: nel mio retrovisore io vedevo la sua immagine. L'*Auriga* (475 a.C.) si riuniva alla condotta del movimento OPALKA 1965/1-∞! L'*Auriga* è un'eccezione in quel museo, lo era ugualmente in quel sito. Per me è lo straniero tra il disordine e il bazar mercantile degli dèi greci del sito di Delfi; straniero nel senso in cui Socrate, il filosofo autentico, era diventato estraneo alle leggi inique della città. La confusione del sito di Delfi non corrisponde forse a quella dell'arte contemporanea? Accade che il mio procedere sia pervaso da un sentimento di estraneità quando lo situo nel paesaggio dell'arte di oggi»¹¹⁶.

¹¹³ LUDOVICO PRATESI (a cura di), *Capaccio/Opalka: Il tempo della pittura...*, op. cit., pp. 33-34.

¹¹⁴ *Ibidem*

¹¹⁵ LEO LECCI, *Tempo e memoria nell'arte...*, op. cit., p. 222.

¹¹⁶ LUDOVICO PRATESI (a cura di), *Capaccio/Opalka: Il tempo della pittura...*, op. cit., p. 34-36.

Si può dunque cogliere come la temporalità sia sempre stata fonte di grande fascino per Opalka, che cerca di fissare ogni minima sfaccettatura dello scorrere del tempo sia di epoche passate che dell'odierna.

3. In-finitum

3.1. La mostra

I curatori della mostra *In-finitum*, che collaborarono alla stesura del catalogo, furono Alex Vervoordt con Daniela Ferretti, Francesco Poli, sotto la supervisione di Giandomenico Romanelli e Tatsuro Miki.

Il seguente capitolo è strutturato su pensieri e idee che sono stati alla base della realizzazione della mostra *In-finitum*, tenutasi nel 2009 a Palazzo Fortuny, a Venezia. La mostra tratta del non finito e dell'infinito, seguendo il viaggio dell'uomo verso la comprensione dei misteri dell'universo, senza arrivare mai alla conoscenza definitiva. È stato scelto come tema per la mostra quello dell'infinito, perché tra i più suggestivi e difficili da definire. I curatori della mostra optarono di scegliere il termine latino *infinitum* per la sua forza evocativa. La parola viene proposta divisa da un trattino, creando il titolo *in-finitum* per suggerire una lettura più articolata e problematica del tema che comprende anche "l'infinito nel finito".

Questo segno intermedio è posto come simbolo al contempo di unione e di separazione, che apre lo spazio della visione e dell'immaginazione verso le dimensioni più irraggiungibili e profonde dell'esperienza estetica della realtà fisica e spirituale.

L'infinito con la sua complessità è sempre stato un tema molto dibattuto in diversi ambiti. Partendo dalla dimensione figurativa, data dalle opere d'arte, all'interno del

catalogo troviamo diversi nessi con i campi del sapere più vari: a partire dalla filosofia alla matematica, dalla teologia alla fisica, dalla poesia all'arte.

Per la varietà di argomenti trattati nel catalogo della mostra, la stessa viene progettata come un labirinto, trasportando il visitatore in una dimensione onirica. Nell'introduzione Giandomenico Romanelli, riferendosi all'allestimento, ricorda il labirinto di Cnosso, voluto da Minosse, ma in questo caso gli ostacoli da superare sono dati da enigmi, risolvibili mediante l'intelletto e la memoria¹¹⁷.

In questo labirinto lo spettatore deve destreggiarsi tra diverse emozioni, catturato dalle sensazioni trasmesse dalle opere, che lo proiettano in un'atmosfera fantastica, in una dimensione esoterica ed alchemica.

Nella prima parte del catalogo si cerca di dare un'impronta prettamente artistica alla lettura della mostra. Attraverso l'arte contemporanea e moderna, Francesco Poli e Nicolò Van Hout affrontano la visione dell'infinito e del non finito, dalla nascita della visione di non finito all'interno della storia dell'arte, fino alla visione contemporanea ed alla visione di infinito e di assoluto.

Nella seconda parte invece ha particolare importanza la visione del cosmo e dell'infinito da un punto di vista scientifico e teologico. Eddi De Wolf e Heinz Norbet Jocks propongono diversi punti di vista per dare una spiegazione del cosmo e dell'infinito attraverso un'associazione ideologica tra dimensione matematico-scientifica e teologico-artistica, partendo da riflessioni etimologiche poste nell'antichità nel tentativo di dare una definizione alla realtà circostante.

Alla fine del catalogo Tatsuro Miki e Alex Vervoordt spiegano il processo elaborato per arrivare all'idea della mostra. In seguito ad un viaggio a Shikoku, in Giappone visitarono lo studio di Noguchi, un artista con una carriera affermata sia in America, che in Giappone. Colpiti dall'atmosfera del suo studio, avvolto in un'aura senza tempo e senza limiti spaziali, decisero di ricreare le stesse identiche sensazioni ricreando un percorso attraverso l'infinito cosmico, teologico, artistico e matematico.

¹¹⁷ AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum*, catalogo della mostra (Palazzo Fortuny, Venezia 6 giugno-15 novembre 2009), Fondazione Musei Civici di Venezia e Vervoordt Foundation, 2009, pp. 9-76 e *passim*

3.2. Ricerca dell'assoluto

Nella parte del catalogo trattata da Francesco Poli, lo spettatore viene accompagnato in un viaggio verso l'infinito attraverso la contemporaneità, mediante l'analisi delle ricerche artistiche e poetiche degli artisti presenti nella mostra ¹¹⁸.

Il percorso sulla ricerca dell'assoluto seguito da Poli, si sofferma inizialmente sull'arte informale, attraverso le opere in esposizione di Barnett Newman e di Mark Rothko, affiancate a quelle di Yves Klein e di Malevic.

Degli artisti sopra citati, soprattutto Klein, Malevic e Rothko risultano di particolare importanza anche per Roman Opalka, il quale li prenderà come punto di riferimento all'interno della sua ricerca artistica verso l'infinito, in quanto, come lui, radicali nel loro impegno nell'arte¹¹⁹.

Per Poli l'informale rappresenta in maniera emblematica una ricerca verso l'assoluto. Egli tenta di spiegare questa corrente non solo analizzando le opere esposte in mostra, ma anche considerando la vita vera e propria degli artisti, che attraverso l'arte astratta cercano di raggiungere una nuova dimensione¹²⁰.

Il primo artista affrontato è Barnett Newman, successivamente posto in contrapposizione con Mark Rothko. Sia Rothko che Newman pensano che l'arte debba essere elevata ad una dimensione assoluta, di trascendenza.

L'arte per Newman deve esser vista come la massima espressione dell'immaginazione e della sensibilità individuale¹²¹.

Nel saggio del 1948 *The Sublime is Now* l'artista rivoluziona l'idea del sublime. Nelle sue opere, abolendo ogni riferimento naturalistico, attraverso un processo di

¹¹⁸ FRANCESCO POLI, *Tracce e miraggi dell'infinito nell'arte contemporanea*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum*, catalogo della mostra (Palazzo Fortuny, Venezia 6 giugno-15 novembre 2009), Fondazione Musei Civici di Venezia e Vervoordt Foundation, 2009, pp.16-19.

¹¹⁹ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p. 105.

¹²⁰ FRANCESCO POLI, *Tracce e miraggi dell'infinito nell'arte contemporanea*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum...*, op, cit., pp. 14-21.

¹²¹ FRANCESCO POLI, *Tracce e miraggi dell'infinito nell'arte contemporanea*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum...*, op, cit., p. 18.

purificazione concettuale, cerca di arrivare all'essenziale dell'immagine, ad una espressione bidimensionale, che costituisce la base concettuale degli *zip paintings* (fig.29). Per Newman le opere vanno viste da una distanza ravvicinata, essendo il miglior modo per assorbire l'energia della spazialità cromatica¹²².

La stessa idea di spazialità cromatica la si può ritrovare in Rothko, il quale attraverso la presenza di campi cromatici puri, vuole far percepire "l'assoluta chiarezza dell'idea in sé stessa" (fig.30)¹²³.

Altre opere in mostra erano di Yves Klein, un artista molto stimato da Opalka, le cui opere vengono citate da Poli come emblema della tensione verso il raggiungimento della libertà spirituale.

L'artista si è sempre interessato di esoterismo, teosofia e alchimia, attraverso la filosofia zen e gli scritti di Gaston Bachelard. Per l'artista l'attenzione verso questi rami del sapere diventa funzionale nella ricerca artistica volta al raggiungimento dell'assoluto, che manifesta attraverso il colore, soprattutto con le pitture monocrome blu oltremare, oro e attraverso la rappresentazione dei quattro elementi cosmologici (fig.31)¹²⁴.

L'artista parlando con Pierre Restany dichiara:

«All'inizio non c'è il nulla, poi un nulla profondo, in seguito una profondità blu [...] i colori all'epoca blu erano per me il culmine della libertà dell'arte di dipingere. [...] La qualità autentica del mio dipinto, il suo essere stesso una volta creato si trova al di là del visibile, nella sensibilità pittorica allo stato di prima materia»¹²⁵.

Nel 1958 con l'esposizione *Le Vide* alla Galerie Iris Clert, (fig.32) propone come opera uno spazio vuoto. Simboleggiando il nulla della filosofia Zen, il vuoto deve diventare per lo spettatore un'esperienza spirituale di massima intensità, distogliendolo dai

¹²² *Ibidem*

¹²³ *Ibidem*

¹²⁴ FRANCESCO POLI, *Tracce e miraggi dell'infinito nell'arte contemporanea*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum...*, op. cit., p. 19.

¹²⁵ PIERRE RESTANY, *Yves Klein, Il fuoco nel cuore del vuoto*, Gianpaolo Prearo Editore, Milano, 2008, p.18.

legami con i limiti materiali della realtà e portandolo ad un'apertura verso l'infinito e l'assoluto¹²⁶.

La tensione mistica di Malevic ha una connotazione nichilista che lo porta in pittura a liberarsi da ogni condizionamento relativo per aspirare alla purezza del nulla, oltrepassando il reale alla ricerca della verità¹²⁷.

Malevic con l'opera *Quadrato bianco su fondo bianco*, (fig.33) esposto alla Decima mostra di Stato a Mosca nel 1918, nel tentativo di arrivare ad una dimensione radicale, cerca di azzerare anche l'ultima contrapposizione tra sfondo e figura. Sovrapponendo un quadrato bianco su un altro quadrato bianco, va ad azzerare il contrasto, creando così una dimensione che esprime il nulla¹²⁸.

«Nel vasto spazio del riposo cosmico ho raggiunto il mondo bianco dell'assenza di oggetti, manifestazione del nulla svelato»¹²⁹.

3.3 Infinito e non-finito

All'interno della mostra la visione dell'infinito assume molteplici sfaccettature, soprattutto artistiche e letterarie: Poli fornisce allo spettatore una prima visione dell'infinito, partendo dalla concezione romantica dello stesso.

Nella visione di grandi letterati quali Novalis e Friedrich Schelling, l'infinito è la rappresentazione del desiderio incessante dell'uomo di sfidare i propri limiti: anche se l'uomo non avrà mai una risposta certa riguardo l'infinito, si potrà avvicinare a questo con l'esperienza estetica dell'arte¹³⁰.

Attraverso l'arte l'uomo vive un'esperienza estatica che lo trasporta in una dimensione introspettiva, la quale attraverso il sentimento gli permette di cogliere l'essenza

¹²⁶ FRANCESCO POLI, *Tracce e miraggi dell'infinito nell'arte contemporanea*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum...*, op, cit., p. 19.

¹²⁷ *Ivi*, p. 16.

¹²⁸ *Ibidem*

¹²⁹ DORA VALLIER, *L'arte astratta*, Garzanti, Milano, 1984, p.137.

¹³⁰ FRANCESCO POLI, *Tracce e miraggi dell'infinito nell'arte contemporanea*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum...*, op, cit., p. 14.

dell'infinito. Anche se l'opera costituisce qualcosa di finito, attraverso quest'esperienza l'uomo la proietta in una dimensione infinita, in quanto fruibile dallo spettatore anche dopo la morte dell'artista. Idealmente, quindi, un'opera d'arte può essere contemplata durante un arco di tempo infinito¹³¹.

Novalis sostiene anche che l'arte romantica abbia il compito di:

«dare al comune un senso elevato, all'ordinario un'aria di mistero, al conosciuto la dignità dello sconosciuto, al finito l'apparenza dell'infinito¹³²».

Poli riprende anche un estratto delle *Songs of Innocence* di William Blake in cui vi è l'emblema del sentimento umano nei confronti dell'infinito, che trasporta l'uomo in una dimensione immaginifica¹³³:

«Vedere il mondo in un granello di sabbia
e il Cielo in un fiore selvatico
tenere l'infinito nel palmo della mano
e l'eternità in un'ora¹³⁴».

Dal punto di vista artistico Poli fa riferimento principalmente a due artisti, che influenzarono fortemente anche Roman Opalka, ossia Jackson Pollock e On Kawara. Jackson Pollock rappresenta per Opalka uno degli artisti più importanti di tutti i tempi, per il quale aveva un'ammirazione assoluta, in quanto entrambi venivano proiettati in un *all over painting* ¹³⁵.

Quando Poli parla di Pollock, enfatizza la vitalità con cui l'artista crea i *drip-paintings* (fig.34); facendo sgocciolare il pennello sulla tela, l'artista crea una dilatazione dello

¹³¹ Ivi, p. 14.

¹³² NOVALIS, *Frammenti*, edizione italiana Rizzoli editore, Milano 1976, p. 235.

¹³³ FRANCESCO POLI, *Tracce e miraggi dell'infinito nell'arte contemporanea*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum...*, op, cit., p. 14.

¹³⁴ WILLIAM BLAKE, *Le génie visionnaire du Romantisme anglais*, catalogo della mostra (Petit Palais, Parigi, aprile-giugno 2009), edizione Paris Musées, Parigi, 2009

¹³⁵ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p. 105

spazio e della materia. Attraverso questa tecnica Pollock abbatte i confini fisici dell'opera, creando un'illusione di uno spazio senza fine, illimitato¹³⁶.

Alla mostra espone anche un contemporaneo di Opalka, ossia On Kawara, un artista che si concentra sull'arte processuale e concettuale.

On Kawara è una figura emblematica degli anni Sessanta: all'interno della mostra viene esposta un'opera appartenente al ciclo *One Million Years Past* del 1969, (fig.35) un lavoro composto da dieci volumi, dove l'artista elenca, a ritroso, un milione di anni. Attraverso la visione di questo lavoro egli vuole far percepire la sensazione di vertigine provocata dall'immersione del tempo.

Secondo Poli, infatti, l'idea dell'artista è quella di creare una fila di volumi idealmente infinita, in quanto lo scopo ultimo dell'artista era il raggiungimento del momento in cui il Mondo fu creato, se non una dimensione temporale antecedente¹³⁷.

Grazie ad una conversazione tra Marie Madleine e Francois Barrè viene reso noto che Opalka non voleva assolutamente che la sua ricerca artistica fosse accostata a quella di On Kawara dato che quest'ultimo considera il tempo «nella datazione e nella reversibilità»¹³⁸.

Marie Madleine, infatti, riporta una conversazione tra i due artisti in cui Opalka redarguiva On Kawara dato che nel momento in cui non riusciva a finire una tela la strappava; Roman ribatté che nulla lo costringeva a quel comportamento, dicendo¹³⁹:

«Questa tela che non hai terminato a Tokyo, se prendi un aereo da Tokyo a Los Angeles, hai ancora due giorni davanti a te per terminarla, perché in fondo, sei tu il vero tempo in quell'aereo»¹⁴⁰.

Uno degli ultimi aspetti dell'infinito trattati è quello matematico e scientifico, che ha affascinato l'uomo fin dall'antichità. Una delle figure più importanti che introduce il

¹³⁶ FRANCESCO POLI, *Tracce e miraggi dell'infinito nell'arte contemporanea*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum...*, op. cit., p. 19.

¹³⁷ *Ivi*, p. 20. La tecnica *all over painting*, non vede come protagonista l'artista, ma l'opera e il lavoro eseguito. Il termine si utilizza soprattutto nell'arte astratta, dove non c'è una vera e propria gerarchia nell'opera, ma l'occhio dello spettatore spazia da un lato all'altro senza avere un punto focale.

¹³⁸ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p. 106

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ *Ibidem*

concetto dell'infinito secondo Eddi De Wolf, rivoluzionando la visione alla fine del XVII, è Blaise Pascal, matematico, fisico, filosofo e religioso francese¹⁴¹:

«Quando considero la breve durata della mia vita, assorbita nell'eternità che la precede e la segue, il piccolo spazio che riempio e che vedo, inabissato nell'infinita immensità degli spazi che ignoro e che mi ignorano, io mi spavento e mi stupisco di vedermi qui piuttosto che là»¹⁴².

Dal punto di vista filosofico- scientifico invece Immanuel Kant, elabora uno schema cosmologico in cui l'universo è considerato infinito, contenete un numero infinito di mondi abitati. Idea molto simile alla tesi sostenuta da Isaac Newton nel suo libro *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*, del 1687, in cui formula le leggi di gravitazione universale, considerato il libro più influente nella storia della scienza¹⁴³.

Di fondamentale importanza è anche la base della relatività generale che insegna, che spazio e tempo sono plasmati e distorti alla presenza di materia ed energia. La forza gravitazionale è la conseguenza del fatto che lo spazio e il tempo sono curvati dalla presenza della materia o altre forme di energia¹⁴⁴.

Nel saggio di Heinz Norbert Jocks viene trattata un'evoluzione del pensiero creazionista, affiliata alla dimensione teologica e la visione evuzionista dell'universo portata dalla scienza. Nella visione creazionista l'infinito viene spesso associato al divino, alla trascendenza. Dio viene visto come infinito, mentre il mondo da lui creato è finito come la vita che vi si svolge¹⁴⁵.

Per spiegare al meglio il suo accostamento Jocks prende come esempio la teoria espressa da Stephen Hawking, nel saggio *Dal big bang ai buchi neri*, dove non solo spiega che non vi è un vero e proprio inizio dell'universo, ma l'esistenza dell'universo

¹⁴¹ EDDI DE WOLF, *L'infinito e l'universo*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum*, catalogo della mostra (Palazzo Fortuny, Venezia 6 giugno-15 novembre 2009), Fondazione Musei Civici di Venezia e Vervoordt Foundation, 2009, p. 41.

¹⁴² BLAISE PASCAL, *Penses et Opuscules*, Hachette, Parigi, 1995, p. 205.

¹⁴³ EDDI DE WOLF, *L'infinito e l'universo*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum...*, op., cit., p. 46.

¹⁴⁴ *Ibidem*

¹⁴⁵ HEINZ NORBERT JOCKS, *Dell'infinito*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum*, catalogo della mostra (Palazzo Fortuny, Venezia 6 giugno-15 novembre 2009), Fondazione Musei Civici di Venezia e Vervoordt Foundation, 2009, pp. 59-69.

è data solo da una serie di eventi proiettati in una dimensione infinita, sia nel tempo che nello spazio¹⁴⁶.

All'interno del suo saggio Stephen Hawking, parla inoltre di freccia del tempo, come regolatore delle diverse dimensioni dello spazio e del tempo. Secondo Hawking il tempo possiede una dimensione relativa, in base al soggetto che decide di calcolarlo, in quanto ogni individuo possiede un suo mezzo di misurazione. Da questo punto di vista possiamo notare una forte somiglianza con l'idea di Opalka, in quanto per Hawking l'introduzione dell'oggetto costituisce una dimensione assoluta del tempo, portando l'individuo in una dimensione in cui visualizza solo lo scorrere del tempo, da un'unità, verso l'infinito¹⁴⁷.

Heinz Norbert Jocks riflette sulla dimensione infinita dell'opera d'arte, in quanto nella società occidentale si è sempre cercato di porre un inizio ed una fine temporale anche alla vita, infatti, questo proietta l'uomo in una dimensione di incompiutezza, tentando di colmarla attraverso una continua interrogazione nell'infinito. Secondo Jocks l'unica risposta a questa interrogazione è presente nell'opera d'arte di per sé, in quanto trasporta l'uomo in una dimensione temporale dilatata, potendo essere fruita in ogni momento storico e molteplici volte. Porta come esempio la stessa visione di Proust secondo cui anche se un artista ha vita breve la sua arte rimane eterna come espressione

148.

Opalka aveva una grande ammirazione per Proust¹⁴⁹. Secondo Proust:

«La vita di un artista è breve, ma la sua arte è duratura e l'approssimarsi a essa è un movimento senza fine, dato che ogni interpretazione è provvisoria e non fa mai luce in modo pieno sulla totalità dell'opera»¹⁵⁰.

Come si è potuto denotare nella conversazione tra Opalka e On Kawara, non sempre l'artista riesce ad esprimere appieno il suo desiderio di rappresentazione dell'infinito,

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 61.

¹⁴⁷ STEPHEN HAWKING, *Dal Big Bang ai Buchi Neri, Breve Storia del Tempo (1988)*, in LIBERO SOSIO (a cura di), *Le scoperte-le invenzioni*, (quattordicesima edizione), Bur, Rizzoli, Padova 2019, p. 172.

¹⁴⁸ HEINZ NORBERT JOCKS, *Dell'infinito*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum...*, op., cit., p. 64.

¹⁴⁹ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p. 105.

¹⁵⁰ HEINZ NORBERT JOCKS, *Dell'infinito*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum...*, op., cit., p. 64.

dando vita ad opere incompiute ed incomplete. Le prime testimonianze che attestano l'importanza di questo fenomeno vengono attribuite ad opere appartenenti al Rinascimento. All'interno della mostra vengono esposte anche opere di artisti appartenenti a questo periodo, quali: Michelangelo Buonarroti, Tiziano Vecellio e Leonardo da Vinci.

All'interno degli scritti di Michelangelo, il non finito diventa un argomento fondamentale.

Il non finito di Michelangelo viene visto da Giorgio Vasari, come una proiezione dell'insoddisfazione dell'artista, data da un'incapacità di esprimere pienamente l'idea; mentre per altri studiosi come Jacob Burckhardt il non finito di Michelangelo è voluto, in quanto pure i difetti erano parte dell'idea¹⁵¹.

Sei giorni prima di morire Michelangelo stava ancora lavorando alla *Pietà Rondanini* (fig.36). Le parti più rifinite rimangono tutto ciò che era stato scolpito nella fase iniziale dell'opera¹⁵².

In particolare, Opalka nutriva una stima elevata per Leonardo da Vinci, che reputava il più grande artista di tutti i tempi¹⁵³.

Leonardo da Vinci è colui che ha dato vita al non finito, secondo Vasari, il non finito leonardesco è dato dall'incapacità dell'artista di sovrastare nell'esecuzione il momento dell'ideazione, creando così un ostacolo nella realizzazione concreta del suo immaginario. In quanto il momento dell'analisi era molto più interessante per l'artista rispetto al momento della messa in opera¹⁵⁴.

Il terzo artista portato all'attenzione è Tiziano Vecellio che, quando iniziò a dipingere le proprie figure attraverso pennellate rapide e realizzando contorni sfumati, apparentemente senza forma, rivoluzionò il mondo dell'arte.

¹⁵¹ NICO VAN HOUT, *L'incompiuto, l'incompleto e la nascita del non finito*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum*, catalogo della mostra (Palazzo Fortuny, Venezia 6 giugno-15 novembre 2009), Fondazione Musei Civici di Venezia e Vervoordt Foundation, 2009, p. 30.

¹⁵² *Ivi*, p. 32.

¹⁵³ C. BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka: Dire il...*, op., cit., p. 105.

¹⁵⁴ NICO VAN HOUT, *L'incompiuto, l'incompleto e la nascita del non finito*, AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum...*, op., cit., p. 34.

L'uso di Tiziano del non finito e della sprezzatura ebbe un grande influsso sulla pittura del secolo successivo. Una dimostrazione è *Cristo nel giardino degli ulivi* (fig.37) conservato nel Museo del Prado. Nonostante nel dipinto le parti retrostanti al soggetto principale, non siano definite, anzi sembrano solo abbozzi di colore, lo spettatore non percepisce una mancanza, in quanto la mancanza stessa di dettagli dona maggiore somiglianza al vero, rendendo il racconto ancora più convincente¹⁵⁵.

Tra Roman Opalka e Michelangelo si può denotare una forte assonanza nel desiderio di perfezione, entrambi attraverso questo sentimento si sono ritrovati a rappresentare l'incompiuto, in quanto per Opalka, come per Michelangelo il sopraggiungere della morte, non ha costituito solo il culmine della vita, ma anche il culmine dell'opera, lasciando un lavoro incompiuto.

All'interno della mostra viene esposto proprio l'ultimo *Détail* (fig.23) di Opalka, comprendente la numerazione 5226271-5240851, la tela è l'emblema dell'impossibilità del raggiungimento del suo obiettivo di riuscire a proiettare il "numero dell'infinito", in quanto bloccato dall'esistenza di una fine temporale, della vita umana: la morte. Il suo desiderio del raggiungimento dell'infinito ideale viene trasmesso attraverso il raggiungimento del nulla, attraverso la trasposizione del numero bianco sulla tela del medesimo colore:

«il mio obiettivo è di essere ancora vivo quando inizierò a dipingere bianco su bianco»¹⁵⁶.

Il pensiero di Opalka si può sintetizzare, tramite le parole stesse dell'artista:

«Tutto il mio lavoro è una cosa sola, la descrizione dei numeri dall'uno all'infinito. Una cosa sola, una vita sola»¹⁵⁷.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 35.

¹⁵⁶ TATSURO MIKI e AXEL VERVOORDT, *In-finitum*, in AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum*, catalogo della mostra (Palazzo Fortuny, Venezia 6 giugno-15 novembre 2009), Fondazione Musei Civici di Venezia e Vervoordt Foundation, 2009, p.86.

¹⁵⁷ *Ibidem*

Per l'artista il problema principale per il raggiungimento dell'infinito è dato dal fatto che non si può arrivare al nulla, in quanto: «il problema è che siamo, non che stiamo per essere¹⁵⁸».

Appendice Iconografica



(Fig.1) ROMAN OPALKA, *Détail 1-∞*, 1965. Acrilico su Tela, 196 x 135 cm.

¹⁵⁸ *Ibidem*



Un altro giorno

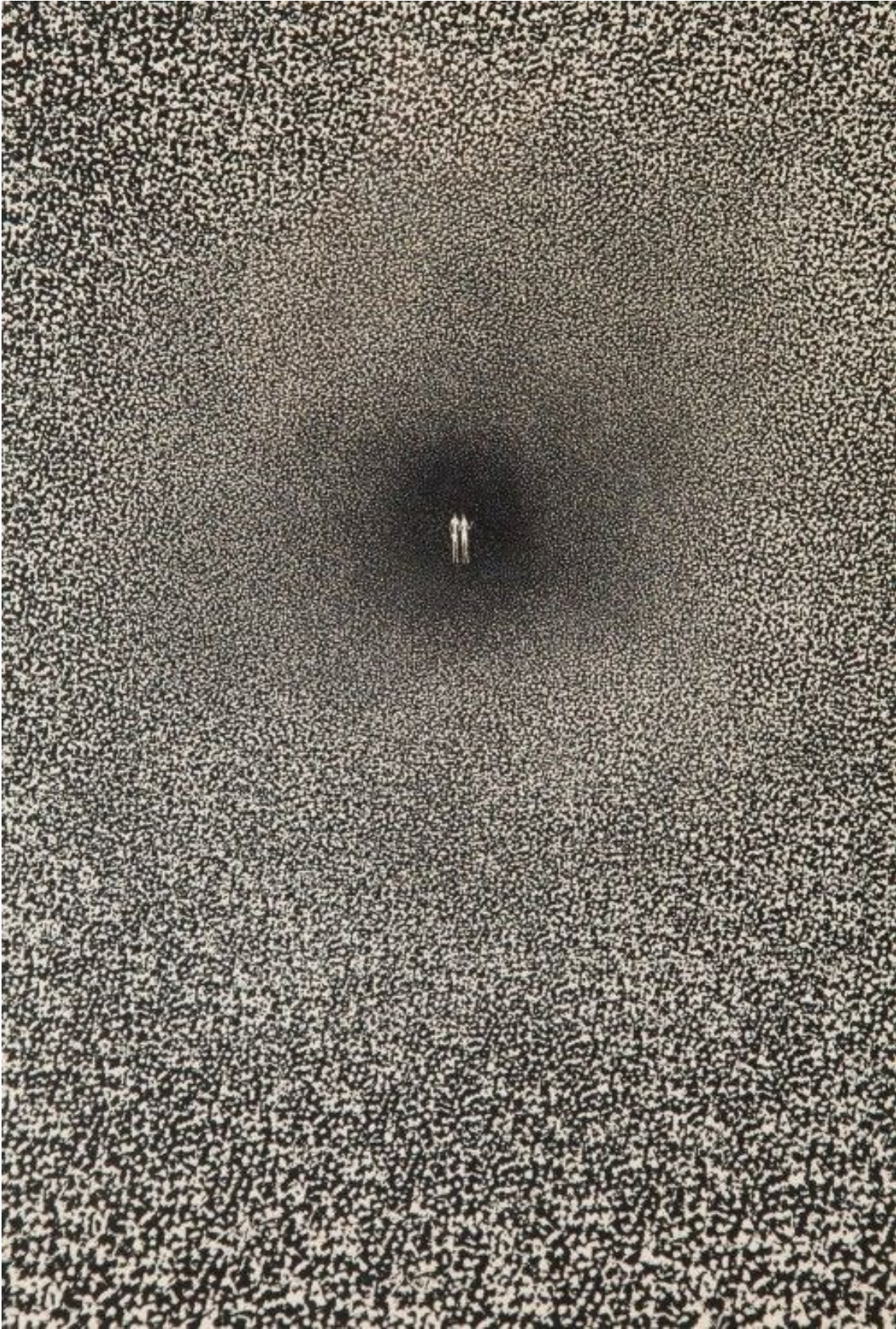
Integrità 1980

John 11/7

(Fig.2) ROMAN OPALKA, *Lutte Finale*, 1967. Fotolitografia, 92 x 72 cm, Venezia, Collezione Guggenheim.



(Fig.3) ROMAN OPALKA, *Da Cronstadt a Vladivstock*, 1967. Fotolitografia, 92 x 72 cm, Venezia, Collezione Guggenheim.



(Fig.4) ROMAN OPALKA, *Chronome*, 1963. Acrilico su tela, 59 x 49.5 cm, Chicago, Art Institute Chicago.



(Fig.5) ROMAN OPALKA, *Fonemat*, 1964. Inchiostro su Carta cerata, 69 x 98.8 cm.,
Varsavia, Desa Unicum.



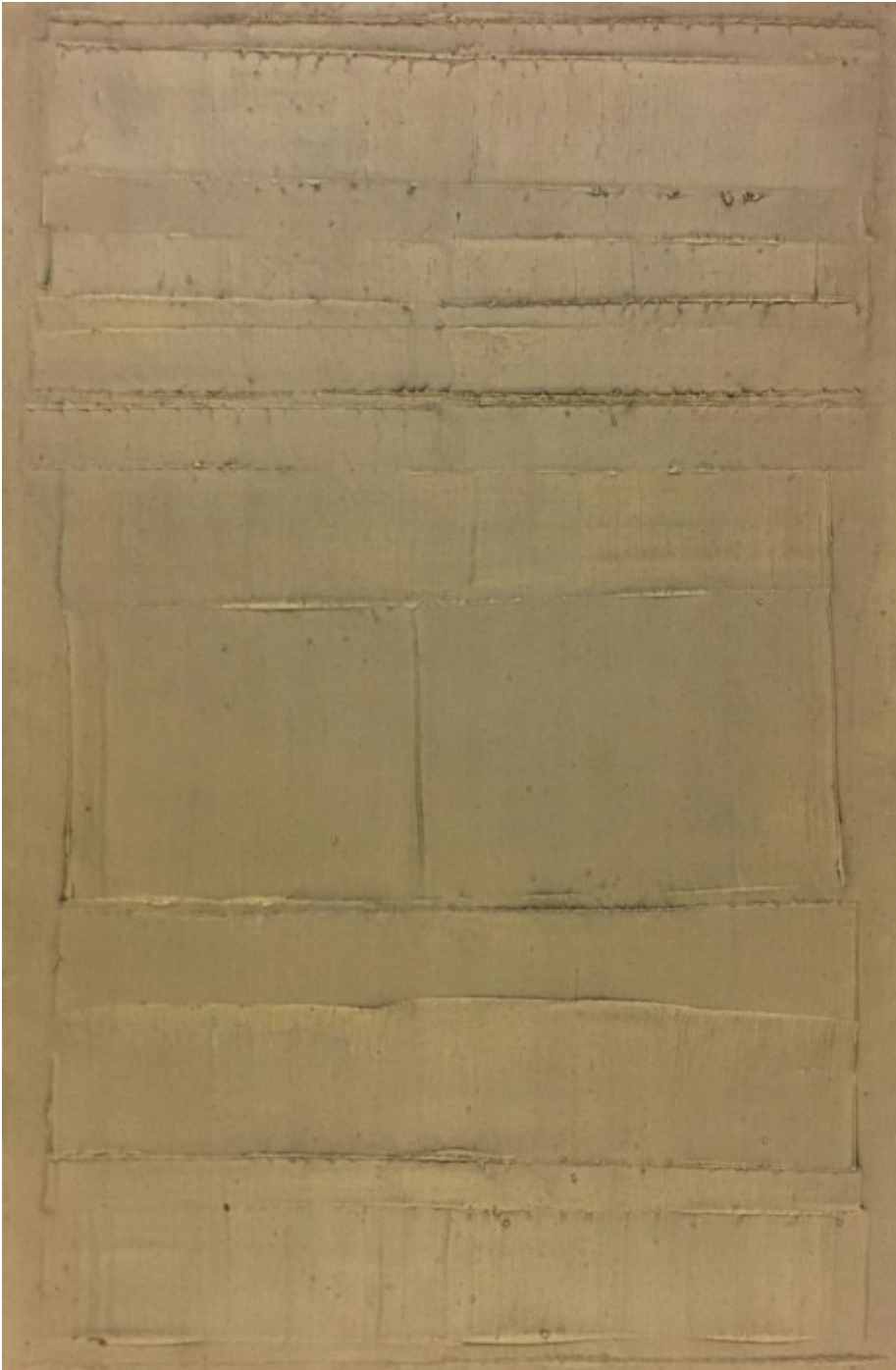
(Fig.6) Roman Opalka nel suo studio a Varsavia nel 1972, ritratto mentre esegue una tela della serie *Détails/1-∞* iniziata nel 1965.



(Fig.7) Roman Opalka nel suo studio a Varsavia mentre esegue un autoscatto. Si possono notare gli strumenti di produzione utilizzati durante la produzione della serie *Détails/1-∞*.



(Fig.8) PIERO MANZONI, *Achrome*, 1958. Caolino e tela grinzata, 70 x 100 cm. Collezione Intesa Sanpaolo, Milano, Gallerie d'Italia Piazza Scala.



(Fig.9) ROMAN OPALKA, *Sigma-Alphabet Grec*, 1965. Olio su Tela, 130,5 x 80,5 cm, Venezia, Galleria Michela Rizzo.



(Fig.10) ROMAN OPALKA, *Khi-Alphabet Grec*, 1965. Olio su Tela, 130,5 x 80,5 cm, Venezia, Galleria Michela Rizzo.



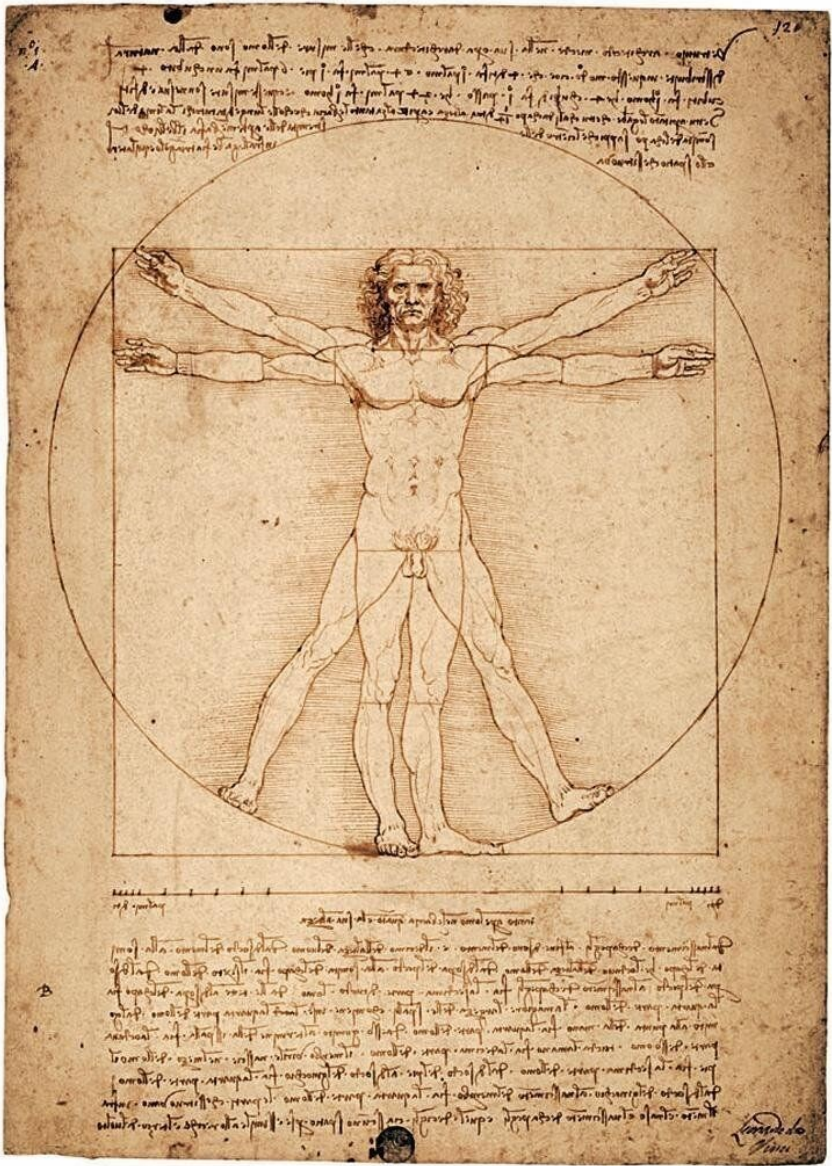
(Fig.11) Fotografie dal 1972 al 2011, legate alla serie *Détails I-∞*. Le fotografie furono scattate durante l'esecuzione delle varie tele, come ulteriore testimonianza portata dall'artista per enfatizzare lo scorrere del tempo.



(Fig.12) ALEKSANDR RODCENKO, *Fire Escape*, 1925. Fotografia, New York, The Museum of Modern Art (MoMA).



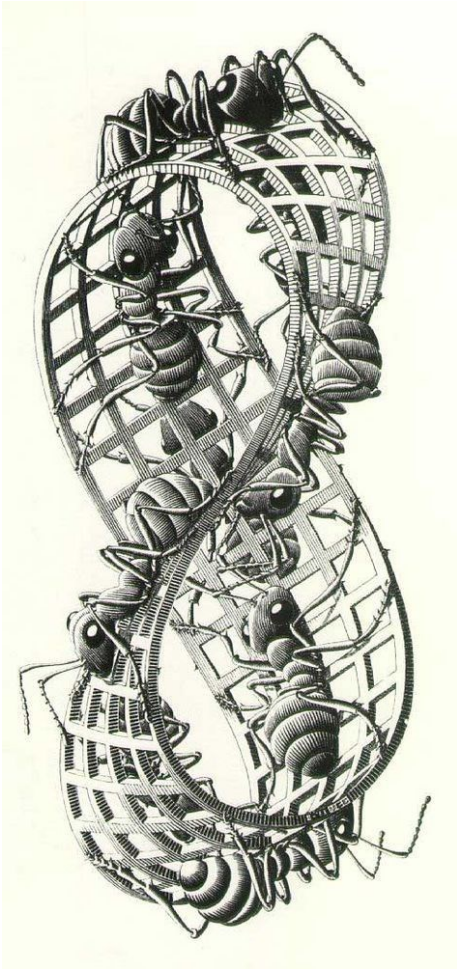
(Fig.13) MARINA ABRAMOVIC, *The House with the ocean view*, 2002. Performance, New York, The Museum of Modern Art (MoMA).



(Fig.14) LEONARDO DA VINCI, *L'uomo vitruviano*, 1490. Inchiostro su carta, 34,4 × 24,5 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



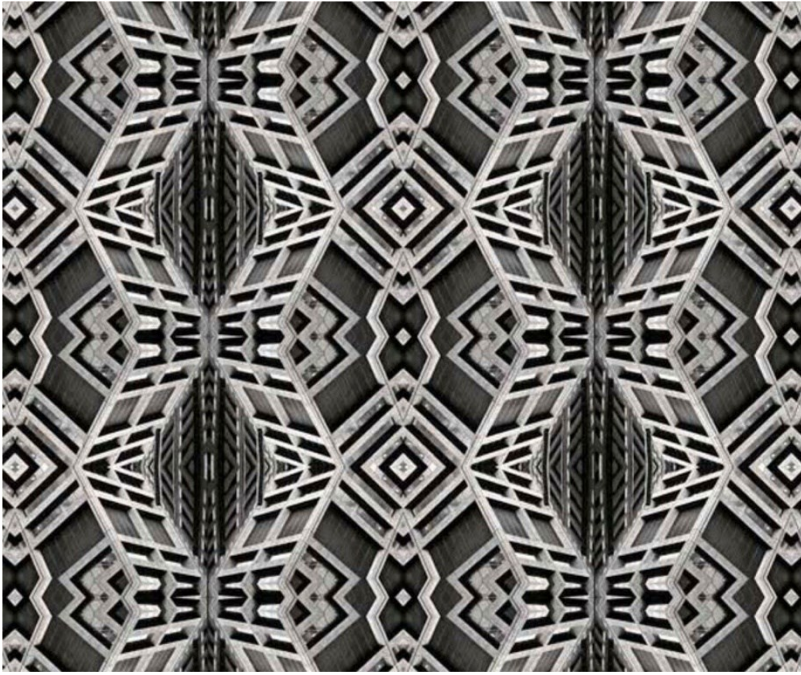
(Fig.15) CASPAR DAVID FRIEDRICH, *Il Viandante sul mare di Nebbia*, 1818. Olio su Tela, 95×75 cm, Amburgo, Hamburger Kunsthalle.



(Fig.16) MAURITS CORNELIS ESCHER, *Möbius Strip II*, 1963. Litografia, 45.3 x 20.5 cm, Pennsylvania, National Gallery of Art.



(Fig.17) MAX BILL, *Nastro senza Fine*, 1953. Scultura di granito grigio



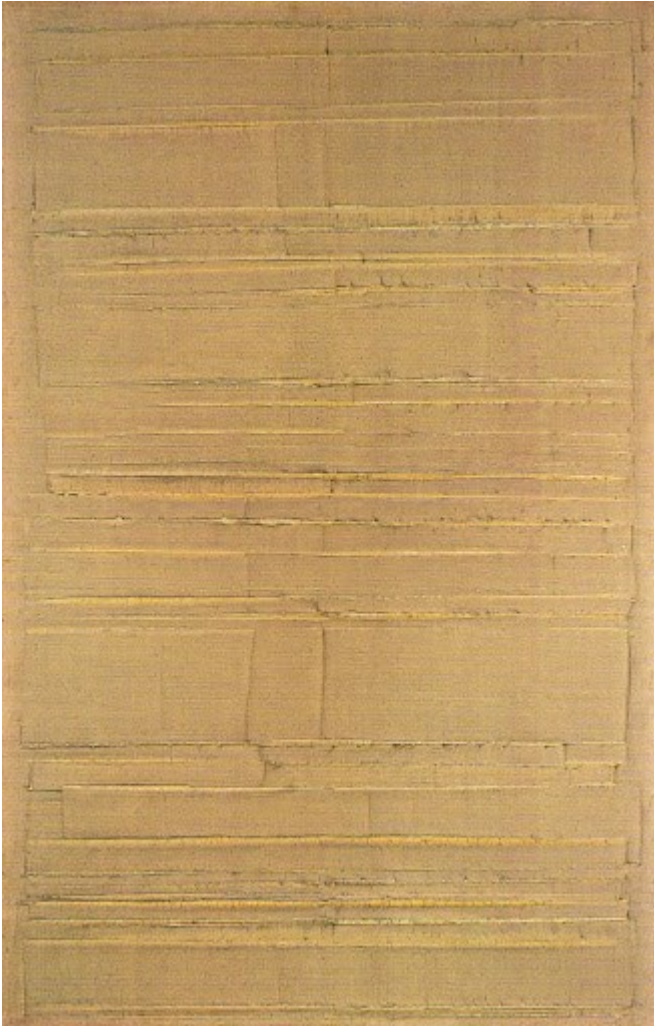
(Fig.18) DAVID BREWSTER, *Caleidoscopio*, 1818. Ottone e Vetro, Lunghezza 6 cm, larghezza 6 cm, altezza 21 cm, Verona, Liceo Maffei, Collezione Giuseppe Zamboni.



(Fig.19) GIACOMO BALLA, *Compenetrazione iridescente n.13*, 1912. Tempera su carta intelata, 94 x 72cm, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea.



(Fig. 20) ROMAN OPALKA, *Festa di Bacco*, 1959. Olio su Tela, 200 x 130 cm, Venezia, Galleria Michela Rizzo.



(Fig.21) ROMAN OPALKA, *Omikron*, 1957. Olio su Tela, 200 x 130 cm, Varsavia, National Museum.



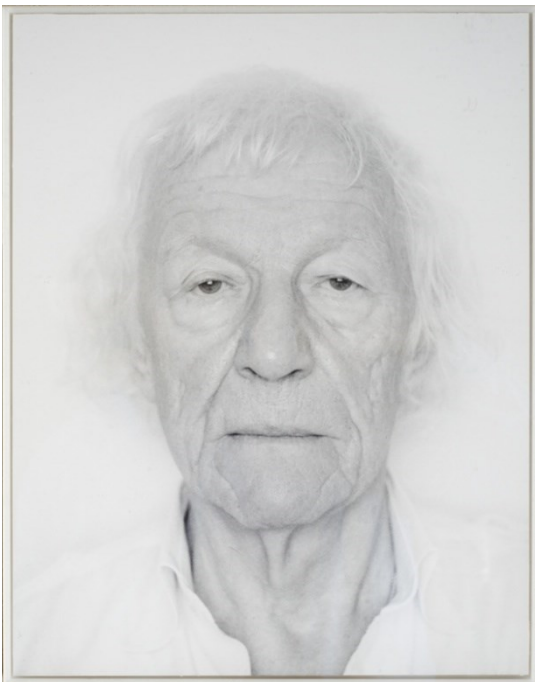
(Fig.22) ROMAN OPALKA, *Détails 1-∞*, 1965. Acrilico su Tela, 196 x 135 cm, Lodz, Muzeum Sztuki.



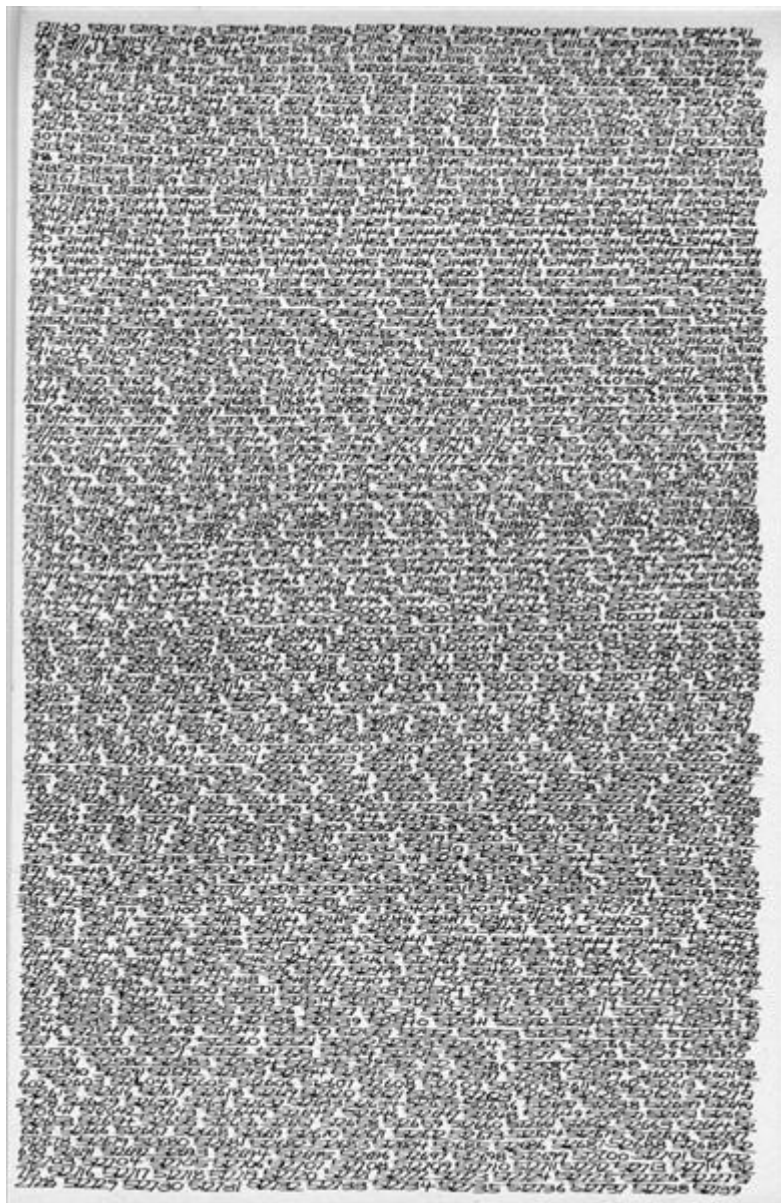
(Fig.23) ROMAN OPALKA, *Détails I-∞*, 2005. Dettaglio, Acrilico su Tela, 196 x 135 cm., Parigi, Centre Pompidou.



(Fig.24) ROMAN OPALKA,1972. Fotografia, 30,5x24 cm, legata alla serie Détails1-∞. Venezia, Galleria Michela Rizzo.



(Fig.25) ROMAN OPALKA, 2005. Fotografia, 30,5x24 cm, legata alla serie Détails1-∞. Venezia, Galleria Michela Rizzo.



(Fig.26) ROMAN OPALKA, *Détail1-∞, Carte de Voyage*, 2011. Inchiostro su Carta, 33 x 24.2 cm, Venezia, Galleria Michela Rizzo.



(Fig.27) PITAGORA DI REGGIO, *Auriga*, 475 a.C. Scultura, Delfi, Museo archeologico.



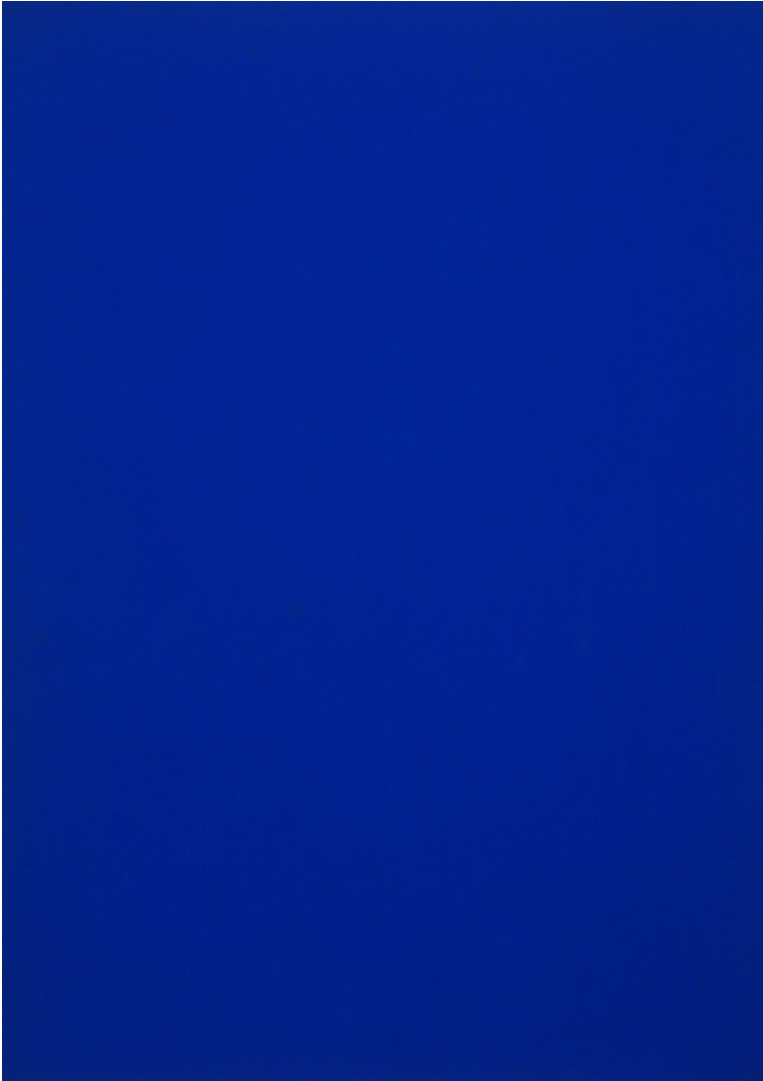
(Fig.28) DAN GRAHAM, *Homes For America*, 1960. Fotografia, New York, The Museum of Modern Art (MoMA).



(Fig.29) BARNETT NEWMAN, *Onement I*, 1948. Olio su Tela, 69.2 x 41.2 cm, New York, The Museum of Modern Art (MoMA).



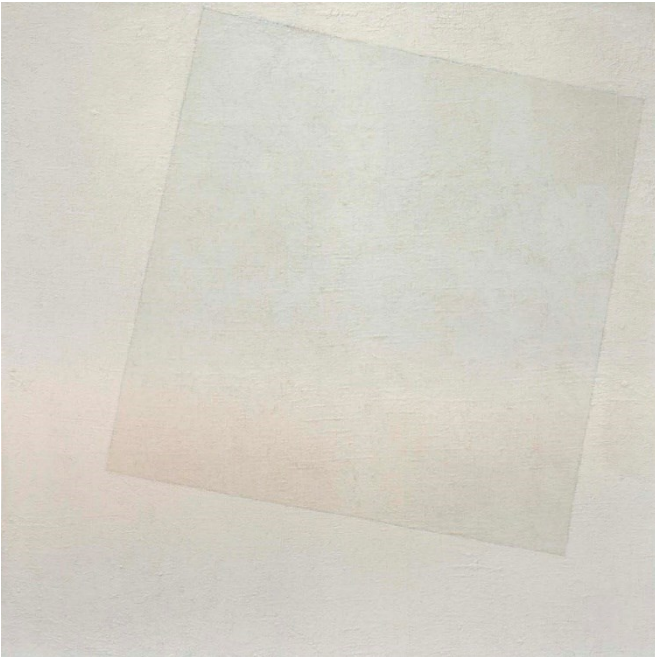
(Fig.30) MARK ROTHKO, *N. 301 Red and Violet over Red*, 1959. Olio su Tela, 25,2 x 35,6 cm, Los Angeles, Moca Gallery.



(Fig.31) YVES KLEIN, *Monochrome Bleu*, 1959. Pigmenti in resina sintetica su tela, 92.1 x 71.8 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.



(Fig.32) YVES KLEIN, *Le Vide*, 1958. Opera Performativa, Parigi, Galleria Iris Clert.



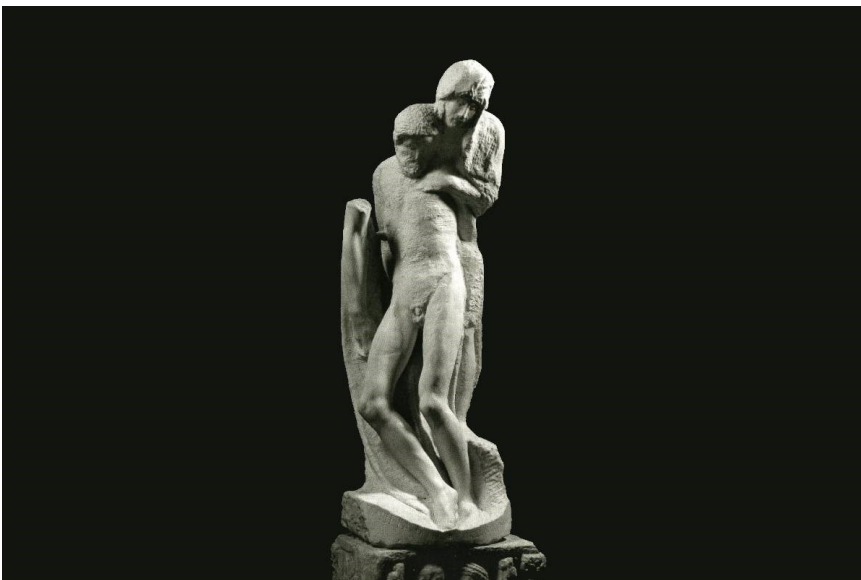
(Fig.33) KAZIMIR MALEVIC, *Quadrato Bianco su Fondo bianco*, 1918. Olio su tela, 79,5 x 79,5 cm. New York, The Museum of Modern Art (MoMA).



(Fig.34) JACKSON POLLOCK, *Numero 32*, 1949. Pittura a olio, smalto e alluminio su carta montata su masonite, 78.7 x 57.1 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.



(Fig.35) ON KAWARA, *One Million Years Past*, 2009. CD audio, la versione originale che comprendeva venti volumi, è stata sostituita da CD audio. Attualmente il cofanetto comprende sia *One Million Years Past* che *One Million Years Future*, registrati durante diverse performance, in cui venivano letti i volumi. La serie completa è ora detenuta presso collezioni private.



(Fig.36) MICHELANGELO BUONARROTI, *Pietà Rondanini*, 1552. Scultura in Marmo, 195 cm, Milano, Castello Sforzesco.



(Fig.37) TIZIANO VECELLIO, *Cristo nel giardino degli ulivi*, 1562. Olio su Tela, 168 x 201 cm, Madrid, Museo del Prado.

Bibliografia

NICOLA ABBAGANO, *Dizionario di Filosofia*, edizione online Treccani, 2009.

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

LUDOVICO BECCHI, *Spazio e Tempo*, Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Rivista di Filosofia Neo-Scolastica, SETTEMBRE-OTTOBRE 1922, Vol. 14, No. 5 (SETTEMBRE-OTTOBRE 1922), Milano, 1922.

CHIARA BERTOLA (a cura di), *Roman Opalka. Dire il tempo*, catalogo della mostra (catalogo delle due mostre tenute alla galleria Building di Milano e alla Querini Stampalia a Venezia), Building, Milano, 2019.

WILLIAM BLAKE, *Le génie visionnaire du Romantisme anglais*, catalogo della mostra (Petit Palais, Parigi, aprile-giugno 2009), edizione Paris Musées, Parigi, 2009.

PAOLO BOLPAGNI e FRANCESCA POLA (a cura di), *Mario Nigro: gli spazi del colore*, in collaborazione con Archivio Mario Nigro, Edizione Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca 2017.

ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo interiore (tomo II)*, Electa, Milano, 2013.

ACHILLE BONITO OLIVA (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee: I portatori del tempo, il tempo inclinato (tomo III)*, Electa, Milano, 2015.

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

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), Bompiani, Milano, 2000.

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) Marsilio, Venezia 2015.

PAOLO DI SIA, *Describing the concept of infinite among art, literature, philosophy and science: a pedagogical-didactic overview*, in "Journal of Education Culture and Society", Bressanone, No. 1, 2014.

STEPHEN HAWKING, *Dal Big Bang ai Buchi Neri, Breve Storia del Tempo (1988)*, in LIBERO SOSIO (a cura di), *Le scoperte-le invenzioni*, (quattordicesima edizione), Bur, Rizzoli, Padova 2019.

LORAND HEGYI, *Tre maestri Interrogazione sul tempo Roman Opalka Ilya Kabakov Jannis Kounellis*, Pesci Rossi, Electa, Milano, 2019.

NOVALIS, *Frammenti, (V edizione)*, edizione italiana Rizzoli editore, Milano, 3 Giugno 1976.

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

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

BLAISE PASCAL, *Penses et Opuscules*, Hachette, Parigi, 1995.

LUDOVICO PRATESI (a cura di), *Capaccio/Opalka: Il tempo della pittura*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 2011), Marsilio, Venezia, 2011.

PIERRE RESTANY, *Yves Klein, Il fuoco nel cuore del vuoto*, Gianpaolo Prearo Editore, Milano, 2008.

CHRISTINE SAVINEL, JACQUES ROUBAUD, BERNARD NOEL, *Roman Opalka*, Editions Dis Voir, Parigi, 1996.

NIKA STRZEMINSKA, PIETRO MARCHESANI, *Arte amore e Odio Katarzyna Kobro, Wladyslaw Strzeminski e l'avanguardia polacca*, Prosa n.53, Libri Scheiwiller, Milano 1995.

AXEL VERVOORDT (a cura di), *In-Finitum*, catalogo della mostra (Palazzo Fortuny, Venezia 15 novembre 2009), Fondazione Musei Civici di Venezia e Vervoordt Foundation, 2009.