



Incontrarsi attraverso il separarsi

Roman Opalka

Sono passati più di trent'anni dal momento in cui, in piedi davanti a una tela che avevo uniformemente coperto di nero, ho preso con la mano sinistra un piccolo vasetto di colore bianco pronto a ricevere il pennello che tenevo fra le dita della mano destra, in un gesto ancora sospeso, ma con la mente già completamente immersa nella decisione presa e nelle ragioni alla base di essa.

Essere certi di qualcosa, per oggi o per un tempo non definito, rientra nel dominio del reversibile e non implica lo stesso peso morale di una decisione che, come quella che avevo preso, era fondata su tutta la vita di un uomo che, seppure ancora giovane, decide di scegliere e di seguire, definitivamente, una certa strada.

Tremando per la tensione davanti alla follia di una simile impresa, immergevo il pennello nel vasetto e, sollevando lentamente il braccio, lasciavo il primo segno, **1**, in alto a sinistra, all'estremità della tela, perché non rimanesse alcuno spazio fuori dall'unica struttura logica che mi ero data.

Ho cominciato con l'**1** e non con lo **0** poiché non desideravo un quadro che provenisse dal non-esistente, convinto dell'idea di una continuità preesistente al mio gesto, e la mia azione di contare, di scrivere, di sussurrare "uno", mi ha fatto comprendere quell'"uno"; qualità di tempo sempre esistente e sempre individuale, che non può essere preceduto da alcun *continuum* naturale, che crea un rapporto concettuale con l'infinito, elemento di base del tutto (i Greci non consideravano l'uno una cifra, trattandosi prima di ogni altra cosa di una presenza, non divisibile e quindi implicante una sostanza: un soggetto, un oggetto, un mondo, una vita, una realtà, *unus mundus*; soltanto con il **2**

cominciava la serie dei numeri naturali, multipli e divisibili).

Con la stessa emozione apponevo la cifra **2** (ripetizione e divisione, dualità della coppia simbolica di Adamo ed Eva), poi il **3** (prima cifra multipla dispari, la cui rappresentazione è un triangolo), il **4** (il primo quadrato, i punti cardinali, l'apertura geometrica dello spazio-tempo), il **5** (punto centrale del quadrato, come ci ricorda Jung), poi **6, 7, 8, 9** e gli altri numeri (più neutri) che seguono.

Senza alcuno strumento di misura, avrei tracciato tutti i numeri con un pennello n. **0** (numerazione corrispondente al diametro del più piccolo pennello di una serie) la cui dimensione mi sembrava la più adatta per il mio programma. Per ogni successivo *Dettaglio*, per evitare irregolarità del tratto pittorico (che potrebbero esser date dalle setole di un pennello già usato), avrei utilizzato un nuovo pennello.

Sono sempre molto attento a non oltrepassare una certa dimensione media per i numeri che dipingo, così come a rispettare la distanza fra un numero e l'altro, per garantire la leggibilità della scrittura la cui scala dipende dalla dimensione, fissa, delle tele dei *Dettagli*, 195 x 135 cm. Tali dimensioni sono state previste per la totalità del programma di lavoro (fatta eccezione per le *Carte di viaggio*), e sono determinate da un rapporto antropometrico (si tratta di proporzioni che, per le stesse ragioni, si ritrovano in architettura), quello per cui un uomo medio può agevolmente portare un *Dettaglio* (che è parte di un insieme mobile) a braccia aperte.

Fra tutti i controlli relativi alla mia grafia, il meno soggettivo è quello della soluzione data dai numeri stessi. Confronto il numero appena scritto con quello subito sopra; osservo le differenze quantitative fra i numeri; la distanza fra una cifra e l'altra, per fare in modo che ogni riga, sulla tela, compresi gli spazi fra un numero e l'altro, comprenda fra 380 e 450 unità.

Tutto si è andato precisando senza un mio sforzo volontario, bensì ritmicamente, come una normale respirazione, con l'esperienza, allo stesso modo in cui i nostri passi avanzano mentre camminiamo, andando semplicemente avanti ma con la consapevolezza che è possibile urtare una pietra pur di mantenersi nella direzione scelta poiché non si possono evitare tutti gli ostacoli. Nel momento in cui la mia scrittura prende una direzione erronea, io non la cancello, ma riparto dall'ultimo numero che precede l'errore per continuare con la progressione corretta. Lascio quindi la traccia del mio errore che allora, paradossalmente, diventa

la prova innegabile dell'autenticità della struttura.

È evidente che il marchio distintivo dei miei quadri è la loro struttura ritmica; si potrebbero dire fatti di andate e di ritorni, ma tale struttura è ogni volta diversa, per l'avanzamento dei numeri, per le loro relazioni cronologiche, per la possibilità di leggerli diagonalmente e verticalmente, segnando la loro ragion d'essere nella differente quantità di pittura la cui maggiore o minore fluidità permette a volte di non scrivere che un solo numero, oppure forse due o tre, e arrivare finanche a cinque numeri.

Dopo avere immerso il pennello nel vasetto della pittura, le cifre sono di un bianco ben coprente ma, man mano che la pittura si rarefa sul pennello, diventano sempre più trasparenti sul fondo grigio per riapparire chiare ed evidenti quando il pennello accoglie nuova pittura. Nel vasetto, la pittura non ha mai la stessa consistenza: se mi sembra troppo spessa, aggiungo un po' d'acqua; viceversa, quando mi sembra troppo acquosa, aggiungo qualche goccia di pittura.

Continuamente reagisco a evenienze occasionali di ogni genere, interne o esterne, mi oppongo alle loro conseguenze, cerco di limitare gli effetti che producono differenze, cerco di essere sempre razionale attraverso uno sforzo soggettivo. Ma i miei sforzi sono gravemente limitati, non fosse che per il fatto che non mi è possibile tornare indietro, e lasciarmi andare a tentare di correggere quello che ho già fatto e, per esempio, ripassare col bianco su delle cifre che mi sembrano troppo poco visibili. Ciò sarebbe la negazione dei miei principi di *non ritorno* e di *cambiamento costante*, esattamente come è nella vita, dove un errore sempre possibile, come nella mia sequenza dei numeri, non può essere eliminato senza lasciare una traccia che diventa la testimonianza che qualcosa è andato storto e la prova oggettiva della qualità logica della struttura che fonda il suo stesso principio, non come essa dovrebbe essere nella sua perfezione, ma come è nella sua verità.

Tutte le variazioni della mia scrittura s'imprimono sui *Dettagli*, al passare delle settimane e dei mesi sul singolo quadro, e, sull'insieme del lavoro, quelle indotte dagli anni, o addirittura dai decenni. Tali fenomeni sono dovuti in parte a un certo decadimento fisico della vecchiaia, ma anche a un principio volutamente insito nel mio programma. La difficoltà infatti aumenta man mano che si tratta di fissare cifre bianche su di un fondo sempre più bianco, all'incirca un 1% di pittura bianca in più sul fondo di ogni successivo *Dettaglio* (già oggi il fondo risulta

molto chiaro, cosa che può risultare al contempo angosciosa e affascinante), una situazione prossima al bianco su bianco nella quale risulti impossibile distinguere i numeri dal fondo.

Le situazioni di passaggio determinate da numeri particolarmente importanti (momenti che io chiamo “eventi”) sono vissute con una tensione psicologica intensa provocata da un lavoro impegnativo e da uno sforzo considerevole, giorno dopo giorno, anno dopo anno, con la coscienza sempre presente della distanza che man mano si crea, della speranza di arrivare al prossimo punto di passaggio, della tensione che accompagna l’avvicinarsi, del sollievo di raggiungere e superare una tappa che apre un nuovo obiettivo.

All’inizio di un lungo periodo di tempo segnato da novecentomila numeri, prima serie verso un numero fatto di sei volte **9**, come in una marcia nel deserto, l’arrivo ad un’oasi che ci dà la forza di continuare con la prospettiva della presenza del nove per altri novantamila numeri, prima di raggiungere il terzo elemento della serie dei **9**, già coscienti del fatto di non avere che novemila numeri davanti, dopo un cammino così lungo e gli ultimi novecento numeri sempre più vicini, il cuore che batte e la voce che vibra, poi i novanta numeri, la respirazione sempre più corta come un corridore verso lo sprint di un finale di tappa, la mano che trema e arrivare finalmente, dopo i nove ultimi numeri, a scrivere e a pronunciare nello stesso tempo, con la voce alterata dall’emozione: *d z i e w i e c s e t d z i e w i e c d z i e s i a t d z i e w i e c t y s i e c y d z i e w i e c s e t d z i e w i e c d z i e s i a t d z i e w i e c* (novecentonovantanovemilanovecentonovantanove). Ma subito prima che ciò accada, mi fermo ancora un momento per riunire le forze e, dopo avere profondamente inspirato una nuova riserva di aria e espirato una lunga scansione di suoni uno simile all’altro, prendendo ancora un attimo per immergere il pennello nel recipiente e ottenere così la quantità di pittura ottimale per segnare al meglio questo straordinario passaggio, questo incontro vertiginoso con la separazione fra il **999999** e l’**1** tracciato pronunciando “jeden” seguito dalla serie (non pronunciata) dei sei zeri **000000**, la voce infine riposata e liberata nel pronunciare la parola “milione”, raggiungendo in quello stesso istante nuove relazioni visive e fonetiche, per questo fatto che nel corso degli anni si sono accumulate le condizioni logiche per giungere a oltrepassare un confine e, come un’esplosione, passare da quello che era **999999** a ciò che strut-

turalmente lo solleva e lo separa nella forma visiva e fonetica di **1 0 0 0 0 0** con ritmi totalmente differenti di presenze, di significazioni molto lunghe nei loro movimenti, pieni di silenzi, di segni non pronunciati.

Meno significativi ma altrettanto intriganti per il nostro immaginario sono le ripetizioni che compongono un numero di una stessa cifra, situazioni che potrebbero essere ignorate, tranne che in quei casi in cui la potenza della loro particolarità le rende percepibili.

Si tratta, qui, di un interesse che si inventa e che si crea se si osservano queste ripetizioni e queste differenze in tutte le loro apparizioni fin dall'inizio della progressione numerica: da ventidue a sei volte sei, oltre a tutte quelle che ne fanno parte in quanto semplici ripetizioni come undici o cinque volte cinque, e quelle che seguono come sei volte sette, sei volte otto, sei volte nove fino ad arrivare al numero composto di sette cifre, relazione ottimale fra la prima manifestazione dello stesso segno e quelle che vanno a ripetersi ai poli estremi del programma, per esempio fra la prima unità (**1**) dell'inizio e quelle multiple apparizioni e sparizioni apparenti nei numeri composti - relazione labirintica - fino alla sua finale e unica ripetizione (**1 1 1 1 1 1 1**) di questi sette segni. Questi *rendez-vous* numerici scandiscono la progressione dopo ciascun passaggio dei milioni in incontri sempre più lontani fra il primo **2** e **2 2 2 2 2 2 2**, così che tutti gli altri incontri di tale natura e dal primo **7** all'ultimo **7 7 7 7 7 7 7** che chiude la serie dei sette segni identici e annuncia la fine del mio programma per il tramite di un numero che non supererà mai le sette cifre.

Parallelamente a queste relazioni labirintiche e a queste ripetizioni-specchio, appare una simmetria macrodinamica per la moltiplicazione di cifre che si contano esse stesse e che si manifestano a distanze sempre maggiori (a parte l'1 che non può che addizionarsi e che non può generare che se stesso), il numero **2 2** tracciato sulla prima riga del primo *Dettaglio* e poco lontano dal **3 3 3**; questo stesso ancora abbastanza vicino al **4 4 4 4**, composizione di cui ho notato la seduttività; e mi sono già disposto a pregustare il momento in cui avrei scritto **5 5 5 5 5**, ben radicato all'interno della progressione del secondo *Dettaglio*, a quel punto quasi finito.

La tappa successiva, intendendo con ciò la distanza creata dal numero **6 6 6 6 6 6**, non la ho raggiunta che dopo sette anni. A quel punto comprendevo bene l'intervallo spazio-temporale che mi separava e mi separa tuttora, riflessione affascinante e terribi-

le, dal numero **7777777** già citato, incredibile nella sua significazione e nel contesto delle sue valenze simboliche, per il suo potere evocativo e per il senso che comporta come limite della nostra esistenza, non tanto perché sia impossibile oltrepassarlo (se arrivo a tale numero, continuerò comunque a contare, fino all'esaurimento delle mie capacità fisiche), ma perché questo numero resterà come quello della riuscita ottimale, per me sperabile, della struttura della macroprogressione del mio programma. In effetti, se avessi cominciato questo lavoro fin dal giorno in cui ho imparato a contare, e finanche se ciò fosse stato possibile dal giorno della mia nascita, lavorando giorno e notte senza mai fermarsi, non sarei mai giunto alla tappa successiva, che quindi non può manifestarsi che come concetto virtuale e resterà sempre fuori dalla portata dell'uomo: il numero fatto di otto volte otto **88888888**, numero che può significare la totalità delle tappe, non all'interno della cronologia spazio-temporale della durata reale di una vita, ma nell'idea stessa di tutte le relazioni possibili dell'espansione dell'uomo, la più ampia e la più indispensabile per la specie, con l'illusione della vittoria sul tempo ma anche con la coscienza dei propri limiti e della propria stessa fine, dove la moltitudine delle possibili direzioni si ritrae e si restringe, si concentra e si cancella nell'espandersi in un universo infinito.

E' all'interno di questo duplice senso di finito di infinito che ho deciso di intitolare il mio programma nel suo insieme, dall'inizio alla fine: **OPALKA 1965/1 - •**, titolo che figura sul retro di ciascuno dei miei *Dettagli*, seguito dal primo e dall'ultimo numero che lo caratterizzano, un titolo sempre aperto e che nessuna data chiuderà mai.

Avevo deciso di non cambiare nulla rispetto ai principi e ai metodi del mio programma, che infatti sono tuttora identici, così come rispetto alla mia posizione di fronte al concetto iniziale. Nel frattempo, però, l'esperienza del processo nei suoi molteplici sviluppi ha indotto in me una modificazione, che era prevedibile e attesa, ma in un senso che mi era quasi impossibile immaginare. All'inizio, ero molto preso dalla mia stessa decisione, a causa di tutte le interiori resistenze e le difficoltà esterne che inevitabilmente si sono verificate; dovevo risolvere un gran numero di problemi, i quali tutti richiedevano coerenti e appropriate soluzioni, date una volta per tutte, sviluppate razionalmente rispetto all'infrastruttura generale del programma.

Una questione di primaria importanza si è rivelata quella di

una giustificazione fondata da un punto di vista logico della mia impresa: come adottare cioè una posizione nei confronti della durata del tempo, che non può essere visualizzata attraverso il solo risultato della scrittura allorché tutto l'essere umano è obbligato a confrontarsi ogni giorno con altri doveri? Come dividere i tempi della creazione da quelli delle altre occupazioni quotidiane? Io ho adottato una posizione assimilabile a quella del mondo professionale con il quale volevo condividere lo stesso rapporto fra le ore di produzione e i momenti riempiti da altre attività necessarie alla vita e al riposo. Da quel punto di vista io non visualizzo che la traccia del tempo che consacro al mio programma. Una sola categoria di *dettagli* comporta una durata perfettamente identica: l'istante di apertura e chiusura dell'obiettivo, corrispondente al numero e al momento in cui smetto di dipingere, l'istante che fissa con una fotografia del mio viso e lo fa diventare a sua volta così un *dettaglio* di questo momento preciso; l'istante infine che memorizza una parte del mio cambiamento fisico e il suo riflesso psichico attraverso ciò che io chiamo il mio autoritratto, composto da migliaia di fotografie rappresentanti migliaia di giorni di lavoro, che costituiscono delle sezioni di osservazione fissate attraverso un *cliché* realizzato nello studio, alla fine di ogni giornata provando sempre a mantenere la stessa espressione impavida, nelle stesse condizioni di luce, di distanza fra il quadro-*dettaglio* e la macchina fotografica (a tal fine, porto lo stesso tipo di camicia bianca).

L'ultima delle decisioni essenziali che sono stato portato a prendere ha richiesto anni di osservazione e di riflessione e fu raggiunta sulla base di dati statistici relativi all'aspettativa di vita media di un europeo contemporaneo mettendo in conto, per questo prevedibile periodo, una quantità possibile di *dettagli*. Ho dunque preso la decisione, nel 1972, dopo aver terminato il *dettaglio* del primo milione, di preparare progressivamente il grigio scuro del fondo, fino ad allora uguale, schiarendolo dell'uno per cento per ogni successiva tela in modo da ottenere attraverso questa osmosi progressiva fra il fondo e le cifre, il momento in cui i due bianchi giungano a fondersi abolendo la differenza fra una tela vergine e la tela-*dettaglio* compiuta. A quel punto, durante un istante brevissimo (quello che la pittura acrilica impiega per seccarsi) il numero scritto che accompagnerà la registrazione sarà visibile, durante questo solo istante in cui la pittura brillante è ancora umida, su un fondo opaco prima di scomparire totalmen-

te nel bianco uguale al suo. Il solo indizio allora del mio progredire sarà il nastro magnetico sul quale ogni numero registrato resterà come la prova dell'esecuzione reale del *dettaglio*, impossibile da percepire ad occhio nudo, apparentemente privo di senso, fondato solamente sulla buona fede ma anche in qualche modo per il fatto di sapere che realmente ciò che è stato realizzato non poteva più essere visibile.

Resta un ultimo punto da richiamare, che accompagna tutta la realizzazione del programma: la soddisfazione di un creatore che si avvicina poco a poco all'apice del suo lavoro e all'angoscia della sua propria fine materializzata in un *dettaglio* (preferirei un grande *dettaglio* su tela) non finito, dando, per la prima volta, il senso finito al non-finito dell'idea di una vita, perché il suo ultimo significato sia previsto dopo il primo numero apposto sulla tela, ciò che non capita ad altri artisti per i quali l'interruzione di un'opera non sarebbe un elemento dell'opera bensì la finalità potenziale rimasta sconosciuta. Per realizzare questo documento nella completezza del mio percorso, non lascio mai, dopo aver finito un *dettaglio*, passare molto tempo e comincio il successivo il più rapidamente possibile: riduco così il rischio di vedere la mia vita compiersi insieme ad un *dettaglio* compiuto piuttosto che mettere un termine alla mia opera con la fine di una esistenza.



Oltre la linea

Massimo Ilardi

1. Andare oltre la linea significava nei secoli XVI e XVII oltrepassare il limite, stabilito da trattati internazionali, che divideva la vecchia Europa dal nuovo mondo rappresentato dalle scoperte geografiche. Oltre la linea cessava il diritto europeo e si apriva un immenso spazio libero da regole e leggi, aperto all'occupazione e all'espansione degli Stati europei, e dove, a causa della mancanza di ogni limitazione giuridica della guerra, valeva solo il diritto del più forte. Libertà dei nuovi spazi voleva dire, dunque, affermazione del libero e spietato uso della violenza da parte degli Stati europei per la spartizione del nuovo mondo. Spazi immensi, giuridicamente vuoti, privi di sovranità, luoghi di caos e di reciproco annientamento.

Proprio dalla separazione e dalla contrapposizione con gli spazi liberi del nuovo mondo aveva origine l'ordinamento territoriale dello Stato europeo delimitato verso l'esterno da confini precisi e fondato sull'unità politica interna da esso realizzata. Lo *jus publicum Europaeum* aveva dunque bisogno di uno spazio territorialmente chiuso per funzionare e creare ordine: "il suo *nomos* ha il proprio fulcro nella divisione del suolo europeo in ambiti statali dotati di confini precisi. A ciò si collega immediatamente un'importante distinzione: il suolo di tali Stati europei riconosciuti ha, dal punto di vista del diritto internazionale, un proprio particolare status territoriale. Esso è distinto dal suolo appartenente a principi e popoli non europei, che è 'libero', vale a dire aperto alla conquista territoriale europea." (C.Schmitt)

Anche oggi ogni ordinamento giuridico-internazionale che non voglia rinnegare se stesso deve tutelare il proprio *nomos* fonda-