

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Raffaele Cimino

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**Onori all'arte in fieri.
Il rifiuto metodico di
Francesco Matarrese**

The essay explores the stance of Francesco Matarrese, an artist who began his career working in the post-conceptual area during the early Seventies. In 1978, instead of submitting artworks for an upcoming exhibition in Rome and Naples, Matarrese sent a telegram in which he stated his refusal to continue to produce "abstract" work in art. Adopting the term "abstract" in a Marxist sense, he meant to object to the making of any kind of generic, indifferent artistic work. From 1978 onward, the artist has pursued a private practice, interrupting it only in a few instances in which he has published texts that cast fresh lights upon his evolving outlook and situation. In retrospect, it becomes apparent that the act of saying "no" does not necessarily usher into a cul-de-sac; on the contrary, it may increase the awareness of a positive albeit (momentarily?) unreachable realm. Rather than being passive or disengaged, the refusal of Matarrese turns out to be methodical and profound in its stubborn support of the quest for live work versus death or abstract work.

Il 25 maggio 1978 Francesco Matarrese, un artista attivo in Italia dal 1972 nell'area dell'Arte Post-concettuale¹, invia all'Antiquaria Romana e alla gallerista Lia Rumma il seguente telegramma (fig. 1):

In merito alla mia mostra presso Antiquaria Romana confermo rifiuto del lavoro astratto in arte impossibilità partecipare et dare mie produzioni artistiche conduco vita appartata a Bari per conseguente ricerca post-arte ovvero su ciò che viene dopo l'arte.

Il testo evidenzia un'*impasse*, ma addita pure una via d'uscita nell'esercizio di un rifiuto e nel conseguente perseguimento di una ricerca post-artistica. Parlando di lavoro «astratto», Matarrese lo intende marxianamente come «lavoro in generale», indifferenziato e indifferente. Nei *Grundrisse*, Marx indica come il potere di lavorare rappresenti in sé una merce nella società capitalista². Poco importa chi esegue il lavoro o cosa esso apporti in concreto, quel che conta è la sua funzione astratta, l'uso che se ne fa e la remunerazione a cui esso dà origine. In ambito artistico, il lavoro astratto di cui parla il telegramma evoca quindi uno scenario in cui ciò che definiamo "arte" ha perduto di specificità, al punto da risultare avulso da situazioni e persone concrete e di dilagare senza freni o distinzioni.

Il telegramma preannuncia uno stato di cose che è apparso sempre più evidente negli anni seguenti. Con l'avvento del capitalismo post-fordista e finanziario, la vita stessa diventa materiale di scambio in un'economia di servizi ed esperienze dove il lavoro deborda nel non-lavoro, risultando immateriale, cognitivo e genericamente creativo; allo stesso modo, si rompe ogni tradizionale ripartizione tra l'ambito artistico e gli ambiti, per esempio, della moda e della pubblicità. L'arte costituisce un'attività genericamente creativa, i cui prodotti possono essere tutto e il contrario di tutto. Privi di vincoli, spesso di facile fruizione e obliosi delle questioni immortali, i prodotti artistici seguono l'imperativo liberista del *laissez-faire* e rispecchiano gusto e abitudini di un'esistenza secolare, regolata dalle leggi del profitto e dal desiderio di consumare.

Ma si può dire "no" a questo marasma? Chi più chi meno, non si è comunque partecipi dell'ideologia del *marketing*? Con l'invio del telegramma, Matarrese sembra arroccarsi in una posizione insostenibile, allora e ancora di più oggi che si sono ristretti gli spazi di autonomia dall'ordine del mondo. Cosa implica e dove porta la scelta di Matarrese?

Dopo quarant'anni circa, si può provare a chiarire se si è trattato di un momento di stallo o, al contrario, degli albori di una pratica artistica nuova. L'ipotesi qui avanzata è che, benché largamente ignorato all'epoca³, il telegramma del 1978 costituisca un documento significativo nella cultura artistica italiana e internazionale. Ne è un'indiretta prova il fatto che Matarrese ha continuato a rinnovare e precisare il suo rifiuto, rendendolo più profondo. Tanto che l'*iter* da lui seguito nei decenni successivi illustra i rudimenti di un metodo di lotta contro gli elementi mortiferi dell'arte che è solo genericamente tale. Questa lotta onora una possibilità latente: il manifestarsi, in un futuro imprevedibile, di un *quid* sconosciuto o inattuale. L'artista vi allude, per esempio, quando auspica l'avvento di un «lavoro vivo» contrapposto a quello «astratto» o «morto». Ma lo possiamo immaginare anche come una forma d'arte *in fieri* o ancora ignota.

L'arte rilancia l'operaismo

Nell'associare la situazione artistica a quella del lavoro, il telegramma del 1978 trapianta nel mondo dell'arte le tesi dell'operaismo, una visione politica elaborata in Italia a cominciare dagli anni Sessanta⁴. Partendo dal pionieristico *Operai e capitale* (1966) di Mario Tronti fino ai contributi di Antonio Negri e, più vicini al presente, di Michael Hardt e Paolo Virno, questo orientamento teorico

ha subito varie metamorfosi. Un motivo dirimente, però, resta l'idea che gli operai - definiti in termini sia di «operaio-massa» negli anni Sessanta sia di «operaio sociale» e «lavoratore cognitivo» in tempi più recenti - costituiscano l'irriducibile fonte viva della forza-lavoro⁵. Come tali, essi possono non solo fare a meno di negoziazioni con il capitale, ma anche sviluppare una prassi di vita estranea alle dinamiche di potere alla base della società capitalistica e degli imperi sorti nell'era della globalizzazione.

A una lotta senza più mediazioni aspira, appunto, il telegramma di Matarrese che, da artista, rilancia il gesto inaugurale di *Operai e capitale*. Il libro di Tronti ha prodotto un'inversione copernicana in seno al marxismo perché, a dispetto della *doxa* della sinistra del tempo, argomenta che gli operai hanno il potere di decidere il destino del capitalismo e non viceversa. Invece di stipulare compromessi con i ceti dominanti, la classe operaia deve perseguire il «rifiuto del lavoro», inteso come strategia di sottrazione della forza-lavoro dalle alienanti condizioni della fabbrica. Nel 1978, compiendo un atto di separazione operaista, Matarrese distanzia la propria ricerca dalla produzione di opere che rischiano di scadere in mero lavoro astratto soccombendo in un bailamme dove tutto e il contrario di tutto sembra possibile.

Prima del telegramma, Matarrese aveva già avviato un'analisi delle deprimenti implicazioni di un lavoro artistico «astratto», evidenziando quanto fosse arduo distinguere l'arte dal lavoro in generale. Indicativa, a riguardo, è *Formula Generale dell'Arte* (1977), un foglio bianco A4 dove in alto appare l'omonima dicitura del titolo e, al centro, il segno matematico dell'uguale - entrambi composti con una macchina da scrivere. La *Formula* asserisce che l'arte si dà come identità, correlazione e scambio tra elementi differenti. Il segno dell'uguale descrive qualsivoglia posizione assunta da un'opera d'arte in rapporto a se stessa e a un'alterità (i materiali usati dall'artista, il contesto, la vita, la storia dell'arte etc.). L'equivalenza sta per il principio di generalizzazione dove lavoro, arte e merce risultano intercambiabili e indistinguibili. La *Formula* denuncia come non ci sia più alcunché di originale e singolare da produrre o recepire: le differenze stanno svanendo nel magma di genericità che connota l'attività artistica contemporanea.

Sciopero a oltranza

Alla scoperta di un "in generale", il telegramma del 1978 risponde proclamando uno sciopero a oltranza. Mentre *Operai e capitale* di Tronti teorizza un

affrancamento della forza-lavoro dal sistema produttivo e un'auto-valorizzazione della classe operaia, dodici anni dopo Matarrese rivendica per gli artisti la facoltà di praticare un comunismo inteso come separazione da e oltre l'arte. Di questo comunismo perseguito mediante la separazione sono un'ulteriore testimonianza gli scontri e le rivolte che si verificano in numerose città italiane nel 1977. A quel punto compaiono nuove figure di subalternità: non più solo operai e studenti ma anche emarginati, tossicomani per protesta, migranti e intellettuali disoccupati. In concomitanza con le crescenti realtà di precariato e lavoro immateriale prodotte dal capitalismo nella sua incipiente fase post-fordista, aumenta il disincanto per la politica dei partiti e dello Stato. Esso si accompagna sia alla deriva terrorista - il 1978 è l'anno del tragico sequestro di Aldo Moro da parte delle Brigate Rosse - sia a ipotesi di lotta meno cruenta, ma altrettanto intransigente. In particolare, assumono priorità la disobbedienza alle leggi del mercato del lavoro e il dirottamento delle forze inventive verso altre terre "senza padroni". L'esodo si rivela una strategia di ribellione nonché un atto di fiducia nella creazione di forme di vita alternative⁶. Il telegramma di Matarrese è in sintonia con tale concetto: auspica per gli artisti una defezione attiva in grado di riorientare le loro energie dal dominio coercitivo dell'arte indifferenziata o "in generale" verso il retroterritorio post-artistico. In una dichiarazione del 1978, Matarrese immagina una sorta di diaspora intrastellare proponendo di riciclare le scorie dei "terminali periferici" del pianeta al fine di costruire un'astronave con la quale gli artisti-viaggiatori potrebbero esplorare altri spazi-tempi⁷.

Il "no" di Matarrese cade in un momento che prelude, in Italia come all'estero, a un mutamento nel sistema dell'arte. Mentre la pratica delle neoavanguardie era critica verso la mercificazione, sul finire degli anni Settanta si consolida un nesso di co-identità tra valore artistico e valore monetario, tra arte e mercato. È convinzione diffusa che, senza più moralismi o remore inutili, sia bene accettare che le opere d'arte vengano vendute, scambiate e che possano trovare nel denaro il vero garante di legittimazione culturale e mondana. In un pianeta globalizzato, sostenere una sorta di aprioristica valenza finanziaria dell'arte va in tandem con la credenza nel "tutto va" per quanto riguarda forme e linguaggi impiegati; offre un appiglio, vago ma proprio per questo efficace, per promuovere una sfrenata deregolamentazione e assicurare una ricezione e un prezzo a una vasta gamma di prodotti. Il risultato, ormai evidente, è che il sistema dell'arte si è rafforzato, pur apparendo nel contempo sempre più marginale. Le opere che circolano come merci nel mercato dell'arte contemporanea sono beni di lusso in prevalenza rivolti a una cerchia ri-

stretta di compratori - ricchi e influenti, ma alquanto esigui di numero.

A dispetto di questi sviluppi già in parte prevedibili nel 1978, il telegramma suggerisce una possibile ridefinizione dello stato delle cose. Nell'ufficializzare la crisi del lavoro astratto in campo artistico, il rifiuto introduce nell'ambito dei discorsi caratterizzanti l'arte del periodo elementi inconsci imprevedibili, se non inaccettabili. Si è, dunque, prodotta una frattura tra il sistemico autoriprodursi di un lavoro artistico esposto al rischio di scadere nella genericità e l'intuizione di un'altra realtà del creativo.

Responsabilità del non-lavoro

Pur evocando lo sciopero dadaista, l'inoperosità di Duchamp o il superamento dell'arte dei situazionisti, la posizione di Matarrese assume una sua propria fisionomia dopo il 1978. Sarebbe fuorviante supporre che il rifiuto sia fine a se stesso o che si esaurisca con il telegramma, mentre rappresenta invece l'annuncio di una svolta alla quale segue la puntuale elaborazione di una pratica di non-lavoro e non-opera. Tutt'altro che esente dall'azione e dalle responsabilità, il rifiuto ispira una militanza nella quale le ragioni del "no" si precisano attraverso modalità inedite. Lo si comprende leggendo un breve testo del 2008 in cui Matarrese, interrompendo il silenzio, descrive alcune pratiche di «negazione critica dell'arte in generale» da lui messe a punto nel corso degli anni spesi in una ricerca privata⁸.

Inizialmente, l'anelito al superamento dell'arte in generale lo spinge verso il singolare, l'unico e l'originale. Ben presto, però, il desiderio di rinvenire una sorta di incontaminato "oggetto-primario" è frustrato. Negli anni Ottanta, trasformandosi in artista-collezionista-bibliofilo, Matarrese scopre come un oggetto da lui ambito per la sua collezione possa ispirare una negazione che rinnova e amplifica il messaggio del telegramma del 1978. Un libro integro nella sua forma originaria è raro, e la sua ricerca può risolversi in un non-fare o nel rifiuto dell'esemplare imperfetto. Il dialogo dell'artista con le librerie anticharie allegorizza così l'idea di originalità e perfezione quale contrapposto all'indifferenza di un "in generale". Ciò è indicato, per esempio, da *Profezia non ancora ricostruita in immagine* (fig. 2), in cui Fiammetta Olschki Witt scrive a Matarrese di un esemplare dell'*Eusebius* di Nicolas Jenson⁹ che non lo interesserà: ha una rilegatura spuria. La libraiia si congeda osservando che «un rifiuto lascia la speranza di trovare un secondo esemplare, forse migliore». Il congedo constata una realtà di fatto - la rarità dell'*Eusebius* - eppure dilata lo

spazio-tempo, immette un elemento profetico, associando il rifiuto alla speranza che forse un'edizione Jenseniana intatta sarà reperibile in avvenire. Da una non-opera come *Profezia* si evince che il rifiuto può addirittura assumere qualità interpersonali: è la libraiia a parlarne tenendo sì conto delle aspettative dell'artista-bibliofilo, ma anche divenendo essa stessa interprete del bisogno di non fare concessioni a una situazione tinta di genericità.

Il senso di una fonte creativa perfetta ma sfuggente ricompare in un'altra non-opera che documenta la ricerca dello stile disegnativo più originario e raro in Michelangelo già tentata da Bernard Berenson nei suoi *Drawings of the Florentine Painters* del 1938 (fig. 3)¹⁰. Tra il 1986 e il 1988, Matarrese, emulando Berenson, persegue l'identificazione di quello stile acquistando e studiando un disegno di un anonimo manierista e alcune copie cinquecentesche degli *Arrampicatori* e del *Giudizio universale* di Michelangelo. Ma questi copisti a loro volta inseguivano un'origine remota tentando, inutilmente, di far rivivere le forme dell'antichità classica mediante le immagini michelangeloesche. Il singolare si rivela quindi come qualcosa che potrebbe anche mancare di referenti accertabili e perdurare come un mistero, un non sapere. Tra il 1990 e il 1992, a costituire il motivo di un'ulteriore impasse è la *Kylix* di Euphronios alla Antikesammlung di Monaco. Esaminando l'opera sia dal vivo sia attraverso i disegni del copista Karl Reichhold¹¹ e alcune copie fotografiche precedenti al suo restauro, l'artista-conoscitore prende atto dell'impossibilità di appurare le sembianze dell'originale. La *Kylix* e lo stile disegnativo di Michelangelo lo impegnano così a pronunciare dei "no" innanzi a immagini parziali o generiche, che ciò nonostante fanno però intuire l'esistenza di un seme di creatività che a un certo punto deve avere preso forma.

Le non-opere di Matarrese appaiono fuorilegge se vagliate secondo un ordine conoscitivo predeterminato. I titoli o didascalie parlano di "riposizionamenti" delle parti, di movimenti in tempi sconosciuti e di eventi che in un futuro indeterminato potrebbero continuare a precisare la didascalia. Tra la didascalia e i componenti della non-opera emerge un'incognita che sfida l'omologante legge dell'uguale rendendo l'opera interminabile e la sua titolazione o catalogazione virtualmente impossibile. Anche se arbitrario, un titolo spesso si configura come un certificato di nascita nel senso che nomina e qualifica l'ingresso del "nuovo" in un mondo di riferimenti. Non a caso, talvolta ci si è serviti degli *incipit* per nominare i testi poetici e letterari: l'*incipit* coincide con l'origine di un testo¹². Nella non-opera, la mancanza di una titolazione definita conferma quindi la difficoltà di rinvenire e/o creare qualcosa di assolutamente originario. Contingente, plurima e residuo di lunghi ragionamenti artistici, la non-opera è un'opera in lotta; trincerata nella sua nicchia, difende

il non-sapere: le verità di quel che non c'è, eppure potrebbe esserci o esserci stato nella situazione.

Per un assoluto di parte

L'effettivo incontro tra Matarrese e Tronti risale soltanto al 2010, ma la sintonia tra i due è alquanto immediata. Nel giugno di quell'anno, compare sul sito del CRS di Roma ([qui](#)) per volontà di Tronti che dirige l'istituto, la rubrica *Arte/Lavoro* che ospiterà una serie di scritti di Matarrese¹³. L'arte entra così in un contesto dove il dibattito sul lavoro non solo è centrale, ma procede senza ammiccamenti verso il capitalismo finanziario. Il titolo *Arte/Lavoro* è lì a enunciare che politica e arte potrebbero, assieme, trasformare la civiltà del lavoro. I contributi dell'artista includono *L'impresa*, il testo esposto in una vetrina di *The Brain*, la sala di DOCUMENTA (13) a Kassel, dove la curatrice Carolyn Christov-Bakargiev ha raccolto le opere catalizzatrici della mentalità della mostra; e *Greenberg e Tronti*, la versione italiana di un saggio anch'esso pubblicato in occasione di DOCUMENTA (13)¹⁴. Dai due testi si raccolgono ulteriori indicazioni su come e perché il rifiuto del lavoro astratto in arte possa alimentare una pratica e una cogitazione continue.

Il rifiuto, chiarisce *L'impresa*, spinge verso un'arte senza il «qualcosa» e la generalità della merce. Per Matarrese, un artista deve estrarre dal lavoro morto, percepito «come odio», il lavoro vivo, inteso «come nuovo sentimento», ed esprimerlo con una «voce». La voce a cui Matarrese si riferisce viene contrastata dal «qualcosa», è «una linea di voce, un filo di voce flebile» che va in parallelo con un nuovo motivo di ispirazione per l'artista: l'idea di un esserci assolutamente di parte. In *Greenberg e Tronti*, egli la intercetta negli scritti di Clement Greenberg (1909-1994), il critico newyorkese al quale si deve l'influente concezione del Modernismo, ovvero, della teoria secondo la quale l'arte moderna e d'avanguardia sarebbero segnate dalla conquista di una straordinaria autonomia semiotica e formale. Per Greenberg, l'essenza del Modernismo consiste «nell'uso dei metodi caratteristici di una disciplina per criticare la disciplina stessa, non per sovvertirla bensì per trincerarla meglio nella sua area di competenza»¹⁵. C'è un'affinità con il pensiero di Tronti, il quale è ugualmente schierato in difesa dell'autonomia. Matarrese rileva come l'idea di parzialità venga in primo piano nella sua visione politica allorché, alla luce delle esperienze operaie del decennio Sessanta, teorizza un assoluto di parte. In *Noi operai* (2009), sfatando ogni presunzione totalizzante, Tronti argomenta:

L'idea-forza dentro l'operaismo è che soltanto dal punto di vista di parte si può conoscere il tutto. Perché la conoscenza che il tutto si propone di se stesso è sempre falsa e ideologica. [...] L'unica conoscenza vera e realistica è quella che una parte può fare della totalità. Perché questa non è una semplice conoscenza: è anche una contrapposizione. Soltanto dal punto di vista di parte ci si può contrapporre al tutto, organizzare contro il tutto una postazione alternativa¹⁶.

Questa radicale assunzione di un essere "di parte" è un principio di lotta in politica come in arte. Incarnandolo, interpretando una visione del pensiero e della voce "in particolare", Matarrese vorrebbe attuare una speciale negazione della datità del dato - un "no" dove immanenza e trascendenza si integrano perché si tratta di vagliare e fare proprie le parti vive del lavoro dentro e al di là della schiacciante moltiplicazione di lavoro morto o astratto.

Enunciare il "no", testimoniare il "sì"

Il rifiuto del lavoro astratto in arte può essere definito un rifiuto "metodico" sull'esempio del dubbio omonimo di Descartes, che non è fine a se stesso, come nel caso del dubbio cosiddetto "scettico" che esclude il raggiungimento di una conoscenza vera della realtà, bensì viene attivato per mettere alla prova la nostra esperienza di quel che sappiamo o possiamo affermare di sapere. Un atteggiamento scettico è facile preda del relativismo tipico della mentalità sofistica, secondo la quale il valore nient'altro sarebbe che una profittevole convenzione sociale. Al contrario, nella sua metodicità, il rifiuto di Matarrese contempla la possibile introduzione di valori nuovi nel mondo: c'è nel "no" una qualità affermativa, un "sì" latente ma nondimeno decisivo e influente.

In effetti, reagendo alla scoperta dell'incombente massa di quanto appare spurio e inadeguato, il rifiuto sorge dal senso di mancanza e povertà estrema esperito in un mondo dove il lavoro morto impera quasi invincibile. Nel suo testo *Rosa d'inverno* (2010), costruendo una sorta di autoritratto, Matarrese immagina un artista «senza nulla» che contempla delle cartoline pagate pochi euro. Ma cosa deve accadere, però, affinché la mancanza possa farsi conoscere come tale? Il riconoscimento dell'assenza avviene e si puntualizza esattamente in quanto lascia presagire ciò che è lontano o inaccessibile. L'esercizio del rifiuto permette di intuire, sebbene attraverso la negazione, come sarebbe un'opera d'arte che nuovamente evidenziasse la forza del lavoro vivo.

Il rifiuto metodico non si esaurisce quindi con l'ammissione dell'indefinito-

lità di quel che è assente. Non esclude, ma anzi alimenta, l'aspettativa verso il disvelarsi di quel radicalmente altro al momento celato. Se mai avverrà, però, questo disvelamento significherà non tanto che si è compiuto un destino o un vaticinio messianico, quanto che la lotta dell'artista è riuscita a ridisegnare i confini tra il dentro e il fuori, tra l'artistico e il non-artistico. Essendosi aperto un varco nei recessi del retroterritorio, ci si può addentrare là dove l'astronave degli artisti-viaggiatori sta proseguendo nel suo esodo dalla Terra, in un luogo dove sia possibile ritrovare un perfetto esemplare dell'*Eusebius* di Jensen così come contemplare l'originale della *Kylix* o la forma archetipica di uno stile michelangiolesco.

La metodicità attiene quindi sia allo sfidare lo *status quo* sia al confidare in un ignoto, disposti a scommettere su quanto non c'è né si sa se potrà mai eserci. Ogni "no" pronunciato dall'artista racchiude un "sì" inconscio. Negazione e affermazione si rafforzano a vicenda, chiarendo l'una le implicazioni dell'altra. La prima si compie mediante enunciati rigorosi e l'esplicita denuncia di una mancanza. La seconda comporta una testimonianza, un'implicita prova di fedeltà verso pensieri e sentimenti inverificabili. Entrambe queste polarità sono decisive già nel telegramma del 1978. Da allora in poi, attraverso ombre e illuminazioni, la componente visionaria della posizione di Matarrese si è intensificata senza scadere in facili irrazionalismi.

Nell'immergersi nella sfera della pura speculazione, Matarrese riprende il problema del complesso equilibrio tra materia e pensiero, incorporeità dell'idea e "cosità" dell'opera che, negli anni Sessanta, aveva già interessato numerosi artisti concettuali: dal gruppo Art & Language a Robert Barry, da Douglas Huebler e Joseph Kosuth a Sol LeWitt e Lawrence Weiner. Nel caso di Matarrese, il desiderio di operare senza il «qualcosa» spinge a ridefinire i parametri della stessa esponibilità di un'opera d'arte. Nel 2013, invitato da Daniela Lancioni a partecipare alla mostra *Anni '70. Arte a Roma*, l'artista invia una sua opera del 1975, *Le contraddizioni sono ovunque* (fig. 4), a patto che non venga esibita direttamente. Dice no alla sua esposizione "in generale" e chiede che l'eventuale visione dell'opera avvenga in una stanza a parte, esclusivamente per coloro che ne faranno richiesta scritta motivandone la ragione. L'opera è sottratta non solo alla spettacolarizzazione museale e al rischio di ricezione distratta, ma anche al suo destino di vestigio di vita che con il tempo degrada nell'obsolescenza. Essa può, così, ambire a riconquistare una sua singolarità artistica in quanto il rifiuto ha spianato la strada a un sì, all'affermarsi di un vedere indipendente dalle consuete modalità di fruizione di una mostra.

Un valore nuovo

Grazie alla sua poliedricità dialettica, il rifiuto di Matarrese non si limita a sconvolgere e a riorganizzare l'esistente, ma introduce anche un valore nuovo nella storia della cultura artistica. Esso consiste nell'abilità di onorare l'idea di un'arte o di un lavoro vivo ancora inesistente in forma tangibile, estraneo a una tradizione o genealogia accertata, eppure tanto auspicabile quanto concepibile. Al punto che è come se, in un misto di empatia e inteliezione, si potessero cogliere gli effetti indiretti della sua presenza dislocata in un tempo e uno spazio a noi lontani. Si è così invogliati a seguire il pensiero del filosofo Ernst Bloch, a privilegiare la coscienza anticipante e a ritenere la speranza non l'effetto di un atteggiamento passivo e rinunciatario, bensì la prova che l'essere davvero vitale è il «non-essere ancora»¹⁷.

Poiché sta a significare l'apice dell'ignoto, l'arte che non c'è ancora rompe con le certezze dell'esistenza routinaria e, priva di riscontri o referenti concreti, introduce un elemento imprevisto e incontrollabile. L'incognita è quindi da considerarsi non più come qualcosa che, per quanto indeterminato a priori, è nondimeno appurabile attraverso la disamina di quel che è noto. Avviene così che (il non-sapere) connota l'idea di un'arte *in fieri* si rivela per un fattore essenziale ai fini della nuova intelligenza dei fenomeni artistici promossa dal rifiuto metodico.

L'ostinata valorizzazione di un'arte che è ancora ignota può essere motivo di ispirazione oggi, nell'epoca della piena attuazione del primato del denaro e della governabilità algoritmica¹⁸. Quando pensieri, sentimenti e azioni vengono sempre più strutturati in vista dell'interesse e del profitto; quando l'automazione e la robotica rendono obsoleti non solo un notevole numero di lavori, ma anche apprendistati e trasmissioni di saperi tra persone reali, restringendo infine gli spazi di noesi e soggettivazione, gli artisti sono a loro volta chiamati a prendere posizione.

Per un verso, ci si può dedicare al proprio lavoro senza dare troppo peso alle condizioni a esso esterne. È alquanto raro, tuttavia, che la pratica artistica riesca a restare immune agli effetti della realtà in cui si svolge. E lo scenario attuale è sovraccaricato dalla relativizzante accettazione che in ambito artistico "tutto va". Il tradizionale sistema dell'arte contemporanea si è rivelato sorretto da un mercato di beni di lusso collaterali se non alieni dalla vita ordinaria di individui e comunità. Questo ha facilitato sia la mescolanza di caratteristiche locali e nazionali con stili e tendenze globali sia l'incremento di una serie di attività promozionali e organizzative intese a favorire lo scambio e il

collocamento dei prodotti artistici a livello mondiale. Il risultato è che l'anima del prodotto, il suo significato, tende a coincidere con il *marketing* e con la riproduzione del capitale che l'opera d'arte attesta in ragione del suo valore economico. Proprio come Google stabilisce se una pagina ha priorità o rilevanza su di un'altra principalmente sulla base di statistiche, così le cifre più o meno significative pagate per questa o quell'opera riflettono il loro indice di popolarità, ne ratificano la rilevanza culturale e le rendono oggetto di discorsi e visibilità mediatica.

Per un altro verso, però, ci sono buone ragioni affinché cresca l'indisponibilità verso questo *status quo*. Il conflitto può sorgere in base a motivazioni di tipo etico e politico, oppure esclusivamente attinenti a un preciso intendimento artistico. In tale scenario, la difesa di un'ipotetica arte che non c'è ancora si rivela particolarmente suggestiva. Quell'ipotesi ha un chiaro potenziale sovversivo. Vorrebbe eludere il circuito delle merci e sfuggire alle maglie della totalità; implica che è possibile spezzare l'incantesimo relativizzante e introdurre un inatteso senso di apoditticità artistica; invoglia a impegnarsi in un'attività noetica che potrebbe intensificarsi anziché scemare con l'avvento dell'automazione; fonda le sue *chances* di sopravvivenza non sui sensazionalismi, bensì sui ragionamenti e i passaparola tra artisti e persone interessate all'arte. Sospesa in un retrouniverso parallelo a quello dell'attività artistica contemporanea, alimentata da un rifiuto metodico, l'idea di un'arte *in fieri* rappresenta una sfida contro lo strapotere del denaro. Essendo e restando inappropriabile, circola come una valuta che vale senza bisogno di scambiarsi con altro.

- 1 Su Matarrese, si veda F. Menna, *L'Arte Concettuale*, in *Al di là della Pittura. Arte Povera, comportamento, Body Art, concettualismo*, (1975), collana *l'Arte Moderna*, a cura di F. Russoli, Milano, 1981, p. 160; G. Verzotti, *Arte Concettuale*, in *Le nuove tendenze dell'arte*, a cura di F. Poli, Torino, 1995, p. 157; F. Alfano Miglietti, *Arte Concettuale e Arte Povera*, in *Arte in Italia 1960-1985*, a cura di Eadem, Milano, 1988, p. 72; C. Christov-Bakargiev, *Arte e ideologia*, *Ivi*, p. 111; G. Perretta, *s.FINITI DALL'ARTE*, Milano, 2004, pp. 133-137; G. Guercio, *Rifiuto*, in *Anni Settanta*, a cura di M. Belpoliti, G. Canova, S. Chioldi, Milano, 2007, p. 419; Id., *L'opera d'arte e il divenire generico del creativo. Cinque momenti "italiani"?*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, Milano, 2010, pp. 343-384.
- 2 Si veda K. Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica, 1857-1858*, Firenze, 1997, in particolare pp. 387-409.
- 3 L'unica eccezione è probabilmente quella di Lisa Licitra Ponti, la quale, intuendo il rovesciamento implicato dal telegramma, intervistò l'artista sui significati di questa svolta. Si veda F. Matarrese, *Sciopero totale*, intervista a cura di L. L. Ponti in «Domus», 585, agosto 1978, p. 46.
- 4 L'operaismo ha trovato la propria elaborazione paradigmatica nel classico di M. Tronti, *Operai e capitale*, Torino, 1966. Si veda inoltre S. Bologna, *Operai e Stato: Lotte operaie e riforma dello Stato capitalistico tra rivoluzione d'ottobre e New Deal*, Milano, 1972; G. Barile, *L'operaio-massa nello sviluppo capitalistico*, Bari, 1974; G. Bock, P. Carpignano, B. Ramirez, *La formazione dell'operaio massa negli USA, 1898-1922*, Milano, 1976; R. Panzieri, *Lotte operaie nello sviluppo capitalistico*, Torino, 1976; A. Negri, *Dall'operaio-massa all'operaio sociale: intervista sull'operaismo*, Milano, 1979; B. Cartosio, *La lunga storia dell'operaio-massa*, in «Il Bimestrale» supplemento, «Il Manifesto», 12 dicembre 1989; M. Turchetto, *De "l'ouvrier masse" à "l'entrepreneurialité commune": la trajectoire déconcertante de l'opéraisme italien*, in *Dictionnaire Marx contemporain*, a cura di J. Bidet, E. Kouvélakis, Paris, 2001, pp. 297-317; S. Wright, *Storming Heaven: Class Composition and Struggle in Italian Autonomist Marxism*, London, 2002; G. Trotta, F. Milana, *L'operaismo degli anni Sessanta: da "Quaderni rossi" a "Classe operaia"*, Roma, 2008. Si veda anche L. Lanzardo, *Personalità operaia e coscienza di classe: comunisti e cattolici nelle fabbriche torinesi del dopoguerra*, Roma, 1989; D. Gentili, *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Bologna, 2012.
- 5 Sul concetto di "operaio sociale" contrapposto a quello di "operaio-massa", si veda A. Negri, *Proletari e Stato. Per una discussione su autonomia operaia e compromesso storico* (1976), in Id., *I libri del rogo*, Roma, 2006, pp. 139-200; Id., *Dall'operaio-massa all'operaio sociale*, cit.
- 6 P. Virno, *Esercizi di esodo: linguaggio e azione politica*, Verona, 2002.
- 7 Si fa riferimento al comunicato stampa per la mostra dell'artista alla galleria Lia Rumma, Napoli (8 gennaio 1978), Roma (13 gennaio 1978). In esso si legge, tra l'altro: «L'arte così può avviarsi a divenire la più irriducibile delle opposizioni, contro ogni "centrato" e a favore di tutti gli "acentrati"; così nelle periferie (ma anche in certi centri stabili) è possibile separare dalla materia pulita le scorie (abbandonate nella spazzatura) e da queste ricavare formidabili pezzi da riciclare per la costruzione di una super-favolosa-formula-astronave abitabile, che trasporti i suoi passeggeri-artisti fuori dalle rotte normali».
- 8 F. Matarrese, *Sul Rifiuto del Lavoro Astratto in Arte. Esposizione Breve di Alcune Pratiche di Negazione Critica dell'Arte in Generale*, stampa privata dell'autore, giugno 2008.
- 9 Stampatore francese trasferitosi a Venezia, Nicolas Jenson (1420-1480) inventò un nuovo carattere tipografico, un modello "romano" largamente imitato e servito come fonte d'ispirazione per le stampe di Claude Garamond e Aldo Manuzio.

- 10 Si veda B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, 1938, vol. I, pp. 184-273 e pp. 238-268, per le disanima dello stile disegnativo di Michelangelo e dei suoi imitatori-seguaci.
- 11 Copista ma anche catalogatore e conoscitore, Reichhold studiò la genesi delle figure e tentò di ricostruire i metodi dei pittori vascolari. Si veda K. Reichhold, *Skizzenbuch Griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder*, Monaco, 1919.
- 12 La letteratura sulla questione dei titoli delle opere d'arte visiva è sempre più numerosa. Per un'ampia esposizione dei temi discussi e una bibliografia esauriente si veda *La fabrique du titre. Nommer les oeuvres d'art*, a cura di P. M. de Biasi, M. Jakobi, S. Le Men, Paris, 2012.
- 13 I testi includono: *Rosa d'Inverno, Dieci Novembre Duemilasette, Rifuto, Greenberg e Tronti, L'impresa 1, 2012, L'impresa e il bagliore del lavoro vivo 2, 2013, Le contraddizioni sono ovunque, 1975-2014, Passaggio al lavoro vivo*.
- 14 *Francesco Matarrese: Greenberg and Tronti, Being Really Outside?: 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Series 093*, Ostfildern, 2012.
- 15 C. Greenberg, *Modernist Painting*, in *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism, Volume 4 Modernism with a Vengeance 1957-1969*, a cura di J. O' Brian, Chicago - London, 1993, p. 85.
- 16 M. Tronti, *Noi Operaisti*, Roma, 2009, p. 105.
- 17 E. Bloch, *Il principio speranza. Scritto negli Usa fra il 1938 e il 1947 riveduto nel 1953 e nel 1959*, 3 voll., Milano, 1994.
- 18 Sulle problematiche associate alla governabilità algoritmica si veda, in particolare, A. Rouvroy, T. Berns, *Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation?*, «Réseaux», 177, 1/2013, pp. 163-196; B. Stiegler, *La société automatique. 1. L'avenir du travail*, Paris, 2015.

22 - FOTO 0220 - 0020 - cod. 088324 - 1975

AMMINISTRAZIONE P. T.

25/5/436 ¹⁰⁹ **COPIA DI TELEGRAMMA** UFF. TELEGRAFICO di **BARI**

Numero telefonico dell'abbonato **414583** **MATARRESE**
STRADELLA BARONE 10
BARI

25.5.78

QUALIFICA	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUMERO	PAROLE	DATA	ORE	Bolle d'Ufficio
	<i>Matarrese</i>	BARI FONO TF	70	68	25	15	
DESTINATARIO E INDIRIZZO	ANTIQUARIA ROMANA S.R.L. 89/A VIA DEL BABUINO						
	ROMA						
TESTO	IN MERITO MIA MOSTRA PRESSO ANTIQUARIA ROMANA CONFERMO RIPIUTO						
	DEL LAVORO ASTRATTO IN ARTE IMPOSSIBILITA PARTECIPARE ET DARE MIE PRODUZIONI ARTISTICHE CONDUCCO VITA APPARTATA A BARI PER CONSEGUENTE RIGERCA POST-ARTE OVVERO SU CIO CHE VIENE DOPO L'ARTE SALUTI						
FRANCESCO MATARRESE							

(621260) Rich. n. 125 del 1975 - Ist. Poligr. Stato P.V. (c. 30.000.000) 441/088324

Fig. 1: FRANCESCO MATARRESE, Telegramma di rifiuto del lavoro astratto in arte, 1978, courtesy dell'artista

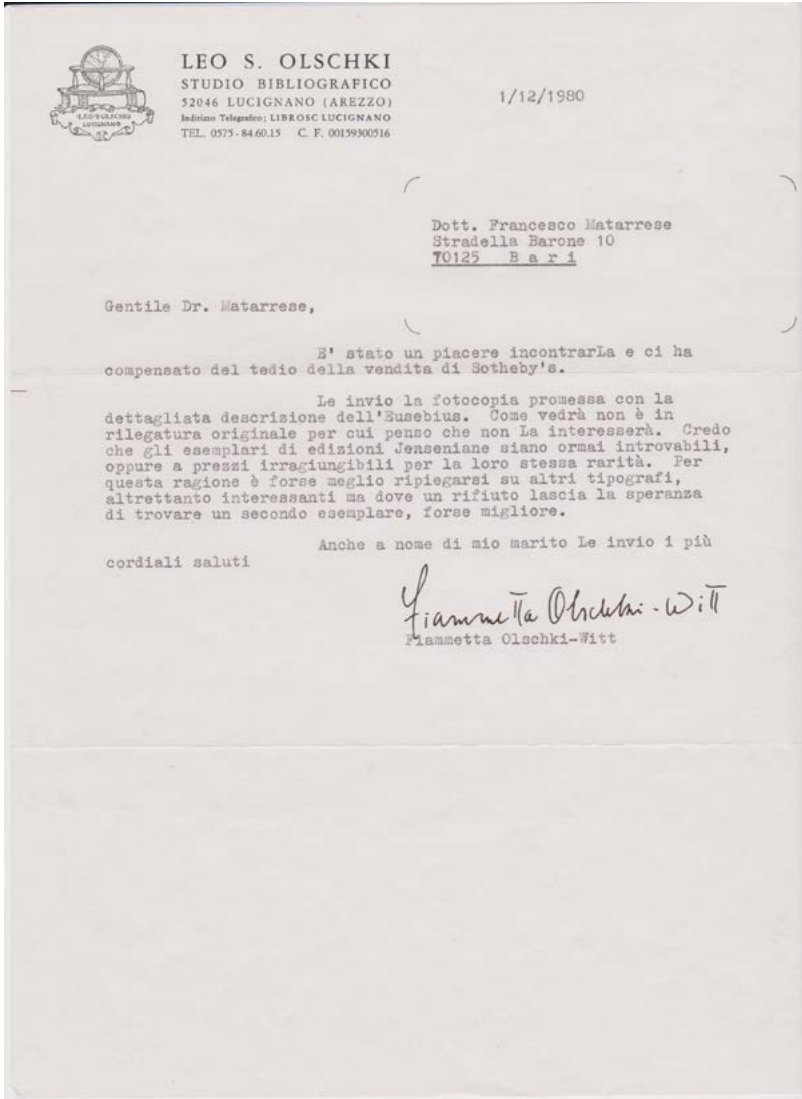


Fig. 2: FRANCESCO MATARRESE, Documento di profezia non ancora ricostruita in immagine o altro che in futuro potrebbe continuare a precisare questa didascalia, lettera di Fiammetta Olschki-Witt datata 1 dicembre 1980, 1980, courtesy dell'artista

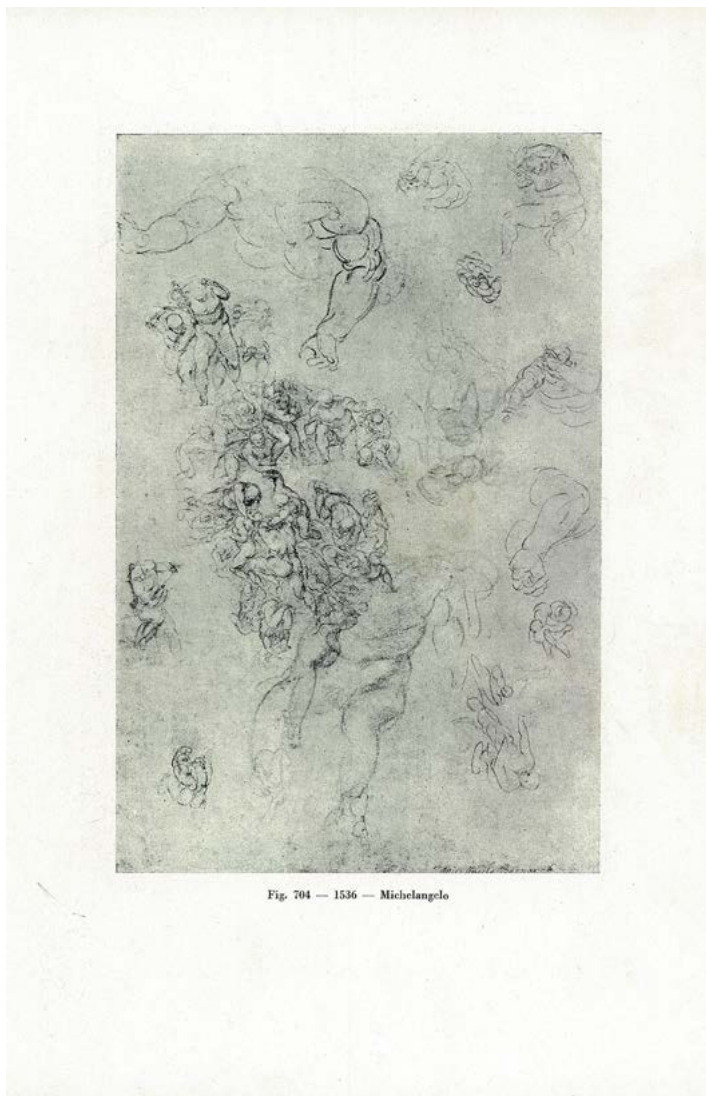


Fig. 704 — 1536 — Michelangelo

Fig. 3: Illustrazione interna a Berenson, *Drawings of the Florentine Painters*, Courtesy dell'artista



Fig. 4: FRANCESCO MATARRESE, *Le contraddizioni sono ovunque*, 1974, Pittura su tela, 138,5 x 563 cm, photocredit Bruno Del Monaco, courtesy Galleria Lia Rumma Milano|Napoli