

IL PESO DEL VUOTO. EMILIO PRINI IERI E OGGI

Pasquale Fameli

Nonostante le molte rimeditazioni sugli esponenti dell'Arte Povera, la figura di Emilio Prini (1943-2016) rimane ancora poco indagata, avvolta da un'aura di enigmaticità cui, senza ombra di dubbio, ha contribuito anche il suo vistoso assenteismo dalla scena artistica dopo il 1971, al punto da non essere invitato alla mostra di rilancio dell'Arte Povera *Coerenza in coerenza* allestita presso la Mole Antonelliana di Torino nel 1984 e da non essere neppure menzionato in *The Knot Arte Povera*, catalogo della mostra tenutasi al PS1 di New York nel 1985¹. Gioca a sfavore di una ricostruzione sistematica del suo percorso anche il carattere effimero di quasi tutte le sue opere, per molte delle quali non restano oggi che poche riproduzioni in bianconero o vaghe testimonianze². La più completa occasione per l'analisi della sua attività, la retrospettiva tenutesi nel novembre 1995 presso l'Ancienne Douanne di Strasburgo, ha permesso di rivedere solo alcune opere storiche, mentre per altre è stato opportuno provvedere con appositi rifacimenti³. È questo un chiaro indice del radicale contingentismo che ha qualificato la poetica di Prini a partire dal suo esordio avvenuto proprio alla mostra *Arte Povera – Im Spazio* organizzata da Germano Celant presso la galleria La Bertesca di Genova nell'autunno del 1967. Qui l'artista presenta *Perimetro d'aria*, una cintola di cinque barre al neon che si accendono e suonano progressivamente per evidenziare una piccola e insignificante porzione praticabile del luogo espositivo. Il carattere tautologico tipico delle più radicali operazioni concettuali – si pensi a *Lo spazio* di Giulio Paolini esposto nella medesima mostra – non è qui reso attraverso l'attestazione linguistica, bensì mediante segnali luminosi e sonori in correlazione simultanea. Autentico protagonista di questa operazione non è tuttavia il solo

¹ Tra le sue rare partecipazioni a mostre collettive dopo il 1971 ricordiamo come più rilevanti quella alla Quadriennale di Roma del 1973, con una performance in cui Prini, in chiusura dell'evento, ha 'soffocato' le voci dei critici suonando un sassofono con tutta la sua forza polmonare, quella a *Overture*, la mostra inaugurale del Castello di Rivoli, dove ha presentato *Collezione da scavi* (1979), scultura in tondino d'acciaio, e quella a *Documenta X* a Kassel del 1997. Opere di Prini risalenti agli anni Sessanta e Settanta sono state esposte, oltre che alle molte retrospettive sull'Arte Povera curate da Germano Celant tra il 2001 e il 2012, in *L'art conceptuel, une perspective*, tenutasi presso il Musée d'Art Contemporain di Montréal nel 1990; *Lo zingaro blu*, tenutasi alla Galleria Pieroni di Roma, sempre nel 1990; *Minimalia*, curata da Achille Bonito Oliva e tenutasi a Palazzo delle Poste a Venezia nel 1997 e al MoMA PS1 di New York nel 1999; *Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, tenutasi a Palazzo Grassi di Venezia nel 2008; *L'Inarchiviabile / The Unarchivable*, a cura di Marco Scotini, tenutasi presso FM Centro per l'Arte Contemporanea a Milano nel 2016. Tra le sue personali più recenti ricordiamo invece *Standard Catasta Ultralogica*, tenutasi al Kunstverein di Francoforte sul Meno nel 2000 e *Emilio Prini*, tenutasi presso la galleria Lorcan O'Neill di Roma nel settembre 2011.

² Come riscontrato anche da ELENA DI RADDÒ, *...tracce di Emilio Prini*, «Titolo», XXI, 61, 2010, pp. 12-13.

³ Si veda il catalogo *Emilio Prini. Fermi in dogana*, a cura di Adachiara Zevi, Strasburgo, Éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, 1996.

spazio, ma la dinamica che ne struttura la percezione, sollecitata mediante «l'abbassarsi degli stessi minimi livelli d'informazione»: qui, l'interazione tra le due fonti luminose (quella centrale dell'ambiente e quella più circoscritta dei neon) nonché l'accettata presenza di altri oggetti vengono a costituire «il filo conduttore verso un esclusivo ed ipotizzato uso acustico e perciò totalmente mnemonico dello spazio perimetrato»⁴.

Questa necessità paradossale di circoscrivere e rilevare il vuoto affiora anche nei *Passi* (fig. 1) esposti in *Collage 1*, collettiva tenutasi in un'aula dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova nel dicembre del 1967: cinque forme triangolari in legno dipinto volute come «emanazione tridimensionale e fisica di un vuoto» che trasforma un movimento del corpo umano, l'apertura delle gambe nel banale atto di compiere un passo, «in porzione relazionale allo spazio»⁵. Nonostante l'evidente rigidità geometrica dei blocchi lignei, viene quasi naturale porre quest'opera in relazione alla boccioniana *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913), non certo per l'attenzione posta



Fig. 1, Emilio Prini, *Passi*, 1967.

⁴ Da EMILIO PRINI, *Senza titolo* (1967), in *Cento opere d'arte italiana. Dal futurismo ad oggi*, Roma, De Luca, 1968, p. 218.

⁵ GERMANO CELANT, *Emilio Prini* (2010), in ID., *Arte Povera. Storia e storie*, Milano, Electa, 2011, p. 283.

all'atto del camminare, bensì per il tentativo di cristallizzare le forze del movimento corporale in solidi volumi plastici. Se la poetica della 'forma unica' di Boccioni puntava però a riplasmare le convessità e le cavità della figura umana mediante le linee-forza del movimento⁶, i *Passi* di Prini, assolutamente estranei a qualunque ricercatezza formale, si limitano a concettualizzare il gesto del camminare in una 'sineddoche' geometrica per renderne, freddamente, la pura idea.

Con i *Rilevamenti* (fig. 2) il 'vuoto' del perimetro viene rovesciato nel 'pieno' dell'area, per dare consistenza fisica, con dei fogli di modesto legno compensato, ad angoli di muro, a una rampa, a una strada franata, a una scalea e ad altre sezioni urbane di Genova e di Roma. Si tratta di lavori da porsi in diretta connessione con i *Perimetri*, essendo loro concettualmente complementari, e che risultano affini anche a un'opera come *A Cast of the Space under My Chair* (1965-68) di Bruce Nauman: li accomuna l'interesse per l'evidenziazione di uno spazio vuoto mediante solidi marcatori fisici interpretabili come alternative 'mondane', non linguistiche, alle tautologie del Concettuale analitico⁷.

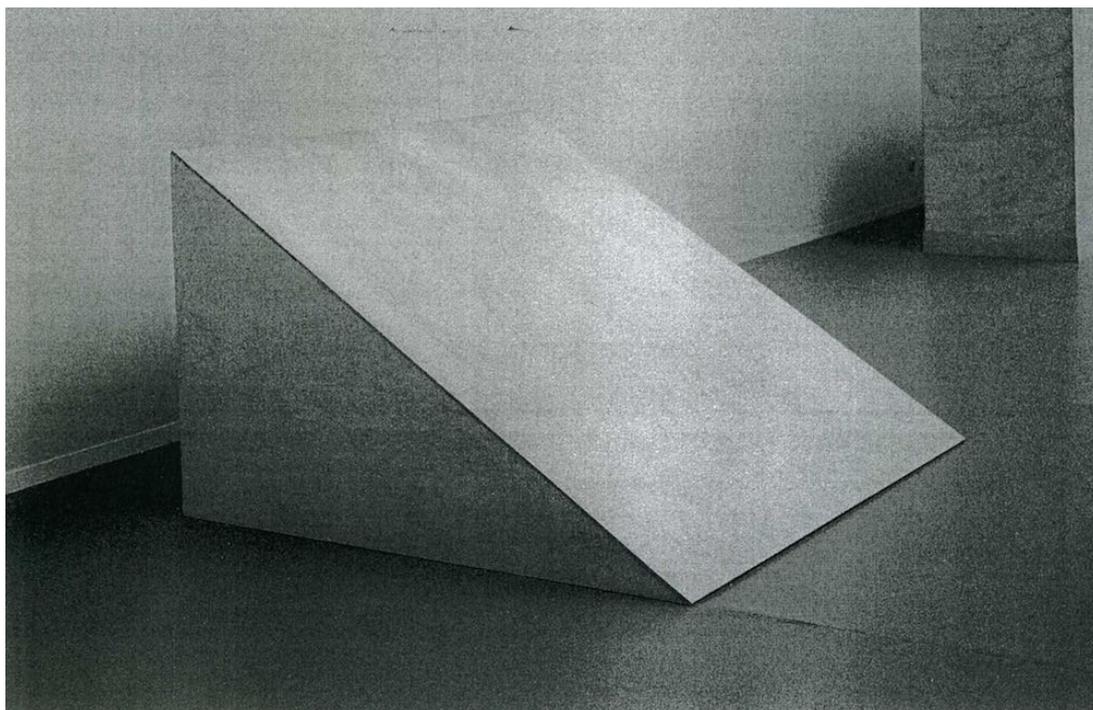


Fig. 2, Emilio Prini, *Rilevamenti (strada in salita)*, 1967.

⁶ Per le riflessioni di Boccioni sull'arte si vedano UMBERTO BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste* (1914), Milano, Abscondita, 2006; ID., *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Zeno Birolli, Milano, Feltrinelli, 1971 e ID., *Scritti sull'arte*, Milano-Udine, Mimesis, 2011.

⁷ Il confronto tra Prini e Nauman non deve tuttavia portarci a conclusioni troppo affrettate, a farci credere che il lavoro del primo sia derivato dal secondo; un primo e vago accenno all'opera di Nauman in Italia si ha solo nel novembre-dicembre del 1967 in un articolo di Piero Gilardi su «Flash Art» e un secondo più consistente riferimento in alcune lettere di Paolo Icaro allo stesso Gilardi nel gennaio-febbraio 1968, come rilevato da LARA CONTE, *Paolo Icaro 1967-1977*, Bologna, P420 Arte Contemporanea, 2014, p. 35n. Sulle possibili correlazioni tra Arte Povera e Arte Concettuale si veda FRANCESCO TEDESCHI, *Arte povera e concettuale coincidenze e specificità*, «Titolo», XXI, 2010-2011, 62, pp. 5-9.

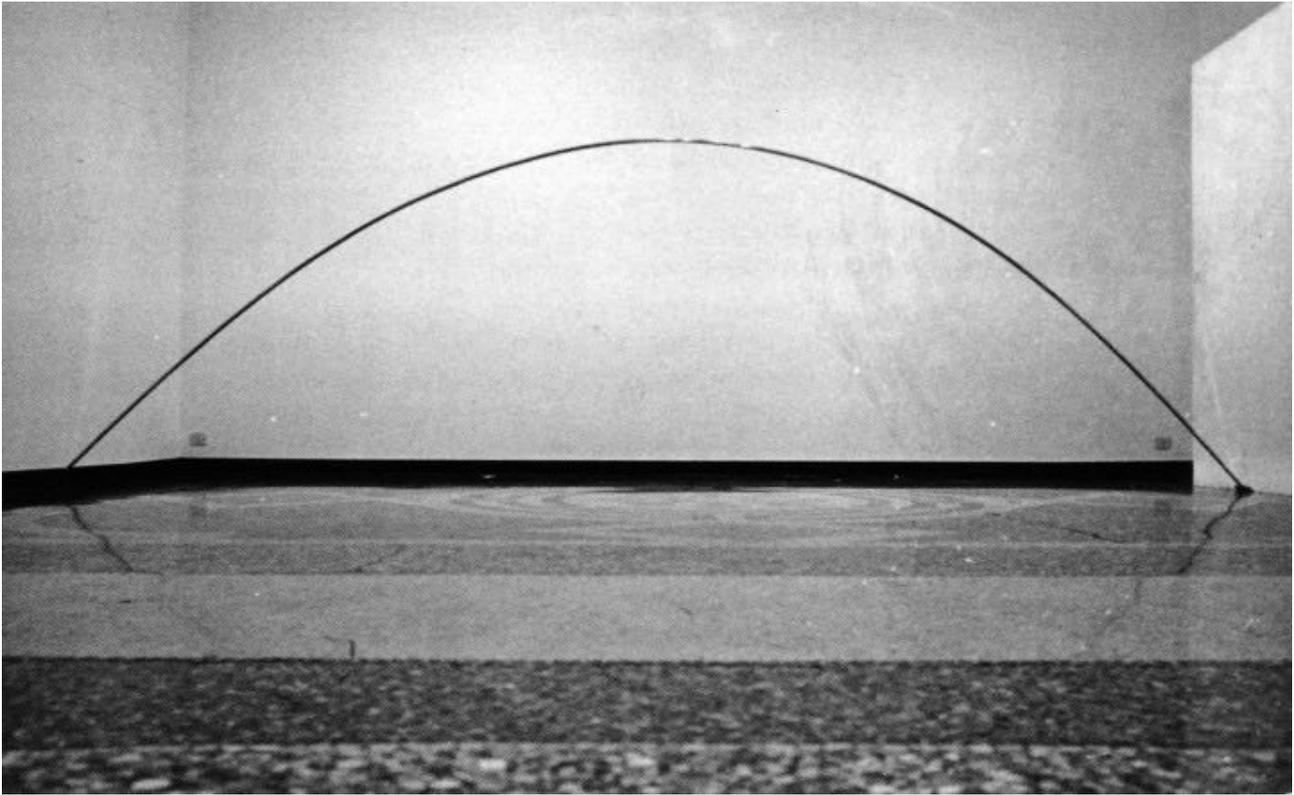


Fig. 3, Emilio Prini, *Standard*, 1967.

La problematica della misurazione torna ancora in *Standard* (fig. 3), del 1967, in cui una stanga di alluminio profilato congiunge due angoli opposti di una parete. Più lunga della stanza in cui è collocata, l'asta si incurva trattenendo un'energia fisica pronta a liberarsi da un momento all'altro. Prini anticipa così la logica sottesa alle *Torsioni* (1968) di Giovanni Anselmo, giocandola però su una forma estremamente esile e sottile, fedele riflesso della levità che caratterizza l'operato del suo autore. Il concetto di 'standard', di modello cui uniformarsi, viene radicalmente sovvertito nella



Fig. 4, Emilio Prini, *Ipotesi sullo spazio totale*, 1968.

vistosa incongruenza tra la misura dell'asta e quella dell'ambiente, per andare al di fuori di schemi condivisi e ragionare forse su quell'eccedenza dalla regola che connoterà tutto il percorso dell'artista piemontese.

Una più complessa riflessione sullo spazio porta Prini a formulare una *Ipotesi sullo spazio totale* (fig. 4), in occasione della mostra bolognese dell'Arte Povera alla galleria De' Foscherari nel febbraio del 1968. Qui l'artista dispone e ridispone in più fasi una serie di tondini neri di

4,5 cm di diametro per 3 cm di altezza, stabilendo così dei punti di appoggio per il vuoto, nel tentativo volutamente contraddittorio di enunciare un postulato non verificabile e aperto a variazioni illimitate. Si adempie qui il compito di ogni buon artista concettuale, proporre soluzioni «cui la logica non può arrivare»⁸, secondo il prezioso monito di Sol LeWitt: la ‘mistica’ dell’Arte Concettuale trova infatti le sue migliori ragioni nell’insubordinazione alle convenzioni del linguaggio e alle consuetudini della razionalità, come negli stessi anni dimostra anche Gino De Dominicis tentando di sottrarsi alle ‘imposizioni’ della fisica⁹.



Fig. 5, Emilio Prini, *Pesi*, 1968.

Il 1968 vede inoltre la storica personale di Prini a La Bertesca di Genova, *Pesi Spinte Azioni*, che raduna un nucleo di opere incentrate sui fenomeni dell’inerzia e dell’attrito. Tra i lavori esposti spicca il ciclo dei *Pesi* (fig. 5), blocchi di piombo disposti sul pavimento alla rinfusa che si richiamano alle coeve esperienze dell’Antiform viste in Italia con altri Poveristi come Anselmo, Kounellis e Zorio nonché con Eliseo Mattiacci e Paolo Icaro. Con i *Pesi* l’artista si affaccia per un istante sul versante ‘fisicista’ dell’Arte Povera, allontanandosi da quello ‘mentalista’ a lui più

congeniale. La serie dei *Fermacarte* (fig. 6) affronta invece la problematica del peso secondo un approccio più concettuale: dodici fotografie che ritraggono l’artista nell’atto di camminare, di correre e di salire alcuni gradini, sovrastate da alcuni blocchetti di piombo che incombono sulla sua figura. L’evidente contrasto tra il corpo in moto, reso nell’immagine fotografica mediante l’abile scelta di tempi di scatto più lenti, e la greve staticità dei blocchetti di piombo genera, nella percezione dell’osservatore, l’effetto di una tensione, di uno scontro di forze ambente a un perfetto equilibrio. Se è vero, come afferma Rudolf Arnheim, che è «solo osservando l’interazione tra la forza vitale attiva e la tendenza all’equilibrio» che «si può raggiungere una più piena comprensione della dinamica che fa funzionare la mente umana»¹⁰, comprendiamo allora perché Prini, interessato a sollecitare la nostra mente con ogni espediente, abbia scelto una simile soluzione. Ma si avverte

⁸ SOL LEWITT, *Sentenze sull’arte concettuale* (1969), trad. it., in *Sol LeWitt. Testi critici*, a cura di A. Zevi, Roma, Incontri internazionali d’arte, 1994, p. 86.

⁹ Per approfondimenti sull’artista si vedano *Gino De Dominicis. L’immortale*, a cura di A. Bonito Oliva, Milano, Electa, 2010; *Gino De Dominicis. Scritti sull’opera e riflessioni dell’artista*, a cura di Gabriele Guercio, Torino, Allemandi, 2014; GABRIELE GUERCIO, *L’arte non evolve. L’universo immobile di Gino De Dominicis*, Milano, Johan & Levi, 2015.

¹⁰ RUDOLF ARNHEIM, *Arte e percezione visiva* (1954), trad. it., Milano, Feltrinelli, 2011, p. 51.

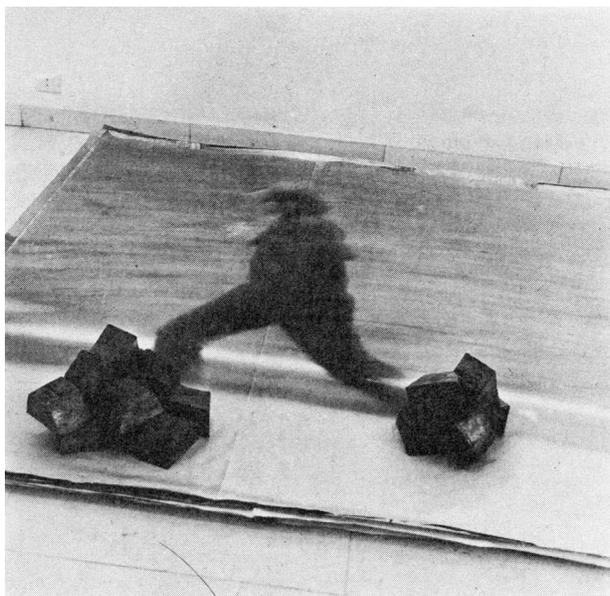


Fig. 6, Emilio Prini, *Fermacarte*, 1968 (dettaglio).

anche l'ironico tentativo di fermare un movimento già bloccato dallo scatto fotografico: azione inutile, superflua, che mette in maggiore risalto la fissità dell'immagine, risolvendosi in pura ridondanza. Siamo qui di fronte a una delle più originali istanze di quel 'riscatto dell'inutile' che, proprio attraverso la fotografia, si compieva in quegli anni ridefinendo esteticamente gesti e azioni considerate banali o insignificanti¹¹.

La smaterializzazione dell'opera d'arte, col passaggio dall'oggetto al processo, trova forse una delle sue forme più compiute nell'azione

partecipata, come l'artista piemontese ha saputo dimostrare tempestivamente in modi ancora più lievi e sottili di quanto non avessero fatto altri suoi sodali. È forse l'idea di una creatività collettiva e diffusa, come quella che Michelangelo Pistoletto aveva proposto alla Biennale di Venezia del 1968, ad aver portato l'artista a particolari collaborazioni con altri suoi colleghi. Significativa in tal senso è la realizzazione di *Itinerari debili* (fig. 7), una performance con Renato Mambor risalente allo stesso anno in cui Prini interviene direttamente sul corpo dell'altro artista decorandolo con un rullo da tappezzeria intriso di colore e adottando così la sua particolare cifra stilistica, tentando una possibile coincidenza della persona con la sua poetica, forse nella volontà di fondere l'esperienza



Fig. 7, Emilio Prini e Renato Mambor, *Itinerari debili*, 1968

dell'arte con quella della corporalità vissuta.

Il tentativo di ridefinire e di assottigliare i confini tra la pratica artistica e la dimensione esistenziale si estremizza con il ricorso alla parola, come attestano i brevi appunti su piccoli momenti quotidiani risalenti al 1968 e pubblicati in *Arte Povera* del 1969¹². La flessibilità del linguaggio permette poi all'autore piemontese di andare alla deriva della logica ordinaria per intensificare il portato estetico della scrittura, come dimostrano

¹¹ Si rimanda in proposito alle riflessioni di Claudio Marra in FRANCESCA ALINOV, CLAUDIO MARRA, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 280-295.

¹² E. PRINI, *Lato di vita chiave biologica*, in G. CELANT, *Arte Povera*, Milano, Mazzotta, 1969, p. 214.

una sua filastrocca ispirata alla famosa fiaba di Pinocchio (*fig. 8*) e i nonsense di *MA/LI/DU/K/POL/WA*¹³, puntando su quell'innalzamento dell'ambiguità che, secondo Roman Jakobson, contribuisce a fondare il valore poetico di un'espressione linguistica¹⁴. Appunti analoghi offrono inoltre all'autore piemontese il pretesto per instillare il germe della relazionalità, come accade in occasione del *Teatro delle Mostre*, grande rassegna svoltasi nel maggio del 1968 alla galleria La Tartaruga di Roma, dove Prini 'declama' alcune sue frasi stampigliate su lastre di piombo sparse per la sala, alternandole ai nomi delle persone incontrate durante il viaggio verso la Capitale, annotati in blu su dei pezzetti di legno ed estratti, di volta in volta, da un sacco. Come nota Maurizio Calvesi, la performance ha fatto valere «il confronto tra la valutazione fisiologica della lastra di piombo, con il suo peso e la sua consistenza di materia, e quella mentale delle parole stampigliate che, pur facendo parte dell'oggetto, costituivano un'entità assolutamente qualitativa, isolabile», fornendo quindi un pretesto ideale per stabilire un ponte «tra il gesto presente e il ricordo di gesti passati»¹⁵.

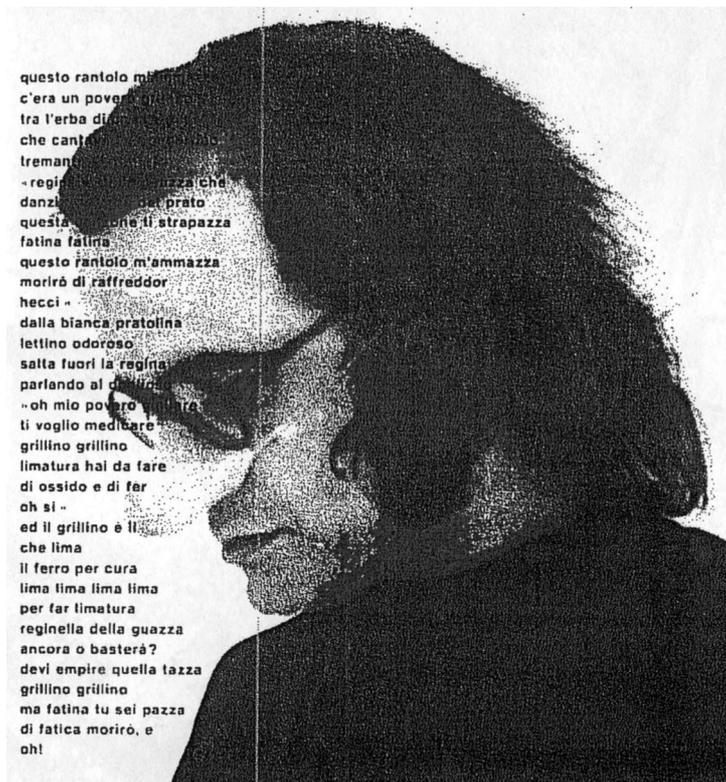


Fig. 8, Emilio Prini, *Senza titolo*, 1968.

¹³ Si tratta di un brano pubblicato sul primo numero della rivista sperimentale «Pallone», realizzata da alcuni artisti de La Bertesca di Genova nel luglio 1968. Un testo definito 'anestetico' e introdotto da frasi come «quando lavori spegnimi il cervello con un modello di opposizione (al) visivo non trasformato ma vario degli slogan per la memoria... (il peso non è la forma)... prendi quella valigia perché qui comincia l'avventura della memoria di ferro e questi sono gli slogan». E. PRINI, *MA/LI/DU/K/POL/WA*, in «Pallone», I, luglio 1968, 1, p. 4. Per la rivista genovese e per altre riviste affini si veda invece GIULIANO SERGIO, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senzamargine, Data)*, in «Palinsesti», I, 2011, 1, pp. 83-100.

¹⁴ ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale* (1966), trad. it. Milano, Feltrinelli, 1972, p. 209.

¹⁵ MAURIZIO CALVESI, *Processualità come esperienza collettiva* (1968), in ID., *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 138.

La decisione di appuntare i nomi di persone incontrate per caso fa subito pensare a *I met* di On Kawara, operazione iniziata proprio nel maggio 1968¹⁶; ma se l'artista giapponese affida questi nomi al silenzio della carta stampata, Prini decide di pronunciarli in performance, trovando così nel suono vocale un modo alternativo di misurare lo spazio del suo agire, del suo mostrarsi, del suo 'esserci'.

La necessità di una ridefinizione estetica delle dinamiche relazionali conosce uno dei suoi momenti più alti in *Arte povera + Azioni povere*, svoltasi ad Amalfi nel 1968, dove Prini non espone opere ma improvvisa una partitella di calcio con Richard Long, innescando una sorta di *happening* incentrato sulla competitività del gioco, ma all'insegna del più proficuo transazionismo¹⁷. Questo processo di svuotamento, di sottrazione dal fare e dall'esperire, in virtù della relazione, raggiunge un livello ulteriore nel 1969 in *When Attitudes Become Form*, a Berna, dove l'artista figura in catalogo con uno dei suoi *Fermacarte* (che sarebbe dovuto essere situato nella Schulwarte) ma si limita invero ad aggirarsi per le sale della mostra in corso di allestimento discutendo delle opere con altri colleghi¹⁸. È questo un modo di esserci e non esserci al tempo stesso che rispecchia la paradossalità congenita all'idea di vuoto, entità presente ma invisibile, vessillo della poetica priniana. Per *Processi di pensiero visualizzati*, mostra organizzata da Jean-Christophe Ammann al Kunstmuseum di Lucerna nel 1970, la partecipazione di Prini si riduce al solo invio di un telegramma che conferma la propria adesione alla mostra, mentre per *Information*, tenutasi presso il MoMA di New York nell'estate del 1970, l'artista innesca un invio multiplo di lettere tra il Kunstmuseum di Lucerna, il MoMA stesso, il suo domicilio genovese e la galleria Gian Enzo Sperone di Torino rispettivamente nelle persone di Jean-Christophe Ammann, Kynaston McShine, Emilio Prini e Antonio Tucci Russo, riportando tutti gli scritti scambiati nelle loro rispettive funzioni di curatori, di artista e di gallerista. Alla lettera inviata, Prini allega inoltre la scheda di partecipazione alla mostra newyorkese lasciata volutamente in bianco ma firmata, nell'intento sempre più evidente, di «ampliare il processo di abbandono fisico della presenza in arte, che non viene azzerata completamente, ma formulata attraverso un'ipotesi alternativa»¹⁹. Forse

¹⁶ Il paragone è posto anche da ALESSANDRA TRONCONE, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Milano, Postmedia, 2014, p. 92. Per ulteriori dettagli sulla presenza di Prini alla rassegna romana si veda ILARIA BERNARDI, *Teatro delle mostre. Roma, maggio 1968*, Milano, Scalpendi, 2014, pp. 28-30.

¹⁷ Sul valore transazionale dell'*happening* si veda PASQUALE FAMELI, *Happening come rituale dell'interazione*, «Op. cit.», LI, 2015, 153, pp. 17-25.

¹⁸ Per approfondimenti sulla mostra di Harald Szeemann si veda *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, a cura di G. Celant, Milano, Fondazione Prada Arte, 2013.

¹⁹ G. CELANT, *Emilio Prini* cit., p. 294. Risponde alla medesima logica un'operazione compiuta più di recente: invitato a partecipare a un convegno internazionale su *Documenta* di Kassel organizzato da Carolyn Christov-Bakargiev al Castello di Rivoli, Prini manda in sua vece l'amica Anna Butticci con il compito di leggere per intero i contenuti della lettera di invito della curatrice, come riferito da LUCA LO PINTO, *Emilio Prini. Esserci*, «Flash Art», XLIX, 2016, 326, p. 58.

anche per questa tendenza a utilizzare elementi tecnici della dimensione espositiva ridefinendoli in opera, scegliendo di volta in volta i mezzi e i materiali a seconda della loro disponibilità *in loco*, Tommaso Trini ha affermato che nella ricerca di Prini «tutto sembra esistere solo come work in progress»²⁰. La concezione e la realizzazione dell'opera vengono infatti dettati dall'occasione espositiva e dai suoi riferimenti principali: il luogo, la città, le persone coinvolte. È questa la molla di una relazionalità che traduce la dematerializzazione dell'oggetto-opera in processo partecipato, come verifica negli stessi anni anche Vito Acconci testando in modo analogo le potenzialità estetiche dei canali di comunicazione postale²¹.



Fig. 9, Emilio Prini, *Magnet*, 1969.

Del tutto particolare è poi l'utilizzo che Emilio Prini fa dei mezzi tecnologici di registrazione e di riproduzione privandoli della loro funzionalità ordinaria. I *Magneti* (fig. 9) presentati a *Konzeption – Conception* presso lo Schloss Morsbroich Städtischen Museum di Leverkusen nel 1969, sono infatti registratori, macchine fotografiche e cineprese attivati con il solo obiettivo di consumarne il nastro, la pellicola e il tape: la registrazione perde ogni funzione documentativa per farsi pura scansione temporale.

I mezzi arrivano così a fagocitare loro stessi, si rendono duchampianamente 'celibi', incapaci di produrre, di asservire uno scopo, fino ad autodistruggersi, come accadeva anche a certe macchine di Jean Tinguely. Mezzi destinati al riempimento, all'accumulo di informazioni visive e acustiche, sono costretti a compiere il processo inverso, a registrare cioè l'insignificante e l'inutile. Attivare uno strumento per annullarne la funzionalità equivale a utilizzare il linguaggio per non comunicare, applicando una strategia di matrice concettualista sul piano dei processi mediali.

L'opposizione tra il pieno e il vuoto, il tentativo di rovesciare l'uno nell'altro, e la polarità presenza-assenza che connotano la poetica di Emilio Prini trovano un'ulteriore verifica nel perverso gioco di accensione e spegnimento di un televisore: *Magnete/Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro*, l'opera video presentata da Prini a *Gennaio 70* a Bologna. Il semplice alternarsi dell'immagine e del buio completo

²⁰ TOMMASO TRINI, *Magnete. Emilio Prini*, in *Arte e critica 70. Segnalazioni*, Modena, Cooptip, 1970, p. 77.

²¹ Si tratta di *35 Approaches* (1970), operazione che impegna Vito Acconci per oltre un mese nell'invio di lettere indirizzate a potenziali visitatori della galleria del Moore College of Art di Philadelphia, indicati da specifici riferimenti al vestiario. Per ulteriori dettagli si veda *Vito Acconci. Diary of a Body 1969-1973*, Milano, Charta, 2006, pp. 214-224.

comporta, come nota Renato Barilli, «il formarsi del vuoto, della non-immagine assieme al non-rumore» tendenti a «uno stato di percezione azzerata»²². Se nel caso dei *Magneti* del 1969 «la logica del fare produce la propria cancellazione»²³, in quello del video presentato a Bologna l'utilizzo dinamico della proiezione punta a instillare il vuoto direttamente nella percezione del fruitore, attraverso quella che con Marshall McLuhan definiremmo un'estensione dell'uomo, una delle innumerevoli protesi con cui ampliare le nostre possibilità di relazione con l'ambiente.

Sulla via di una relazionalità mediatizzata si pone anche *Camping*, operazione compiuta nel marzo del 1970 in occasione di *Op Losse Schroeven* presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam, dove Prini ha scelto di piantare delle tende su un campo di sabbia esterno all'edificio per scattare fotografie di schiena agli artisti presenti²⁴. Il risultato dell'operazione, un insieme di immagini e testimonianze raccolte sul campo, si genera così 'in tempo reale', nel corso della mostra stessa, secondo una logica di lì a poco sviluppata in modo più sistematico dal modenese Franco Vaccari²⁵. Rispetto ai *Magneti*, questa operazione si fonda su un uso processuale del mezzo fotografico più affine ad altre soluzioni poveriste in cui interviene la volontà di stabilire «un rapporto fondante tra la visione fotografica e l'identità processuale delle nuove investigazioni sulla primarietà delle relazioni tra individuo e cosmo»²⁶.

Con *Manifesto* si compie poi l'ennesimo radicale atto di un concettualismo garbatamente ironico: una pagina completamente bianca, contrassegnata dalla sola didascalia, concepita per la mostra *Arte Povera* tenutasi al Kunstverein di Monaco nel 1971. L'artista adotta lo strumento chiave delle avanguardie storiche, il manifesto, ma si rifiuta al tempo stesso di redigerlo, come per sconfiggere ogni potenziale ipotesi programmatica. Pieno e vuoto tornano in quest'opera a giocare però un diverso ruolo: il vuoto della pagina vuole infatti corrispondere a una pienezza di senso che rivendica la necessità di sottrarsi a qualunque intento e a qualunque contesto, «in quel misterioso silenzio, che

²² RENATO BARILLI, *Il video-recording* (1970), in ID., *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '70* (1979), vol. 2, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 92. Nel catalogo di *Gennaio 70*, secondo precise scelte curatoriali, compare il progetto di un film per la TV intitolato *Frammento di Magnete "LUPO"* risalente all'ottobre del 1969, che prevede di filmare un giorno di sole e una notte oscurando il sole e la luna con un dito per riprendere il vuoto intorno seguendo il ruotare della Terra. Cfr. *Gennaio 70. Comportamenti Progetti Mediazioni*, Bologna, Alfa, 1970 [s.n.].

²³ L. LO PINTO, *Emilio Prini. Esserci* cit., p. 58.

²⁴ Per ulteriori dettagli sull'opera si veda *Arte Povera. Storia e storie* cit., p. 106.

²⁵ Si veda in proposito FRANCO VACCARI, *Esposizioni in tempo reale*, Bologna, Damiani, 2007.

²⁶ FRANCESCA POLA, *Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film nell'Arte Povera*, in *Arte Povera 2011* cit., pp. 602-603. A proposito del rapporto di Prini con la fotografia bisogna inoltre ricordare due importanti occasioni di collaborazione presso la galleria Pio Monti di Roma: la prima, risalente al 1971, con Claudio Abate per la performance *Caso fotografico*, e quella molto più recente, risalente al 2012, con Dino Pedriali, incentrata sulla figura di Pier Paolo Pasolini.

precede il linguaggio articolato e lo sottende»²⁷. La stessa soluzione verrà ripresa dall'artista in tempi più recenti ma con accezioni del tutto differenti: in occasione della mostra *La natura e la visione* tenutasi a Chiavari nel 1995, Prini propone infatti un breve scritto in cui riporta alcuni ricordi personali legati alla cittadina ligure²⁸, mentre per *Arte Povera in città*, tenutasi alla GAMEC di Bergamo nel 2012, rielabora il manifesto della mostra stessa arricchendolo con la sua firma autografa, riunendo in sé «i caratteri della (auto)citazione e della tautologia»²⁹.

La tendenza al detrimento totale del fare in forza dell'esistere trova forse il suo esito più radicale nel 1974 con *Mostro – Una esposizione di oggetti non fatti non scelti non presentati da Emilio Prini*, una vetrina allestita in prossimità dell'ingresso della galleria Toselli di Milano con oggetti che l'artista nega di aver scelto e di voler presentare. Con questa operazione, Prini porta alle estreme conseguenze i presupposti congeniti agli *Oggetti in meno* di Pistoletto, ponendosi in direzione di un loro netto superamento, verso un libero agire che fa dell'effimero il fulcro di un imprevedibile variare operativo³⁰. Questa instabilità, assunta come valore fondante di una poetica «impegnata con la contingenza» e «con l'evento»³¹, permette all'artista di lavorare su più piani simultaneamente in virtù di un agire diversificato e camaleontico che superi la convenzione della coerenza stilistica³². «Non ho programmi, vado a tentoni, non vedo traccia di nascita dell'Arte [...] non creo, se è possibile»³³. Si tratta probabilmente della posizione più fedele alle idee attraverso cui Celant ha fomentato la 'guerriglia' poverista, perseguendo un modo di operare che «predilige l'essenzialità informazionale, che non dialoga né col sistema sociale né con quello culturale, che aspira a presentarsi improvviso, inatteso», frutto di «un vivere asistemico» e al di fuori della storia³⁴. Se è vero che «ogni gesto di Prini si conclude nel presentarsi»³⁵, è vero anche che la sua è la più radicale attuazione di quell'ammonimento di Piero Manzoni secondo cui «non c'è nulla da

²⁷ FRANCESCA FRANCO, *Emilio Prini. L'artista è presente*, <https://www.alfabeta2.it/2014/02/05/emilio-prini-lartista-e-presente/>, consultato il 6 luglio 2016. Il *Manifesto* di Prini è stato pubblicato nella seconda edizione del catalogo *Anni 70. Arte a Roma*, Roma, Iacobelli, 2013, p. 193.

²⁸ E. PRINI, *Manifesto per questa mostra*, in *La natura e la visione. Arte nel Tigullio 1950-1985*, a cura di Miriam Cristaldi, Milano, Mazzotta, 1995, p. 84.

²⁹ *Atlante delle immagini e delle forme. Le nuove donazioni per la GAMEC*, a cura di Giacinto Di Pietrantonio e Maria Cristina Rodeschini, Bergamo, GAMEC Books, 2016, p. 28.

³⁰ Significativi in tal senso gli *Oggetti a scomparsa parziale e totale* realizzati da Prini nel 1967 in merito ai quali Vittoria Coen ha affermato: «anche quando l'artista crea oggetti lo fa sempre come se la forma non gli appartenesse, proprio come patrimonio genetico, ma servisse a dire molto di più di ciò che appare». VITTORIA COEN, *Emilio Prini*, in *Minimalia* cit., p. 170. Sul superamento poverista dell'oggetto si veda CLAUDIO ZAMBIANCHI, «Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su *Arte Povera e performance*, «Ricerche di Storia dell'Arte», XXXVIII, 2014, 114, pp. 35-45.

³¹ G. CELANT, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* (1967), in ID., *Arte Povera*, Firenze, Giunti, 2011, p. 12.

³² Su questa problematica storico-artistica e sul suo valore in epoca postmoderna si veda ENRICO CRISPOLTI, *Come studiare l'arte contemporanea* (1997), Roma, Donzelli, 2000, pp. 68-73.

³³ E. PRINI, *Dichiarazione*, s.d., in *Emilio Prini. Fermi in dogana* cit., p. 24.

³⁴ G. CELANT, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* cit., p. 12.

³⁵ Ivi, p. 13.

dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere»³⁶. Il contingentismo manzoniano, preludio riconosciuto prima da Paolini e poi da Celant alle poetiche poveriste, trova in Prini esiti ancora più estremi che nel tempo passeranno dal suo modo di operare alla sua stessa persona, facendo sì che la demistificazione della figura dell'artista evolva in effettiva sparizione dell'artista stesso. Rielaborando il concetto di vuoto, consacrato alla pratica artistica da Yves Klein, Prini imposta un intero atteggiamento estetico, concependo «l'attitudine come parte integrante dell'opera stessa»³⁷: in questo modo, egli risulta davvero «l'artista che vive l'arte povera in maniera integrale», come lo ha definito Luigi Ontani³⁸.

A differenza di molti altri Poveristi, avviatisi su percorsi autonomi e differenziati, le più recenti soluzioni messe a punto da Prini rispondono ancora ai medesimi presupposti dei loro anni eroici. La contaminazione dei codici comunicativi in virtù di un loro reciproco annullamento caratterizza la *Serie di serie* del 1986 (fig. 10), tre cicli fotografici composti rispettivamente da undici, diciassette e due fotografie di 15x10 cm che riproducono alcuni piccoli disegni dell'artista su carta bianca o quadrettata, semplici ghirigori a penna accompagnati da brevi nonsense³⁹. Tutto è incentrato sullo scarto che si genera nel tradurre un segno iconico o simbolico in un segno indicale, riproducendo

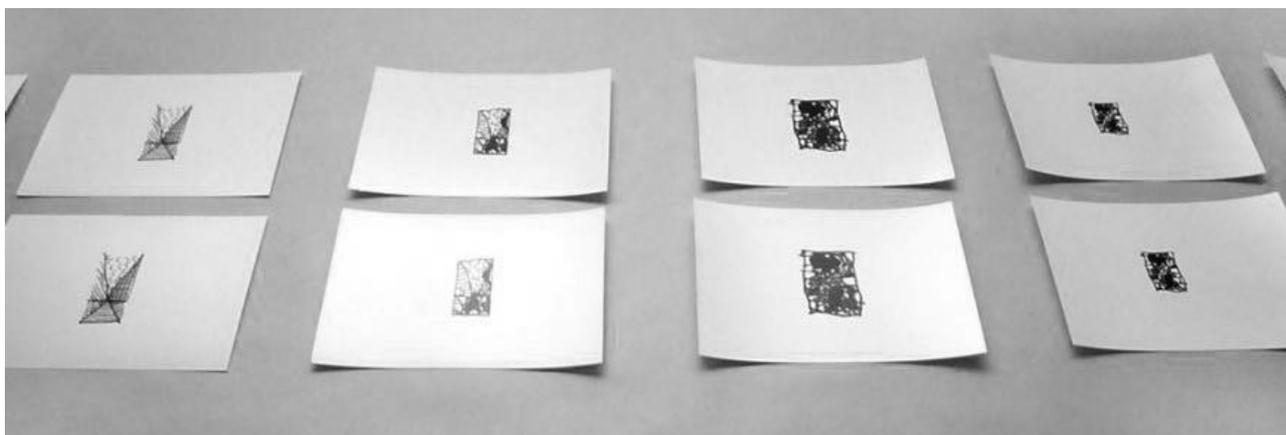


Fig. 10, Emilio Prini, *Serie di serie*, 1986 (dettaglio).

³⁶ PIERO MANZONI, *Libera dimensione* (1960), in ELIO GRAZIOLI, *Piero Manzoni*, Torino, Bollati Boringheri, 2010, p. 184.

³⁷ EMANUELA NOBILE MINO, *Emilio Prini. Non creo, se è possibile*, «Flash Art», XLV, 298, 2011, p. 35. Nello stesso articolo l'autrice imposta un'analisi critica della poetica di Prini ricorrendo al concetto di 'caosmosi' coniato da FÉLIX GUATTARI, *Caosmosi* (1992), trad. it., Genova, Costa & Nolan, 1996.

³⁸ LUDOVICO PRATESI, *Travestimenti d'arte giocando con la storia. Ontani, sculture e autoritratti*, «La Repubblica», 24 aprile 1999, p. VII. Nel gennaio del 2012 Emilio Prini e Luigi Ontani tengono una doppia personale intitolata *D'Après Giorgio*, a cura di Luca Lo Pinto, presso la Fondazione Giorgio e Isa De Chirico di Roma, realizzando dei lavori appositi, invitati com'erano a dialogare con gli oggetti presenti nella dimora del grande pittore metafisico.

³⁹ I tre cicli fotografici sono stati esposti in occasione di una mostra personale, *Emilio Prini. X Edizioni*, tenutasi presso A.A.M. Architettura Arte Moderna di Roma nel luglio del 1987, a cura di Francesco Moschini, sulla quale si può vedere la recensione di CAROLINE CHRISTOV-BAKARGIEV, *Emilio Prini. A.A.M. Roma*, «Flash Art», n. 141, 1987, pp. 90-91, e in occasione di un'altra personale presso la galleria Toselli di Milano, sulla quale si può vedere la dettagliata recensione di JOLE DE SANNA, *Emilio Prini. Galleria Toselli. Milan*, «Artforum International», XXVII, 1, 1988, p. 154.

cioè un disegno o una scritta in una fotografia che ne rispetta la planarità e le dimensioni⁴⁰. L'autore gioca quindi con la semiotica di Peirce per produrre, con la massima economia di mezzi, quelle ambiguità 'mistiche' che abbiamo già detto essere l'anima delle migliori operazioni concettuali.

Anche le ventidue stampe de *La Pimpa Il vuoto* (fig. 11), presentate nel 2008 alla galleria Persano di Torino⁴¹, sono incentrate sulla possibilità di decostruire i codici comunicativi, basandosi infatti sull'estrazione e la decontestualizzazione di alcune vignette (omogenee per composizione e per



Fig. 11, Emilio Prini, *La Pimpa Il vuoto*, 2008.

⁴⁰ Sul carattere indicale della fotografia e sui suoi sviluppi teorici si veda C. MARRA, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 67-94.

⁴¹ Sulla mostra si veda la recensione di OLGA GAMBARI, *Emilio Prini*, «Flash Art», XLII, 273, 2008, p. 80. La ricerca grafica di Prini ha tuttavia origini più lontane. Tra il 1968 e il 1974 Prini realizza alcune centinaia di disegni adoperando una Olivetti 22 e rielaborando forme e modalità desunte dalla poesia, dalla matematica, dalla notazione musicale e dal disegno architettonico. Questi disegni sono in parte raccolti in E. PRINI, *Proporzione 2/7*, Parigi, Three Star Books nel 2012. Su questa pubblicazione si veda anche CORNELIA LAUF, *Emilio Prini, Alison Knowles and Art's Logic*, in *Imagine Math. Between Culture and Mathematics*, a cura di Michele Emmer, Milano, Springer Italia, 2012, pp. 123-126. La studiosa tedesca ha inoltre curato la pubblicazione del libercolo, a tiratura limitata, *Emilio Prini. A Bibliography*, Roma, Golden Ruler, 2013 e la realizzazione del progetto speciale sull'artista nell'ambito della mostra *Arte Povera A-Z*, a cura di Luk Lambrecht, tenutasi presso il Museum Cultuur Strombeek di Gent nell'ottobre del 2014. Negli anni Duemila Prini si è dedicato anche all'illustrazione di libri di poesia in edizioni speciali e a tiratura limitata come quelli di ELISA BIAGINI, *Corpo-cleaning the house*, Modena, Mazzoli, 2003 e NICOLA PECORARO, *La tombe des hommes-scorpiones*, Roma, Nero, 2011. Nella sua produzione grafica non mancano esiti meno concettuali, caratterizzati dal recupero di una segnicità di stampo para-informale, dal *ductus* incerto, lieve ed evanescente, come attestano un monotipo senza titolo del 1992 (fig. 12) e altri due più recenti disegni a matita esposti in una personale del 2014 dal titolo *Edizioni 1968-2012* tenutasi presso la Project Room Coralla Maiuri di Roma, a cura di Anna Buttici.

soggetto) del famoso fumetto di Altan dai loro rispettivi contesti narrativi, invitando l'osservatore a riempirne i vuoti integrandoli mentalmente⁴².

Il *Modello ligneo* realizzato per la mostra *Arte in memoria 2* tenutasi a Ostia nel 2005, un rettangolo in plexiglas appoggiato su un mosaico bicromo di epoca romana, gioca invece sull'idea di calco come paradigma del non rappresentare, venendo a coincidere con il trasparire del mosaico stesso⁴³. Ritorna qui la tendenza di fine anni Sessanta a utilizzare superfici piane e volumi per marcare o evidenziare delle porzioni urbane, ma con una maggiore leggerezza, offerta delle qualità materiali dell'elemento, dalla sua sottigliezza e dalla sua trasparenza.

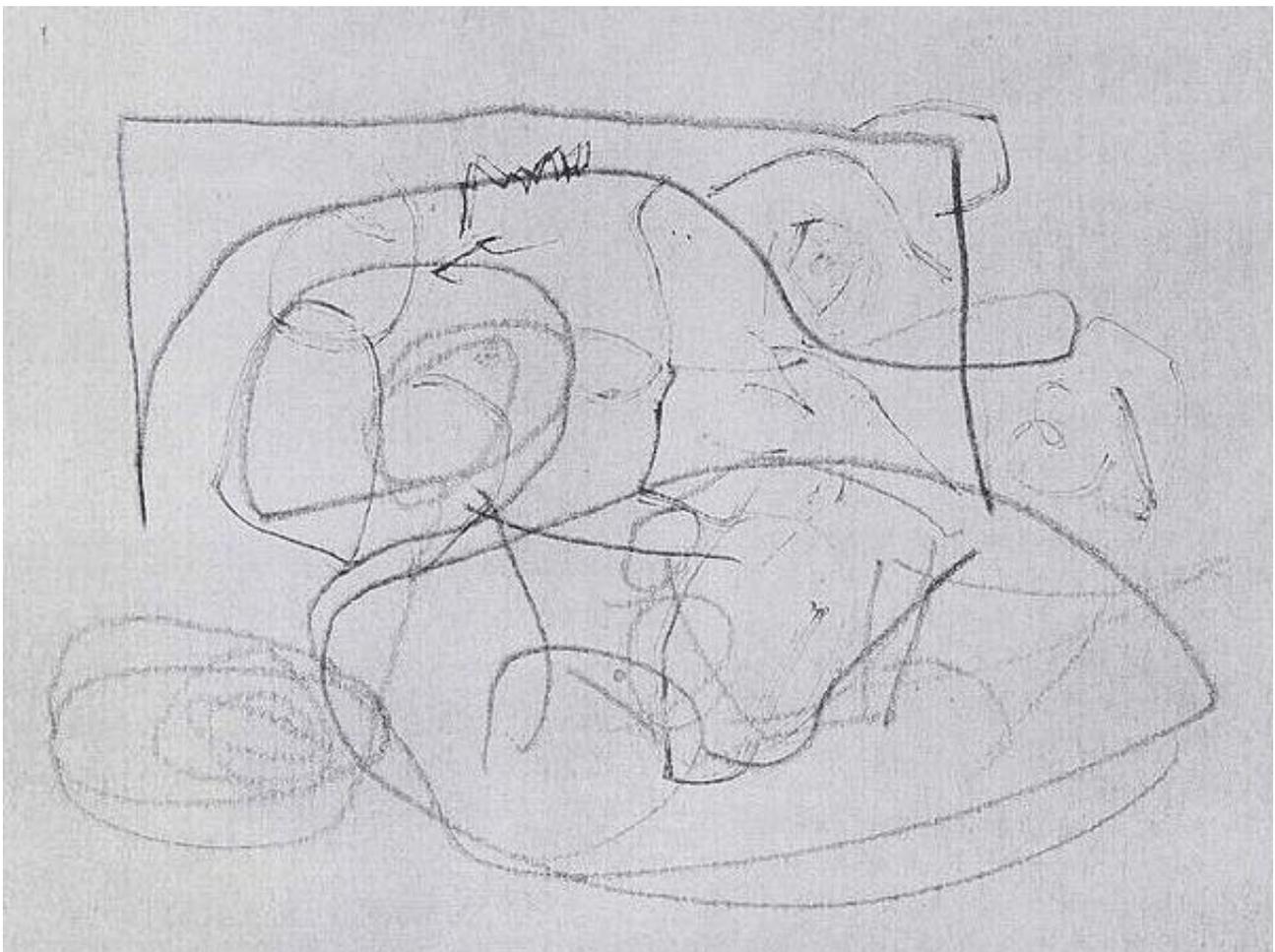


Fig. 12, Emilio Prini, *Senza titolo*, 1992.

⁴² L'evento ha poi avuto un particolarissimo sviluppo divenendo seminale per la realizzazione di un'altra opera. Dopo aver visto l'installazione, Hans Ulrich Obrist ha scritto un articolo, *Emilio Prini. Lost and Found*, «Mousse», III, 19, 2009, pp. 46-47, e ha intervistato l'artista, stendendo un testo intitolato *Un viaggio senza compromessi*, ora in *Arte Povera 2011*, a cura di G. Celant, Milano, Electa 2011, pp. 540-543. Dopo aver visionato il testo, Prini ha compiuto ulteriori tagli approvandone soltanto alcune righe. Il testo selezionato è stato poi utilizzato, con ulteriori sostituzioni di parole, per un manifesto esposto ad Art Basel 41 nel 2010 insieme alle ventidue stampe del 2008. Un testo critico sull'artista è divenuto così un'opera dell'artista stesso, secondo un meccanismo di appropriazione tipico della più radicale concettualità novecentesca.

⁴³ A. ZEVI, *Memoria come dissonanza*, in *Arte in memoria 2*, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, p. 54.

Negli ultimi anni Emilio Prini ha testato anche l'immaterialità della dimensione sonora sfruttando le potenzialità estetiche dell'acusma, ossia del suono registrato scisso dalla sua fonte originaria⁴⁴, in opere come *Autoritratto sonoro* (2002) o *Lautrec* (2009), realizzati per RAM – Radio Arte Mobile di Roma⁴⁵. Anche in questi casi, come per la performance al *Teatro delle mostre* del 1968, la parola non viene cristallizzata nella scrittura ma restituita nella sua dimensione fisica, attraverso la voce, concettualizzando stavolta la presenza del corpo che l'ha emessa. La registrazione audio diviene infatti un espediente alternativo per 'esserci senza esserci', in virtù di quella paradossalità che costituisce uno dei più fecondi meccanismi dell'Arte Concettuale. «Il punto – afferma Lisa Ponti – è che lui ci deve essere e non essere allo stesso tempo. Un altro avrebbe detto “voglio essere in un punto visibile”; lui invece vuole essere in un punto quasi invisibile, però esserci»⁴⁶. Dagli anni Settanta fino alla sua recente scomparsa, Prini si è infatti impegnato a «difendere una sua eccentricità», come afferma Gabriele Guercio, «lavorando ed effettivamente inventando per sé uno spazio singolare che vale come una sorta di 'dopo Manzoni'», rivendicando, in definitiva, «la possibilità di una sottrazione [...] perpetua [...] interna ed esterna al proprio stesso lavoro»⁴⁷. La smaterializzazione dell'arte tocca così la sua vetta più alta.

⁴⁴ Sulla nozione di acusma si veda PIERRE SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Paris, Ed. du Seuil, 1966, p. 91. Per ulteriori approfondimenti si veda MICHEL CHION, *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, trad. it., Roma, Edizioni Interculturali, 2004.

⁴⁵ Si accosta a questi due anche *Fotocopiami la voce!*, realizzato insieme a Gianna Nannini presso Bunker Art di Milano nel 2009 in collaborazione con RAM, in cui la voce della nota cantante viene rielaborata e riprodotta di continuo da un apposito software.

⁴⁶ L. LO PINTO, *Le affinità elettive: Lisa Ponti*, <http://www.doppiozero.com/materiali/interviste/le-affinita-elettive-lisa-ponti>, consultato il 6 luglio 2016.

⁴⁷ STEFANO CHIODI, *Speciale '77. Una conversazione con Gabriele Guercio*, <http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/speciale-%E2%80%9977-una-conversazione-con-gabriele-guercio>, consultato il 6 luglio 2016.