

Da: *Arte Povera International*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011 - 19 febbraio 2012), Electa, Milano 2011, pp. 540-543.

## ***Emilio Prini. Un viaggio senza compromessi<sup>1</sup>***

**Hans Ulrich Obrist**

Dalla fine degli anni sessanta, Emilio Prini ha esercitato una forte influenza su artisti, critici e curatori, rimanendo tuttavia una figura enigmatica nel pantheon dell'Arte Povera e delle prime esperienze dell'Arte Concettuale. Questo forse è dovuto al fatto che, più di altri artisti, nel corso degli anni ha lavorato sulle implicazioni radicali della smaterializzazione, partecipando a pochissime mostre, dando apparentemente compimento alla predizione di Marcel Duchamp che sosteneva che i grandi artisti del futuro si sarebbero ritirati sottoterra. In effetti, Prini, dando seguito all'apparente ritiro di Duchamp dalla scena artistica, non coltivò molte relazioni con il mondo dell'arte dopo il 1971, cioè dopo un iniziale periodo produttivo molto intenso che lo aveva visto partecipare a quasi ogni mostra fondativa o costituente dell'Arte Povera, così come a importanti esposizioni come "Information" di Kynaston McShine, "When Attitudes Become Form" di Harald Szeemann e "Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren" di Wim Beeren ed Edy de Wilde ad Amsterdam, che ha inaugurato un mese prima di quella di Szeemann e per la quale Prini ha intrapreso un leggendario viaggio in treno.

La carriera di Prini è stata caratterizzata da una conseguente resistenza alla sovraesposizione del mondo artistico. Come una volta disse lui stesso: "Se è possibile non creo". Il gesto più radicale, egli suggerisce, è semplicemente quello di rifiutarsi di rispondere alla richiesta da parte del mondo artistico di merce vendibile; rifiutarsi di giocare un ruolo nella riproduzione richiesta dal mercato. Prini considera un problema l'unico catalogo esistente della sua opera, pubblicato in occasione della mostra di Strasburgo "Fermi in Dogana", del 1985, e ha resistito a molti altri tentativi di pubblicazione.

Poiché ho cominciato a incontrare Prini regolarmente durante i miei viaggi a Roma negli anni novanta, ho seguito da vicino il percorso del suo lavoro, a Documenta X, nel 1997, alle mostre di Francoforte, Berlino e a Villa Medici a Roma, dove con Carolyn Christov-Bakargiev e Laurence Bossé abbiamo invitato l'artista a misurare lo spazio. È evidente da queste mostre che Prini non ha mai replicato un'idea, la sua pratica artistica è l'opposto della routine. Ogni mostra a cui partecipa è un'invenzione, e si è sempre opposto al trarre vantaggio dalle esposizioni a cui ha partecipato e si è rifiutato di trasformarle in una produzione di opere d'arte, di prolungarle cioè in un'infinita serie di oggetti riconoscibili. Non esiste un "marchio Prini". Anche se, a prima vista, può sembrare che non sia stato un artista prolifico, in realtà la sua produzione è stata contrassegnata da una ragguardevole sequenza di idee veramente originali, di invenzioni artistiche autentiche.

In ogni caso, anche gli scarti temporali, relativamente lunghi, tra queste invenzioni - gli intensi momenti di pause, intervalli e silenzi - sono molto interessanti e la resistenza opposta da Prini alla mercificazione dell'oggetto d'arte e alla sua collocazione nel contesto storico, ma soprattutto l'enfasi sulla temporaneità e transitorietà delle mostre come incontri tra artisti sono state chiaramente di grandissima importanza per i più promettenti giovani artisti apparsi sulla scena nel frattempo. Sono state anche un'ispirazione fondamentale per i miei personali tentativi di considerare, dare

importanza e priorità al tempo più che allo spazio nell'organizzazione di mostre, specialmente nel progetto "Do It", iniziato con Christian Boltanski e Bertrand Lavier, contenente istruzioni ripetibili e ricette, e "Il Tempo del Postino", che ho curato con Philippe Parreno per il Manchester International Festival e che in seguito è stato portato al teatro di Basilea durante Art Basel e alla Fondazione Beyeler.

Nonostante la mia precedente familiarità con il lavoro di Prini, la sua recente mostra "La Pimpa il Vuoto", tenutasi nell'autunno del 2008 alla Galleria Giorgio Persano di Torino, è stata un'assoluta rivelazione. Per questa mostra l'artista ha utilizzato, si è appropriato di, una serie di fotogrammi dal leggendario fumetto per bambini *Pimpa*, creato da Francesco Tullio Altan, e ha dato istruzioni che queste immagini ingrandite, di dimensioni simili tra loro, fossero installate, presso la Galleria Giorgio Persano, ad altezza occhi, lungo le pareti bianche, nelle stanze vuote. Appropriazione tuttavia non è il termine corretto per descrivere l'operazione di Prini, poiché, all'opposto dell'usuale processo di appropriazione artistica in base al quale gli elementi dell'originale di cui ci si appropriava sono amplificati, esagerati, ingranditi o sottoposti a un sovvertimento di qualche genere, dove un infinitesimale cambio di forma dà luogo alle letture più discordanti, la *Pimpa* di Prini subisce una sottrazione severa e decisamente economica. Non viene proposto alcun significato. Persino nelle azioni situazioniste o di derivazione situazionista di *détournement*, questi aspetti parodistici e ironici producono un qualche eccesso critico. La sovversione è solo sovversione perché, in un certo senso, va oltre in significato di ciò che viene sovvertito. Sostanzialmente, la sovversione è eccessiva. Ma qui, come Prini mi ha rivelato in una recente intervista a Roma - la prima in dieci anni - "la gente non vede (la galleria) vuota anche se lo è... i cartoni animati non hanno alcun significato artistico; le strisce di Altan, come arte, non esistono". "La Pimpa il Vuoto" è un paradosso artistico, un atto di addizione per sottolineare una sottrazione. In effetti, il lavoro torinese è l'opposto dei nostri miti collettivi standard di alchimia artistica: trasforma qualcosa in nulla.

Il titolo della mostra inevitabilmente richiama alla mente il grande maestro del vuoto, Yves Klein, e Prini mi ha detto che la sua intenzione con questo lavoro era quella di fare propria e poi superare l'opera di Klein, morto prematuramente. Con i fotogrammi di Altan appesi alle pareti della galleria, anche la gravidanza spirituale dei gesti di Klein, carichi di metafisicità, è annullata. L'aspetto spirituale è indebolito dalla *presenza* vuota delle immagini. Non ci resta nulla ma solo perché qualcosa è senza dubbio *presente*. La mostra ha rischiato di non avere un titolo, ma dopo mesi di riflessione, Prini e Persano hanno scelto "La Pimpa il Vuoto", forse per due ragioni: enfatizzare l'impegno storico con Klein e preparare i visitatori al senso di vuoto profondo e sconcertante che è al cuore dell'esposizione. Come opera la sottrazione in questo lavoro? Come sono disposti i vari elementi in modo tale da portare al loro stesso annullamento? Nel modo più ovvio: dalle vignette sono state rimosse tutte le tracce di colore, e non bisogna dimenticare che l'uso deciso, quasi opprimente del colore è uno degli aspetti più indimenticabili dei cartoni della *Pimpa*. Inoltre, le singole vignette si differenziano le une dalle altre solo per particolari minimi - in effetti l'interesse per l'opera comincia proprio con il tentativo di individuare le minuscole differenze all'interno della ripetizione dei dettagli. In ciascuna vignetta, il cane protagonista, la *Pimpa*, appare di profilo, sempre mentre guarda negli occhi il suo padrone Armando che ricambia lo sguardo. Il pessimismo generale di Prini qui è evidenziato dal senso dell'umorismo: forse per gli esseri umani è stato sempre più semplice parlare con i cani che con i propri simili? Forse anche oggi è così, nonostante le possibilità che lo scambio virtuale sul web apparentemente offre per evitare la difficoltà e l'incertezza di un'interazione diretta. Tuttavia, qui la conversazione tra la *Pimpa* e Armando è insondabile: "Pimpa: 'Oggi sono andata sul windsurf'/ Armando: 'Ma non c'era vento'". Un'azione minacciata dall'assenza. Uno scambio di parole fatto di codici assenti tra due protagonisti fatti di codici vuoti. I fumetti, che appaiono in alto in ogni vignetta, dominano ogni striscia e tuttavia non

comunicano nulla. Prini arriva addirittura a dire che *La Pimpa il Vuoto* "non è un suo 'lavoro' ma un qualcosa di artistico che gli piace".

Tuttavia, anche se in questo caso è lo spettatore che crea l'opera, questa in definitiva non gli appartiene. Anzi, sparisce. Come le proposte architettoniche del grande visionario Cedric Price, la cui lenta ma profonda influenza su una generazione di architetti e pensatori più giovani è paragonabile a quella di Prini in campo artistico, l'opera pone l'accento sulla sua fugacità, utilizzando l'incertezza e una incompletezza consapevole. Il lavoro di Prini possiede un potenziale ma questo, più che esserne posto al centro, è ridotto ai margini dell'opera. Nel punto cioè in cui, ancora una volta, la produzione dell'artista diviene inattiva, il punto in cui ritorna o, meglio, ripercorre, le possibilità di silenzio ai margini del campo artistico, dove tutto ciò che è stato rivelato nelle opere stesse è in definitiva ancora altro silenzio. La transitorietà di *La Pimpa il Vuoto*, la sua promessa di scomparire senza essersi mai pienamente rivelata, è suggerita da una sorta di spiegazione che Prini stesso mi ha dato: "È come fare il trucco al vuoto della galleria".

---

<sup>1</sup> Il testo di Hans Ulrich Obrist è pervenuto, via e-mail e senza l'approvazione dell'artista, al general editor del volume e al curatore della mostra alle ore 1:38 del 14 giugno 2011. Le immagini pubblicate provengono dall'Archivio Celant, Milano. Le fotografie che compongono la sezione dedicata all'artista sono state realizzate da Attilio Maranzano per gentile concessione di Emilio Mazzoli, Modena. La selezione è stata effettuata con il fotografo da Emilio Prini nel suo Studio di Roma, il 7 settembre 2011.