



Dentro e fuori dall'opera. Nuove tracce di Emilio Prini *con e nei* videotape prodotti nel 1973 da Luciano Giaccari (Studio 970 2)

Irene Boyer

Università degli Studi di Parma
Dipartimento di Discipline
umanistiche, sociali e
delle imprese culturali

L'articolo si propone di integrare il catalogo dell'opera di Emilio Prini, indagando tre inediti interventi videografici: uno di cui è autore, *Telecamere in posizione di parcheggio*, due in cui è performer (elaborati rispettivamente da Mario Merz e Richard Serra). Al di là della natura diversificata di questi lavori in videotape, si propone qui un'analisi d'insieme nella varietà delle pratiche adottate e degli esiti raggiunti. Si nota come anche nell'implicazione della tecnologia Prini esplora la costruzione di situazioni comportamentali, le quali appartengono più in generale alla sua poetica e derivano dall'incontro con l'*oggetto* o con altre personalità. Inoltre, i concetti per lui nodali di uso, consumo, standard, vuoto e assenza sono rielaborati in questi interventi e calati in molteplici riflessioni e rapporti – offrendo ora la possibilità di restituire una più approfondita conoscenza del suo lavoro, nel solco di quanto già esplorato da Pasquale Fameli e Francesco Guzzetti in recenti studi.

The article aims to enrich Emilio Prini's artistic catalogue, investigating three videotape-recordings: in one of them he is the author (*Telecamere in posizione di parcheggio*) and in the other two he is the performer (created respectively by Mario Merz and Richard Serra). Beyond the different nature of these works, in this text the author proposes an overall analysis of the variety of practices that he adopted and the results he achieved. Prini also explores the construction of behavioral situations, which belong to his poetics and derive from the encounter with the *object* or with other personalities. In addition, the concepts of use, consumption, standard, void and absence are reworked in these works and are incorporated into multiple reflections and relationships – now offering the opportunity to return a deeper knowledge of his work, based on what has already been explored by Pasquale Fameli and Francesco Guzzetti in recent studies.

Keywords: Emilio Prini, Luciano Giaccari, videotape-recording, Mario Merz, Richard Serra

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana37
ISSN 2784-9597

Dentro e fuori dall'opera. Nuove tracce di Emilio Prini *con e nei* videotape prodotti nel 1973 da Luciano Giaccari (Studio 970 2)

Irene Boyer

Rispetto alle figure appartenenti alla generazione reduce dalle prime vicende dell'Arte Povera la conoscenza di Emilio Prini e della sua opera è quella che risulta spesso più sfuggente. È particolarmente Pasquale Fameli¹ a notare questo, su riflessioni già di Celant,² e di come sia stato il carattere spesso effimero degli interventi dell'artista ad aver forse stimolato poche indagini nel corso degli anni. Sempre Fameli inizia, di conseguenza, a colmare molteplici lacune,³ seguito a stretto giro dalla pubblicazione corale *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*⁴ e dalle riflessioni peculiari restituite da Francesco Guzzetti.⁵ A questo riesame – al quale strettamente ci si attiene – si concorre qui con un ulteriore e più recente studio, attraverso il quale è stato possibile rintracciare tre interventi inediti compiuti da Prini, che permettono di fare maggiore luce sulla intricata lettura del suo lavoro, come pure della complessità del personaggio stesso. La finalità che qui ci si pone è infatti quella di mostrare come l'analisi d'insieme di questi materiali diventa sia punto nodale per una osservazione diretta sia peculiare territorio d'interesse storico-critico per rileggere le istanze più concettuali dell'operare dell'artista. Ossia spazio per precisare dinamiche di pensiero che gli appartengono e che lo rendono figura del tutto singolare del panorama artistico italiano tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta.

Nello specifico si tratta di lavori elaborati con o nel *medium* videografico nel 1973, prodotti da Luciano Giaccari con il suo Studio 970 2 di Varese (uno dei primi centri di produzione video avviati in Italia all'inizio degli anni Settanta).⁶ Nelle opere qui considerate da una parte Prini valica il concetto di opera-oggetto per arrivare all'assunzione dei media tecnologici di registrazione, mentre dall'altra si spinge oltre la realizzazione di situazioni comportamentali proprie per avvicinarsi a un agire in un'arte erratica e relazionale. Nel primo caso si fa riferimento a *Telecamere in posizione di parcheggio*, un videotape di natura concettuale che s'inscrive all'interno di una modalità espressiva non comune e distante dalle esperienze video-artistiche che a quell'altezza cronologica hanno già preso forma in Italia, oltralpe e oltreoceano.⁷ Come pure un'opera che vale oggi quale *unicum* esistente del lavoro dell'artista in video. A questo proposito risultano infatti perduti sia *Magnete/*

Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro, il tape realizzato per la 3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni, più nota solo come *Gennaio 70* (Bologna, Museo Civico Archeologico, 31 gennaio-28 febbraio 1970),⁸ sia *Merce Tipo Standard*, col suo ideale completamento,⁹ che viene esposta a L'Attico di Fabio Sargentini nel 1971.¹⁰ Prima di procedere oltre è necessario, però, fornire fin d'ora alcune indicazioni relative a *Telecamere in posizione di parcheggio*. Da una recente campagna di digitalizzazione degli *open-reel* originali prodotti dallo Studio 970 2,¹¹ e conservati presso l'Archivio privato Luciano e Maud Giaccari, sono state rinvenute più di una elaborazione del montaggio finale, che andrebbe idealmente a comporre l'opera-video da assumersi filologicamente come tale. Per questo motivo alcune questioni rimangono aperte e confuse, soprattutto per quanto riguarda la ricostruzione esatta del lavoro.¹² Pur tuttavia le informazioni che si possono trarre risultano nodali per accompagnare una prima lettura dell'opera e constatarne specifiche rilevanti per gli studi.

Nel caso opposto si rimanda ai videotape di cui sono invece autori Mario Merz (*Igloo*) e Richard Serra (*Untitled - Incompiuto*), i quali consentono di scrutare un agire *live* di Prini in qualità di performer, rivelando appieno segni di quell'attitudine 'vagante-incursoria' propria del suo essere e della sua poetica.

Produzione e inquadramento di Telecamere in posizione di parcheggio
Singolare *trait d'union* dei tre interventi video è la figura di Franco Toselli, la cui galleria rappresenta, nei primi anni Settanta, uno dei centri nevralgici in ambito milanese di diffusione dei linguaggi sperimentali – nazionali e internazionali – più d'avanguardia.¹³ L'occasione dell'esposizione da parte di Prini di *Standard-Asta di comportamento*, il 3 marzo del 1973,¹⁴ suggerisce la modalità con cui quest'ultimo entra in diretto contatto con Giaccari (allora assiduo frequentatore dello spazio di Toselli, con cui aveva già intessuto collaborazioni),¹⁵ quindi la possibilità concreta di sviluppare un progetto comune, coincidente con il videotape di cui l'artista è autore. Allo stato delle conoscenze quanto elaborato visivamente e tecnicamente da Prini in *Telecamere in posizione di parcheggio* (1/2", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, [d.n.p.],¹⁶ fig. 1) si propone come un video monocanale frutto di un'operazione lunga e complessa, costruita attraverso il montaggio elettronico¹⁷ di una serie di registrazioni, compiute tra la primavera del 1973 e il mese di gennaio del 1974. Nello specifico è riversata su un unico nastro una sequenza di riprese, le quali ultime sono realizzate



1. Emilio Prini, *Telecamere in posizione di parcheggio*, 1973-74, still da video (produzione Luciano Giaccari – Studio 970 2). Varese, archivio privato. Crediti: Maud Ceriotti Giaccari.

in diverse situazioni non collegate fra loro. L'artista chiede a Giaccari di lasciare attiva la registrazione inquadrante lo spazio dei set negli attimi immediatamente successivi le riprese che il videomaker si trova a dover affrontare in relazione ad altre produzioni videografiche, indifferentemente se relative alla realizzazione di un'opera-tape, o alla sola videodocumentazione di *performance*-azioni di altri artisti. Plausibilmente un primo giro di registrazioni avviene nei momenti conseguenti la produzione da parte dello Studio 970 2 di un germinale lavoro per un *tape* di Ketty La Rocca (mai completato e ancora inedito),¹⁸ svolto da Giaccari e dall'artista spezzina proprio all'inizio di marzo del 1973.¹⁹ Osservando poi alcune delle sequenze originali, sono successivamente riconoscibili, per esempio, le registrazioni dei lassi di tempo post-riprese che si riferiscono: 1) alla videodocumentazione di *Organic Honey's Vertical Roll* di Joan Joans, eseguita presso la Galleria Toselli (19 aprile 1973);²⁰ 2) al video *Igloo* di Merz (4 maggio 1973); 3) agli istanti successivi all'elaborazione di una installazione di Serra, sempre presso la Galleria Toselli,²¹ che va a precedere la realizzazione del video *Untitled-Incompiuto* (5 maggio 1973), su cui si tornerà più avanti nel testo;²² 4) alle registrazioni di *Contact Improvisation* di Steve Paxton a L'Attico di Roma (tra il 25-28 giugno 1973); 5) alla performance di Charlemagne Palestine a *Contemporanea*²³ (inizi gennaio 1974).²⁴

Nella quasi totalità dei casi le riprese post-riprese sembrano seguire uno *standard* specifico. Esse provengono da due inquadrature diverse dello spazio del set (perlopiù derivanti da altrettante telecamere usate da Giaccari nel corso dell'evento precedente, o di una stessa camera collocata in due posizioni diverse) e proseguono per una durata di circa un minuto ciascuna. Ciò che è registrato non è altro che la *visione* che la telecamera ha una volta distolta dalla necessaria captazione della situazione appena intercorsa: lasciata ora con l'obiettivo posizionato in modo casuale (verso il pavimento, il soffitto, o comunque fosse stata abbandonata) e il microfono attivo, per intercettare suoni, rumori, voci. Una ripresa in *continuum* che altro non è che uno scorrimento del nastro e contestuale deposito su di esso del trascorrere di un tempo svuotato di significati.

Le date tracciate fanno risalire la genesi di *Telecamere in posizione di parcheggio* a un momento preciso del lavoro priniano, quando l'artista ha già ampiamente percorso – da un punto di vista sia teorico sia pratico – una peculiare sperimentazione e implicazione tecnologico-mediale nella sua produzione, nel più ampio contesto delle ricerche artistiche multimediali in Italia e nel mondo. Si pensi a quanto affiora tra le righe del testo *MA/LI/DU/K/POL/WA* che Prini consegna alle pagine



2. Emilio Prini, *Standard – L’U.S.A. USA (Standard – The U.S.A. USES)*, 1969, stampa su carta. Chiavari, archivio privato. Crediti: Archivio Emilio Prini.

di «Pallone» nell'estate del 1968;²⁵ oppure all'opera *Magneti* (o *Magnet*) (1968), presentata nel catalogo di *Konzeption – conception* (Leverkusen, Schloss Morsbroich Städtischen Museum, ottobre-novembre 1969), in cui l'artista ipotizza l'attivazione di registrazioni scritte, audio, fotografiche o filmiche che hanno per solo scopo l'esaurimento, finanche la distruzione, del processo di registrazione (con la consumazione della pellicola e/o del nastro audio) e dei suoi mezzi tecnici.²⁶ Del resto, anche opere mediali successive sono da leggersi quali varianti strutturali di quel processo di annullamento dell'opera proprio della poetica di Prini, ossia in quella messa a tema delle nozioni di *uso* e di *consumo* care al lavoro che l'artista mette in atto nell'impiego dei diversi strumenti di registrazione.²⁷ Ne sono esempio l'immagine presentata nel catalogo di *Prospect '69*, riferita a un registratore sonoro posto a

pavimento nella Galleria Sperone in Corso San Maurizio a Torino,²⁸ come pure *STANDARD* (1969) (fig. 2), nota anche come *L'U.S.A usa*,²⁹ traducibile come *The USA Uses*, in riferimento all'aspetto consumistico della cultura americana: un testo-progetto nel quale Prini (derivando sempre istanze di *Magnete*) rimanda all'idea di un uso incessante di un registratore audio (o l'implicazione del medesimo strumento e di un nastro già usati), col fine di giungere alla totale consunzione del meccanismo. A questa lista si aggiunge anche *Magnete/serie fotografica/gruppo 2000 fogli relativo al settembre 1968*, esposta a Torino nel corso di *conceptual art, arte povera, land art* (Galleria Civica d'Arte Moderna, 12 giugno-12 luglio 1970), in cui a essere concettualmente usata ed erosa è questa volta la macchina fotografica EXAKTA di Prini³⁰ (fig. 3). Insiste invece più sulla sola idea della durata incessante d'uso, poiché non declinata verso un disfaccimento delle componenti, la già citata *Merce tipo standard* (20 novembre 1971), ossia l'installazione di due circuiti chiusi televisivi nella galleria-garage romana di Sargentini attraverso cui i visitatori hanno la possibilità di vedersi ripresi in tempo reale nei monitor e contestualmente registrati dal nastro montato sul videoregistratore³¹ (fig. 4). Al contrario, *Senza titolo* (1971), un lavoro pensato per *Arte Povera: 13 italianeische Künstler* (Monaco, 26 maggio-27



3. Emilio Prini, *Magnete/serie fotografica/gruppo 2000 fogli relativo al settembre 1968*, 1968, stampa offset su carta. Chiavari, archivio Emilio Prini.



4. Emilio Prini, *Merce tipo standard*, 1971, monitor TV e videoregistratore (presentata a L'Attico, Roma). Chiavari archivio privato. Crediti: Archivio Emilio Prini.

giugno 1971), innesca un momento letterale di distruzione. Prini chiese a un tecnico specializzato di disassemblare l'apparato elettronico di una TV davanti al pubblico.³² L'interesse dell'artista non è più rivolto al solo *uso* della tecnologia, ma si spinge fino ad una destrutturazione che svela gli aspetti costitutivi del funzionamento del mezzo, per mostrare come «il medium si esplicita e si degrada. [...] si pone di fronte ai suoi embrioni. Nell'annullarsi "si vede"».³³

Nel solco di quanto fin qui ricordato, il videotape che Prini realizza con lo Studio 970 2 pare essere inquadrato in un rapportarsi con la tecnologia che aderisce a precise tendenze già ampiamente individuate e attivate all'interno del suo discorso artistico. Tuttavia, e parallelamente, va qui evidenziato come *Telecamere in posizione di parcheggio* sia un'opera concepita dall'artista per cogliere alcuni aspetti implicanti una più precisa costruzione di *visione*. Quest'ultima, si nota, sembra infatti essere sensibilmente ricercata da Prini quando talvolta va ad assumere la pellicola o il nastro video, particolarmente per quella loro capacità comune – anche se declinata in modalità tecnologiche differenti – di intercettare e registrare l'immagine in movimento e lo scorrere del tempo reale. Esemplicazioni di questa istanza sono riconducibili e osservabili nei casi del già citato *Magnete/Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro* (1970) e, in relazione sempre a *Gennaio 70* ma solo descritto in catalogo, in *Frammento di Magnete "Lupo"* (ottobre 1969),³⁴ un progetto per un film di 8' pensato da Prini non per una proiezione ma per una trasmissione di carattere televisivo, in cui 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.³⁵

L'assunzione del videotape-recording nell'opera di Prini. Possibili riflessioni.

Benché Prini sembri raramente essere presente al momento delle registrazioni,³⁶ ciò che consente di riferire a lui piena autorialità del videotape prodotto con Giaccari è il tipo d'uso del mezzo videografico e il senso dato all'operazione. Questi aspetti si inscrivono infatti in quell'idea dell'artista di agire il dispositivo tecnologico privandolo della sua funzionalità ordinaria e della sua implicazione 'standard'³⁷ (come già nelle varie declinazioni progettate o realizzate di *Magnet-Magneti*). Quando cioè l'attivazione – concettuale o concreta – del dispositivo è finalizzata al raggiungimento di una sua consunzione, come anche al logoramento della capacità lavorativa delle sue componenti.³⁸

Rispetto alla molteplicità dei casi prima evocati, però, in *Telecamere in posizione di parcheggio* a essere implicato è il *tape* elettromagnetico e lo specifico del *videorecording*, avendo quali unici precedenti ciò che Prini realizza per *Gennaio 70* e con *Merce tipo standard*. Gettando uno sguardo d'insieme a questi tre interventi videografici, si può giungere a constatare come tutti superino, in modalità diversa, quell'attitudine al solo consumare all'estinzione la strumentazione e la visione, per dare allo scorrimento del nastro uno scopo più articolato. In essi Prini mostra che più che essere preoccupato di intervenire in senso estetico-visuale nell'immagine (come emerge in certi casi quando adopera invece la pellicola)³⁹ è interessato a produrre una situazione videografica che diventa dimensione fenomenologica altra, in cui (o con cui) agire per tracciare un gesto-fatto-concetto artistico. La sua ricerca pare infatti mettere a tema l'agire l'oggetto (video) sotto l'egida di un comportamento-azione che si fa relazionale e contingente, in una misura tale che sembra esemplificare molto di quanto emerge da certe riflessioni storico-critiche peculiari. Per molti versi l'implicazione stessa del mezzo può essere infatti retrospettivamente ascrivibile a quell'oggetto che, secondo Daniela Palazzoli, diventa presupposto nodale dell'esperienza artistica, ossia strumento agibile.⁴⁰ Il quale messo in opera non attira un accento su di sé ma sui comportamenti e sui processi che lo determinano (che determinano cioè, ai fini di questo studio, sia l'azione da compiersi con il mezzo, sia la risultante intercettazione-*iscrizione* videografica). Quindi sempre l'implicazione stessa del mezzo è riferibile a quell'oggetto che Claudio Zambianchi – in un suo recente contributo in cui rielabora le ipotesi di Palazzoli – individua come assunto più caro alla frangia dei poveristi, i quali lo gestiscono «in una chiave di contingenza e di temporalizzazione»,⁴¹ facendogli acquisire una validità nei termini delle relazioni che si attivano e producono con esso.

Come osservabile in forma diretta, in *Magnete/Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro* (fig. 5) Prini avvia un singolare gioco di ripresa di ripresa (un monitor mostra l'immagine di una grande TV situata in un ufficio, la quale trasmette l'immagine di un secondo televisore anch'esso posizionato nell'ufficio), per procedere poi all'annullamento in sequenza di quanto trasmesso (prima è spento lo schermo TV più grande, poi la telecamera) e al ri-accendimento di ogni strumento, creando così una peculiare «partitura di scansioni visivo-sonore, ritmicamente alternate». ⁴² Nel lavoro da Sargentini, come anticipato, l'artista installa invece un doppio circuito-chiuso televisivo allo scopo di recepire e restituire la presenza dei vari visitatori che, calati nella veste di spett/attori (o meglio di merce d'arte), possono simultaneamente mostrarsi e guardarsi. ⁴³ Se nel primo caso l'accordo ai lavori precedenti, relativi alle versioni dei *Magnet-Magneti*, è rintracciabile in quel portare all'annullamento la visione, benché non data qui da un consumo reso dall'uso ma dalla scelta di interrompere la ripresa con la telecamera (anche se non lo scorrere del nastro, che capta l'intero processo); nel secondo l'artista non interviene invece in alcun modo, lasciando che la trasmissione, e la relativa registrazione, procedano in un *continuum* fino all'esaurirsi dei *tapes*.

A sua volta *Telecamere in posizione di parcheggio* pare derivare da queste due esperienze pregresse precise attitudini tecnico-espressive. Rispettivamente: una costruzione creativo-generativa di visione (data dal



5. Emilio Prini, *Magnete/Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro*, 1970, immagini del set per la realizzazione dell'opera videografica per *Gennaio 70* (Museo Civico, Bologna). Chiavari, archivio privato. Crediti: Archivio Emilio Prini.

montaggio di riprese in situazioni diverse) e la possibilità di confidare nella capacità della registrazione di procedere in autonomia e indipendenza.

In relazione alla prima istanza è da notare come il titolo stesso, *in posizione di parcheggio*, nella sua proposizione tautologica sembra suggerire che le modalità di registrazione abbiano infatti un valore connotativo contingente. Più che letteralmente abbandonate a espletare il loro funzionamento, le telecamere sono poste in atteggiamento di riposo dopo lo sforzo reso in relazione alle produzioni videografiche che precedono l'attivazione delle riprese-post-riprese per Prini. Queste ultime, vanno a perdere però ogni funzione documentativa, per farsi esclusiva scansione temporale e sedimentazione di un tempo inutile e insignificante. Nelle mani di Prini il processo di registrazione video diventa accumulo di aspetti irrilevanti, piuttosto che essere destinato, come più insistentemente accade in quegli anni, all'intercettazione di informazioni audio-visuali (per fini documentativi o creativo-generativi). Fra le più evidenti vie espressive dell'arte in video tra la fine del decennio Sessanta e l'inizio del Settanta si distinguono infatti più spesso un uso manipolatorio-sperimentale della strumentazione tecnica e del segnale elettronico,⁴⁴ ovvero un'implicazione dell'immagine in senso indicatorio: quale iscrizione di comportamenti-azioni o di vere e proprie interazioni da parte degli artisti con la telecamera e l'immagine⁴⁵ (con derive che raggiungono finanche riflessioni autobiografiche, di rispecchiamento ed estetiche di narcisismo quali possibili messe a discorso).⁴⁶ A queste attitudini Prini – anche se non è la sola eccezione – contrappone invece un'implicazione concettuale propria. Procedendo dall'idea che la ripresa in video possa essere un *diaframma minimo* tra un corpo e un tutto, nel senso in cui più spesso gli stessi poveristi declinano l'implicazione dei media di registrazione,⁴⁷ Prini la declina come esclusiva inframezzazione tra uno strumento e una realtà nulla di informazioni (suscitante forse interrogazioni altre sulla realtà delle cose). In *Telecamere in posizione di parcheggio* emerge così materiato elettronicamente il concetto di *vuoto*, nodale per la comprensione di molta parte della sua opera,⁴⁸ il quale è letteralmente esplicitato nella totale assenza di significazione (d'uso come di visione data) delle immagini che scorrono.

Contestualmente Prini mette in opera un particolare *non uso* dello strumento. Un aspetto, quest'ultimo, che richiama quel libero agire dei mezzi proprio del concetto di *inconscio tecnologico* inscritto nella poetica di Franco Vaccari fin dai primi anni Settanta.⁴⁹ La scelta stessa effettuata da Prini sembra infatti tralasciare l'idea di assumere il *medium* videografico come prolungamento della rete sensoriale di chi lo usa-

indirizza, proponendone invece il solo compimento della funzionalità meccanica più intrinseca. Ovverosia quell'essere stato concepito per il fine di intercettare e riprendere il procedere del tempo, in totale sintonia e sincronia con lo scorrimento del *tape*.

In accordo a quanto fin qui tracciato, ciò che è interessante rilevare è come *Telecamere in posizione di parcheggio* sembra rispondere a quella necessità di Prini di lavorare nella processualità e nella contingenza, sebbene quest'ultima si fa più concettuale e mentale, che relazionale. L'artista non individua le circostanze precise in cui Giaccari deve proseguire oltre con le riprese (non vi sono precipue richieste di luoghi, tempi o nomi di artisti), quindi in qualche modo relazioni e legami sono messi in secondo piano, finanche assenti. E assente è anche Prini stesso (sia nell'immagine, sia dietro la telecamera), portando così ad annullare quella esperenzialità di un *esserci* cara ai paradigmi della generazione poverista – ossia di quell'istanza che è *leitmotiv* cardine della quasi totalità dei brani videografici appartenenti a questa schiera di artisti.⁵⁰

Proprio l'aspetto del *non esserci* connota la poetica di Prini, il quale accetta «di “non esistere” visivamente per passare ad una dialettica che nel suo discorso trascina qualsiasi artefatto, costruito e presentato da altri»,⁵¹ ovvero in una «constant physical evasion: a subtraction from direct action [...] without ever completely erasing it, rather reformulating in via hypotheses, procedures and alternative strategies».⁵² L'artista, in moltissime operazioni si chiama fuori e la sua *presenza* si fa ideale. Ciò accade per *Arte povera più azioni povere* ad Amalfi in cui egli non presenta alcuna opera (sebbene presenzi fisicamente nei giorni della mostra); o a quel concetto di vuoto espositivo reso dall'uso di telegrammi per confermare l'assenza, scatenando l'idea di un «esserci senza esserci»,⁵³ per *Processi di pensiero visualizzato* (Luzern, Kunstmuseum, 31 maggio-5 luglio 1970), per *Persona* (Belgrado, Festival Internazionale del Teatro, settembre 1971) e per la *7a Biennale di Parigi* (1971). E proseguendo oltre, come visto, alla genesi di tutti e tre gli interventi in videotape progettati. Una serie di azioni che, colte d'insieme, strutturano una effettiva *sparizione dell'artista* e rivendicano, in definitiva, la possibilità di un sottrarsi al proprio lavoro e discorso, per mettere in atto una smaterializzazione assoluta (che non diventa però azzeramento di presenza).⁵⁴ Questa, connessa sia al rispecchiamento della «paradossalità congenita all'idea di vuoto, entità presente ma invisibile»,⁵⁵ sia a quella scomparsa dell'identità dell'autore che va a nascondersi «behind the technology of the system», ponendo il contributo creativo solo nell'«activation of a process».⁵⁶

L'attitudine performativa di Prini nei tape di Mario Merz e Richard Serra

Attraverso altre comportamentalità, rispetto a quanto appena evidenziato, si considera invece il ruolo che Prini assume nei videotape di Merz e Serra prodotti dallo Studio 970 2, per contribuire a svelare certi contrasti e quell'«agire diversificato e camaleontico»⁵⁷ esistenti nella sua ricerca e come egli estremizza quel vivere asistemico più connotativo della guerriglia poverista. Si tratta, in entrambi i casi, di incursioni performative nell'opera di altri artisti, che se da una parte mostrano come non sia Prini a farsi carico della genesi della scrittura videografica, dall'altra il suo esserci non si limita all'esecuzione a comando di un'azione, ma corrisponde a un attivarsi nei termini di una processualità, da inscrivere in una relazionalità medializzata e in una contingenza partecipativa.⁵⁸

Come già accennato, Toselli gioca un ruolo primario per la collaborazione tra Prini e Giaccari e torna nodale nella rete di relazioni intessute tra questi, Merz e Serra. Tra marzo e maggio del 1973 Milano diventa particolare polo d'attrazione per diversi artisti d'oltreoceano, ad alcuni dei quali sono dedicate una serie di personali proprio alla galleria, ora, di via Melzo 34, quale conseguenza di un viaggio che Toselli ha appena compiuto l'anno precedente da una sponda all'altra degli Stati Uniti.⁵⁹ In sequenza sono proposte le mostre di Robert Mangold, Robert Barry, Joan Jonas e dello stesso Serra (dal 3 maggio).⁶⁰ Figure che sono tra l'altro coinvolte contestualmente da Germano Celant – allora critico di riferimento proprio del gallerista milanese – nella collettiva *Arte come Arte* (26 aprile-maggio 1973), dedicata alle opere di pittura degli artisti americani più significativi e d'avanguardia⁶¹ e allestita presso il Centro Comunitario di Brera (o Centro Formentini). Parallelamente, il 4 maggio 1973⁶² il set per le registrazioni di *Igloo* di Merz è disposto all'interno della chiesa sconsecrata di San Carpofoforo a Milano, adiacente al centro braidense con cui Toselli è in stretti rapporti. Inoltre, lo stesso Merz realizza sempre nell'ex-chiesa – e con la medesima struttura dell'*igloo* usato per le riprese video (ossia in solo ferro e lastre in vetro) – *Laser e igloo*.⁶³ Un intervento, quest'ultimo, che vedrà la sua documentazione fotografica campeggiare qualche anno più tardi a piena pagina sulla copertina del primo numero di «Brera Flash»,⁶⁴ la rivista ufficiale del ri-nominato Centro Internazionale di Brera.

È da evidenziare che i rapporti di Merz con Giaccari sono attivi grazie alla frequentazione del *milieu* artistico-culturale milanese e al coinvolgimento del primo in una manifestazione che lo Studio 970 2 realizza a Varese nell'estate del 1968:⁶⁵ circostanze che propiziano verosimilmente la possibilità della produzione insieme di un videotape (il quale

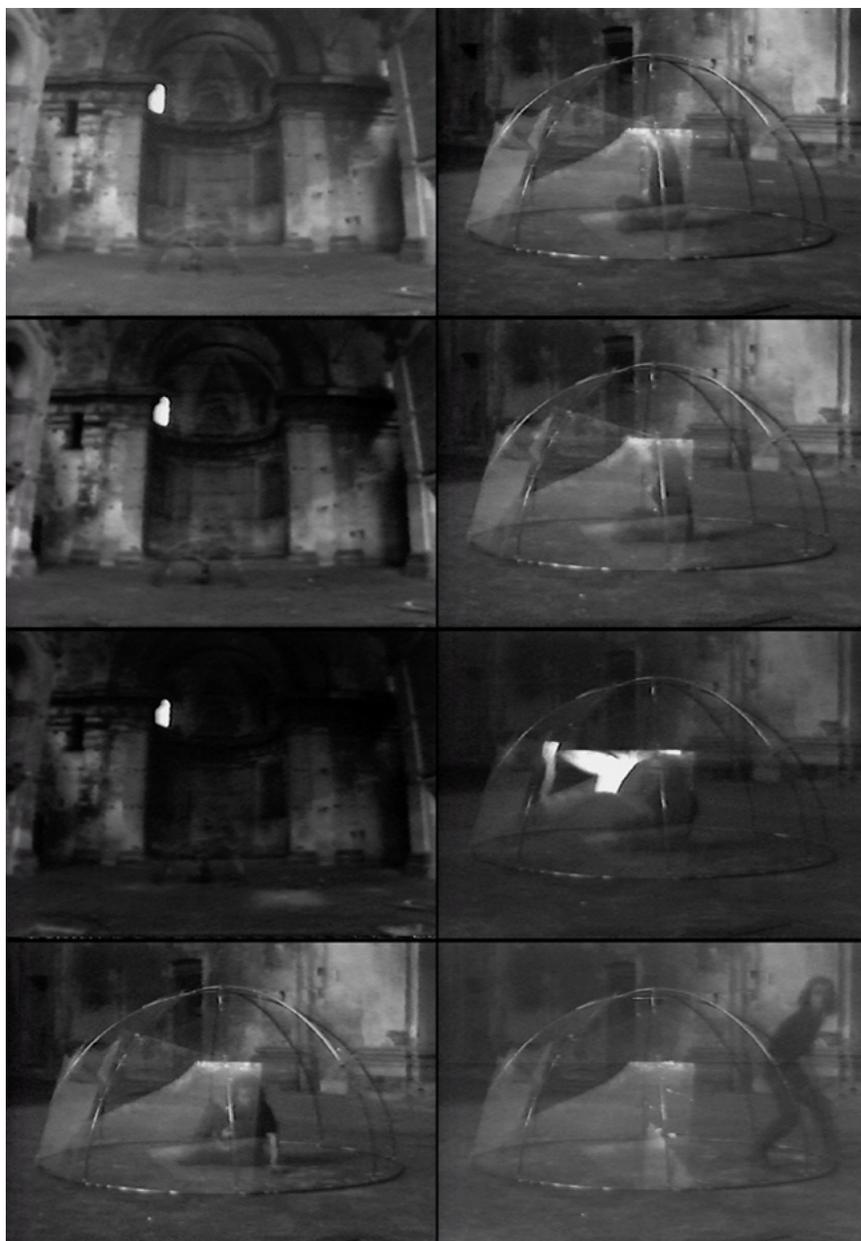


giunge a seguito dei lavori che l'artista compie prima per *Gennaio 70*, poi sia con la *fernsehgalerie* sia con la *videogalerie* di Schum).⁶⁶ Per quanto concerne invece il coinvolgimento di Prini se da una parte è appena iniziata la collaborazione con Giaccari per *Telecamere in posizione di parcheggio*, dall'altra l'amicizia con Merz è di lunga data e da poco sfociata in un intervento che si pone quale antecedente del lavoro realizzato per il videotape *Igloo*. Nel quadro della *Fünfte Internationale Kunstmesse Berlin*, in data 13 marzo 1973, Prini, Mario e Marisa Merz compiono un'operazione di incursione nello spazio curvo di un igloo, collocato presso lo stand di Folker Skulima.⁶⁷ Nell'ordine generale di idee dello stesso Merz la sua struttura è luogo possibile di progetti, attivazione di idee e rifugio di pensieri, e con questo fine nell'occasione fieristica i tre vi prendono posto a turno per leggere, scrivere o parlare.⁶⁸ L'operazione compiuta assume qui diversi significati. Da una parte la presenza di Prini è territorio d'osservazione di quell'aspetto erratico e partecipatorio della sua poetica, istanza precorritrice di quell' 'arte relazionale' cara a Nicolas Bourriaud, dove cioè «l'incontro con altri [...] diventa il vero significato artistico»;⁶⁹ dall'altra giustifica ulteriormente il coinvolgimento dell'artista per il videotape prodotto dallo Studio 970 2.

Nella sua realizzazione *Igloo* (1/2", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 3'30") mostra collocata nello spazio antistante l'abside dell'ex-chiesa di San Carpoforo l'iconica struttura di Merz (figg. 6, 7), interamente inquadrata da una prima telecamera, la cui visione, dopo pochi secondi, è commutata con quella di una seconda,

6, 7. Mario Merz, *Igloo*, 1973, fotografie del set per la realizzazione del videotape, ex-chiesa di San Carpoforo (Milano). Foto: Enzo Ghiringhelli. Varese, archivio privato. Crediti: Maud Ceriotti Giaccari.

più focalizzata sull'igloo (fig. 8). In esso Prini è seduto fin dall'inizio nell'atto di far roteare energicamente sopra la testa una corda con un sasso all'estremità, che da ultimo viene lanciato, rompendo così una delle pareti trasparenti. Rispetto all'idea di vivere la struttura quale intima stanza-rifugio, il tipo di interazione agita da Prini si fa gestualità direttamente operante su e nell'igloo-struttura, in modo tale che lo spazio da bolla di comfort diventa realtà da guastare e da cui sottrarsi ed evadere. La registrazione a doppia telecamera-inquadratura del gesto



8. Mario Merz, *Igloo*, 1973, still da video (produzione Luciano Giaccari – Studio 970 2). Varese, archivio privato. Crediti: Maud Ceriotti Giaccari.



9. Richard Serra, *Untitled-Incompiuto*, 1973, still da video (produzione Luciano Giaccari – Studio 970 2). Immagine pubblicata in: Luciano Giaccari, Vittorio Fagone, *Memoria del video* 2, 1989, p. 55.

svolto viene poi ripetuta per un totale di tre volte. Ognuna di queste è compiuta in un diverso momento della giornata⁷⁰ (come visibile dal leggero cambio di luce all'interno dello spazio dell'ex-chiesa restituito dalle immagini video), per rendere così l'idea di una scansione temporale ripartita in fasi e reiterata. Per tre volte quindi Prini ripete il gesto di un moderno David contro un ideale e trasparente Golia, nel tentativo, di volta in volta, di rompere i vetri, per poi, al termine dell'ultima azione, uscire definitivamente 'liberato' dall'igloo.⁷¹

Nella progettualità del video di Merz, Prini diventa performer agente e interagente all'interno di un'opera (l'igloo), che diventa a sua volta parte integrante e strutturante di una secondo livello di opera (il videotape). *Igloo* si definisce così su un doppio registro di significazione, differenziandosi a sua volta dalle prime operazioni in video compiute da Merz, nelle quali si assiste a una più semplice ripresa di un'azione-gesto – in cui o interviene l'artista stesso (*Lumaca* per *IDENTIFICAZIONI*) o è assunto un violinista (nel lavoro per *Gennaio 70*).

A differenza del tipo di rapporto esistente con Merz, il coinvolgimento nel video di Serra compare quale esperienza inedita nella biografia di Prini, come pure di Giaccari. Se da una parte l'anno precedente il 1973 aveva forse anticipato certi incontri, dati rispettivamente dal fatto che Prini aveva seguito Toselli nel suo viaggio americano e Giaccari si era imbattuto in Serra a Roma presso L'Attico,⁷² è il ruolo del gallerista milanese e il complesso di situazioni intraviste al principio di questo paragrafo a ricucire l'insieme di eventi che pos-



10. Richard Serra, *Untitled-Incompiuto*, 1973, fotografia del set della produzione del videotape. Varese, archivio privato. Crediti: Maud Ceriotti Giaccari.

sono fare da collegamento per la realizzazione da parte di Serra di *Untitled - Incompiuto* (o *Incompiuto italiano*, o *Italiana*) (1/2", open-reel, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 10' ca.). L'artista americano è infatti a Milano per la mostra curata da Celant, come pure per la sequenza di personali da Toselli. In queste circostanze Prini è probabilmente presente in via Melzo 34 proprio nel corso delle registrazioni effettuate da Giaccari delle riprese-post-riprese eseguite per *Telecamere in posizione di parcheggio* dopo la video-performance di Joan Jonas (18-19 aprile 1973). Ed è sicuramente sul set delle registrazioni



11. Richard Serra, *Untitled-Incompiuto*, 1973, fotografia del set della produzione del videotape (al centro Richard Serra mentre osserva l'azione dal terzo monitor). Varese, archivio privato. Crediti: Maud Ceriotti Giaccari.

che vengono realizzate, sempre da Giaccari, dopo quelle utili per il videotape di Merz, il giorno successivo l'inaugurazione della mostra di Serra da Toselli.

Tra gli aspetti più curiosi di *Untitled - Incompiuto* (o *Incompiuto italiano*, o *Italiana*) (fig. 9) si segnala la scelta di eseguire le riprese nella sala interna di un ristorante milanese presso il quale, durante la serata del 5 maggio 1973,⁷³ Toselli e Serra si erano recati per cenare insieme a un gruppo di amici e artisti. Come restituito dalle foto scattate del set, Giaccari installa un circuito chiuso televisivo sopra un tavolo

con tre monitor e due camere direttamente puntate su una tavolata imbandita (fig. 10). Quest'ultima è il teatro effettivo dell'azione: sulle note della tipica musica da ballo liscio emiliano-romagnolo e del vociare dei presenti Prini la anima salendoci sopra e iniziando a disegnare sulla tovaglia bianca delle linee con un carboncino. I tracciati passano tra le bottiglie, i piatti, le posate, i cesti di grissini e i pezzi di pane, spostati di volta in volta per far spazio allo svolgersi del disegno, il quale, a prima vista, pare essere sviluppato in modo casuale. In realtà si tratta della definizione, costantemente alternata, di due riquadri intersecati fra loro e riferibili ai contorni dei due schermi che Prini osserva, mentre, a loro volta, 'ritrasmettono' *live* il focus della sua mano serpeggiante sulla tavola imbandita. In contemporanea la regia simultanea delle due telecamere viene sistematicamente commutata attraverso un montaggio 'in diretta'⁷⁴ e coordinata da Serra, che controlla lo svolgersi del risultato dal terzo monitor (fig. 11) – ossia di ciò che è nel frattempo registrato sul *tape*. Nel finale dell'operazione Prini traccia i numeri 1 e 2 nello spazio rispettivo dei riquadri terminati, quindi un'ulteriore linea includente la totalità di quanto prima disegnato, la quale va idealmente a indicare il registrato definitivo, in cui confluiscono l'alternanza e la sovrapposizione delle visioni-riprese precedenti.

Un gioco tecnico, quello svolto, che vede Richard Serra provare a esplorare certe possibilità e aspetti propri degli strumenti tecnologici e che molto ricordano, tra l'altro, parte della peculiare assunzione che egli fa del *videorecording*, soprattutto nel caso di *Anxious Automation* (1971) – che con *China Girl* (1972),⁷⁵ *Surprise Attack* e *Television Delivers People* (entrambe 1973), aggiunte al lavoro condotto invece con la pellicola,⁷⁶ mostrano l'attenzione che l'artista dedica nella sua opera ai media di registrazione.

Nel videotape del 1971 Serra anticipa infatti la proposta di una indagine analoga a quella milanese, sebbene più complessa. Mentre la colonna sonora è di Philip Glass, che tocca il microfono fuori sincrono con il movimento, la parte performativa è affidata a Joan Jonas la quale esegue una serie di quattro semplici azioni sulla distanza spaziale e sul ritmo, la cui 'coreografia' è posta in diretta relazione a due angoli di ripresa alternati. Il pezzo combina il passaggio rapido tra le riprese delle due telecamere che, gestite registicamente da Serra con l'impiego di un generatore di effetti speciali, rendono in immagine *zoom* improvvisi e salti, utilizzati per frammentare i brevi movimenti svolti dell'artista, nonché l'allungare il tempo per ripetizione.

Annotazioni finali

L'individuazione nel *corpus* della produzione videografica di Giaccari dei tre interventi inediti nei quali Prini si trova coinvolto in varie modalità, ha permesso di osservare un operare peculiare dell'artista e restituire una più approfondita e circostanziata conoscenza del suo lavoro, nella varietà delle pratiche messe in opera e degli esiti raggiunti. Sulla scia di quanto fin qui tracciato, l'operazione che Prini compie più in generale con il mezzo videografico è infatti direttamente collegata a un suo usare i media di registrazione *tout court* in modo personale e secondo un'attitudine che è parte di una elaborata messa a discorso di sue riflessioni e condizioni di poetica. Queste hanno qui a che fare con la relazionalità e la contingenza: innescata ora con la multimedialità, ora con la collaborazione tra ricerche, artisti e ipotesi comportamentali. Risulta essere nodale il concetto di comportamento messo in atto dall'artista al momento dell'incontro con l'*oggetto* o con altre personalità, da cui emergono aspetti singolari del suo agire nella riflessione artistica, quindi nel mondo. Dietro e di fronte la telecamera, ovverosia dentro e fuori l'opera video, Prini innescava giochi diversi che paiono situarsi agli antipodi anche dell'implicazione stessa del *medium*. Nel primo caso egli attiva momenti d'uso della tecnologia, declinati come visto al consumo o all'esplorazione di fenomeni di costruzione situazionale, che egli imposta, ma da cui poi si sottrae. Nelle riprese-post-riprese per *Telecamere in posizione di parcheggio*, o come già per *Merve tipo standard* o nel lavoro per *Gennaio 70*, Prini progetta e indica la struttura d'azione, lasciando poi procedere la tecnologia in forma autonoma. Nelle personali opere in video egli non è soggetto all'interno del monitor – come accade nella maggior parte della ricerca videografica di quegli anni a livello nazionale come internazionale – piuttosto scompare totalmente dalla visione della telecamera, come dalla scena, indagando in questo modo anche livelli altri d'*uso* e di *vuoto*, quest'ultimo concetto nevralgico della sua intera ricerca artistica.

Tuttavia Prini erraticamente ricompare quale figura agente e interagente, e spazio inedito di relazioni, all'interno dei lavori videografici di Merz come di Serra. In opposizione a quanto prima individuato, quando egli è chiamato a porsi direttamente in fronte all'obbiettivo la natura dell'azione pare invece concretizzare e caratterizzare un diverso comportamento, che diventa gioco performativo-situazionale svolto in prima persona. Se nel caso del lavoro di Merz il nuovo oggetto con cui Prini si rapporta (*Igloo*) esula dalla sfera tecnologica e la telecamera torna ad essere semplice diaframma osservante, con Serra lo

strumento video svolge un ruolo di confronto precisamente orientato. Mentre l'artista americano manovra la registrazione, Prini diventa meccanismo di scena: prolungamento dell'occhio dell'obbiettivo e, contestualmente, mano-segno in grado di tradurre graficamente l'*escamotage* tecnico dell'alternanza simultanea di ripresa, possibile, allora, solo con il *videotape-recording*.

* Si desidera ringraziare in particolare Timotea Austoni Prini (Archivio Emilio Prini), per la restituzione di preziose informazioni circa il lavoro dell'artista, e Maud Ceriotti Giaccari (erede e responsabile dell'Archivio di Luciano Giaccari), per aver condiviso ricordi e messo a disposizione di chi scrive documenti e materiali oggetto di questo studio.

¹ Pasquale Fameli, *Il peso del vuoto. Emilio Prini ieri e oggi*, «Intrecci d'arte», 5, 2016, p. 86 (<https://intreccidarte.unibo.it/article/view/6370>, ultimo accesso dicembre 2022).

² Germano Celant, *Emilio Prini*, in *Arte Povera. Storia e storie*, a cura di Germano Celant, Electa, Milano, 2011, p. 296 (nota 1).

³ Una primaria ricostruzione dell'opera di Prini emerge già in: Elena Di Raddo, *...tracce di Emilio Prini*, «Titolo», XXI, 61, 2010, pp. 12-13; *Emilio Prini. Fermi in dogana*, a cura di Adachiara Zevi, catalogo della mostra (Strasburgo, Ancienne Douanne, 4 novembre 1995-14 gennaio 1996), Éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasburgo, 1996.

⁴ Valentina Pero, Timotea Austoni Prini, *Emilio Prini*, in *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra (Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 giugno-1 settembre 2019), König, Köln, 2019, pp. 523, 526, scheda; Pasquale Fameli, *Life as Performance: Action and Process in Emilio Prini's Work*, in *Entrare nell'opera*, cit., pp. 236-247.

⁵ Francesco Guzzetti, *Standardizing the Author: Emilio Prini and Conceptual Art*, in *Motion: Transformation. 35^o Congress of the International Committee of the History of Arts. Conference proceedings. Part 2*, a cura di Marzia Faietti, Gerhard Wolf, Bononia University Press, Bologna, 2021, pp. 397-402.

⁶ Lo Studio 970 2 è poi stato convertito nella più nota Videoteca Giaccari a partire dal 1977-78. Per approfondimenti ci si permette di rimandare a: Irene

Boyer, *Studio 970/2 – Videoteca Giaccari*, in *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, a cura di Cosetta Saba, Valentina Valentini, Treccani, Roma, 2022, pp. 139-146; Ead., *Luciano Giaccari e il suo Studio 970 2 a Varese (1967-1977)*, tesi di dottorato, La Sapienza Università di Roma, relatore prof.ssa Francesca Gallo, correlatore prof. Claudio Zambianchi, a.a. 2021-2022.

⁷ Per una ricognizione di base sulla videoarte d'ambito italiano (da cui derivare ulteriore bibliografia, anche di respiro internazionale) si rimanda a: Vittorio Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano, 1990; *L'Art Vidéo 1980-1999. Vingt and du Video.Art Festival, Locarno. Recherches, théories, perspectives*, a cura di Vittorio Fagone, Mazzotta, Milano, 1999; *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, a cura di Rosanna Albertini, Sandra Lischi, 2 ed., Edizioni ETS, Pisa, 2000; *Elettrosbock. 30 anni di video in Italia 1971-2001*, a cura di Bruno Di Marino, Lara Nicoli, catalogo della mostra (Roma, 21-27 maggio 2001), Castelvechi Arte, Roma, 2001; Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Fondazione Scuola nazionale di cinema-Marsilio, Roma-Venezia, 2001; Angela Madesani, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Bruno Mondadori, Milano, 2002; Maria Rosa Sossai, *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2002; *Videoarte in Italia*, a cura di Silvia Bordini, numero monografico «Ricerche di storia dell'arte», 88, 2006; *Rewind Italia. Early Video Art in Italy | I primi anni della videoarte in Italia*, a cura di Laura Leuzzi, Stewen Patridge, New Barnet, 2006; Maurizio Marco Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, Danilo Montanari editore, Ravenna, 2016; Lisa Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gen-*

naio '70, «Sciami», 2, ottobre 2017, pp. 48-72; Cosetta Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, «Sciami», 6, ottobre 2019, pp. 6-36; *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, a cura di Cosetta Saba, CLUEB, Bologna, 2006; Lisa Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, «Sciami», 6, ottobre 2019, pp. 53-73; *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, cit.

⁸ Renato Barilli, *Video-recording a Bologna*, «Marcatré», VIII, 58-60, settembre 1970, pp. 140, 144. Recentemente Francesco Guzzetti individua come del videotape rimane forse una traccia ideale nel lavoro *Magnete – Film TV, 5 min* del 1969 (Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit., p. 400). Da più recenti indagini d'archivio emerge come probabilmente Prini non avesse quale primaria finalità la realizzazione del videotape, bensì l'uso della tecnologia stessa (informazioni condivise da Timotea Austoni Prini, erede e responsabile dell'Archivio Emilio Prini, con chi scrive). Tuttavia, come informa Barilli nell'articolo prima indicato, il video pare esser stato effettivamente realizzato, andando però perduto insieme agli altri *tape* prodotti nell'occasione di *Gennaio 70* (Laura Leuzzi, *Intervista a Renato Barilli*, s.d. [2011-2014], <https://rewind.ac.uk/people/renato-barilli/>, ultimo accesso dicembre 2022).

⁹ Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Lettera da Roma: dicembre*, «Art International», XVI, 1, 20 gennaio 1972, p. 59.

¹⁰ Fameli, *Life as Performance*, cit., p. 242.

¹¹ Operata nel 2021 dal laboratorio di ricerca “La Camera Ottica” afferente l'Università degli Studi di Udine (sotto la supervisione scientifica della prof.ssa Cosetta G. Saba).

¹² Presso l'archivio privato Luciano e Maud Giaccari di Varese (d'ora in avanti ALMG) è stato rintracciato il nastro ¾ U-Matic su cui Giaccari monta la sequenza dei videotape da esporre nel contesto della mostra *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video*

in Italia raccolti da Luciano Giaccari (Milano, PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea, 15 dicembre 1987-31 gennaio 1988), tra i quali si trova una versione del lavoro. Il girato non combacia però con altri montaggi (alcuni non titolati) realizzati su nastri 1/2" open-reel originali, lasciando così emergere i dovuti dubbi circa la strutturazione finale del *tape*.

¹³ Germano Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, Johan & Levi editore, Monza, 2019.

¹⁴ Ivi, p. 261; Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit., p. 399; Zevi, *Emilio Prini*, cit., p. 64.

¹⁵ Boyer, *Luciano Giaccari e il suo Studio 970 2*, cit.

¹⁶ Non è stato possibile rilevare la durata precisa del videotape.

¹⁷ Operazione resa possibile dal fatto che all'interno della propria piattaforma tecnologica lo Studio 970 2 di Giaccari è dotato fin dal 1971 di un mixer video marcato Shibaden e dal 1973 di due videoregistratori da tavolo per le operazioni di montaggio su nastro elettromagnetico, uno con la funzione di lettore (Sony AV-3620CE) e l'altro per l'*editing* (Sony AV-3670CE), entrambi da 1/2" e in standard EIAJ.

¹⁸ Si tratterebbe di un lavoro ancora frammentario e non montato finora ignoto, emerso a seguito di un recente cantiere di studi sull'ALMG di Varese. Un primario accenno in: Francesca Gallo, *Maschile e femminile nei videotape di Kitty La Rocca*, in *CINEMA oltre. Donne e pratiche audiovisive in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Elena Marcheschi e Giulia Simi, Postmedia, Milano, 2021, pp. 52-54; Raffaella Perna, *Kitty La Rocca, la parola, il corpo, la fotografia: un percorso tra le opere e gli scritti 1964-1976*, in *Kitty La Rocca. Se io fotovivo. Opere 1967-1975*, a cura di Raffaella Perna, Monica Poggi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2022, pp. 11-33.

¹⁹ Sebbene in altri montaggi (tra cui quello presentato nell'occasione di *Memoria del video. I*, di cui si è accennato in una nota precedente) la prima ripres-

post-ripreses è contestuale alla video-documentazione di *Contact Improvisations* di Steve Paxton (Roma, L'Attico, giugno 1973), come appuntato nei titoli di coda presenti nel video.

²⁰ Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, cit., p. 262.

²¹ Ivi, p. 263.

²² Le date delle riprese-post-ripreses relative a Jonas, Merz e Serra sono appuntate da Giaccari su un foglio inserito nella custodia di un open-reel (conservato presso ALMG) su cui sono registrate o riversate le stesse, utili per il montaggio finale di *Telecamere in posizione di parcheggio*.

²³ *Contemporanea*, a cura di Incontri Internazionali d'Arte, catalogo della mostra (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973-febbraio 1974), Centro Di, Firenze, 1973.

²⁴ Alle quali si uniscono anche alcune riprese-post-ripreses di set ancora non identificati e un lavoro peculiare di *video-environment* realizzato da Giaccari presso il suo garage-studio varesino (del quale ultimo non si sa collegato/collegabile al *tape* di Prini o se si tratta di una registrazione staccata da esso).

²⁵ Emilio Prini, *MA/LI/DU/K/POL/WA*, «Pallone», I, luglio 1968, 1, pp. 4-6 (immagini del testo di Prini pubblicate poi in *Emilio Prini. A Visual Bibliography*, a cura di Cornelia Lauf, Nero, Roma 2018, pp. 10-12).

²⁶ *Konzeption-conception*, catalogo della mostra (Leverkusen, Schloss Morsbroich Städtischen Museum, ottobre-novembre 1969), Leverkusen 1969, p. 94; Celant, *Emilio Prini*, cit., p. 289; Fameli, *Il peso del vuoto*, cit., p. 94.

²⁷ In merito a queste ultime riflessioni: Di Raddo, *...tracce di Emilio Prini*, cit.; Zevi, *Emilio Prini*, cit.; Celant, *Emilio Prini*, cit.; Fameli, *Il peso del vuoto*, cit.; Id., *Life as Performance*, cit.; Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit.

²⁸ Celant, *Emilio Prini*, cit., p. 290.

²⁹ Zevi, *Emilio Prini*, cit., p. 63; Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit., pp. 401-402.

³⁰ Celant, *Emilio Prini*, cit., pp. 294-295; Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit., p. 400. Si tiene a precisare che attualmente l'opera si trova esposta all'interno del Museo del Novecento di Milano.

³¹ Per la visione delle immagini e ulteriori riferimenti: Fameli, *Life as Performance*, cit., p. 242; Pero, Prini, *Emilio Prini*, cit., pp. 523, 526, scheda. I due nastri relativi alle riprese sarebbero dovuti essere rielaborati da Prini stesso per un lavoro in video, probabilmente mai completato (Fagiolo Dell'Arco, *Lettera da Roma: dicembre*, cit., p. 59).

³² Per la visione delle immagini e ulteriori riferimenti: Zevi, *Emilio Prini. Fermi in dogana*, cit., p. 25; Pero, Prini, *Emilio Prini*, cit., p. 525.

³³ Germano Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 102.

³⁴ Celant riferisce che in realtà esiste un girato su "nastro videografico" del quale è però deteriorata la traccia del registrato. Non si sa se in questo caso il critico confonda alcune informazioni: *Senza titolo* (1970) è il videotape che Prini presenta a *Gennaio 70* il cui nastro è andato disperso, mentre *Frammento di Magnete "Lupo"* è l'opera della quale l'artista riporta informazioni nel catalogo della medesima mostra, esistente forse solo come sceneggiatura ideale, trascritta in catalogo: trascritta in catalogo: «Filma un giorno di sole oscurato dal dito in primo piano e il vuoto aperto intorno seguendo il ruotare della terra/ del sole/ Fai movimenti generali di macchina/ Filma 12 ore in quattro minuti di durata/ Invisibilità della durata/ spessore di luce/ Sorgente eclissata/ Ombra sull'occhio dell'uomo», le quali sono poi riproposte identiche con la parola 'luna' in sostituzione a quella di 'sole' e 'notte' a quella di 'giorno', concludendo con «Cancellare i riferimenti sulla mappa/ Cancellare i riferimenti nell'universo/ Cancellare i riferimenti all'universo/

Mostrarsi in giro» (3^a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 31 gennaio-28 febbraio 1970), a cura di Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini e Andrea Emiliani, Edizioni Alfa, Bologna 1970, p.n.n.); lo stesso testo che, ricorda ancora Celant, compare sul retro di un disegno nel suo archivio (Germano Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano, 2011, pp. 293, 297, nota 32).

³⁵ Prini ha all'attivo anche lavori per pellicola, sviluppati però attraverso la fotografia e la scrittura, come: *Il cartello del film non fatto* (1966), in cui una semplice scritta dichiara l'ideale esistenza di un film (Zevi, *Emilio Prini. Fermi in dogana*, cit., pp. 58-59, qui erroneamente dato al 1976); *Un piccolo film* (1968/1995); le edizioni di fotografie relative a *Film TV, 5 min.* (1969); *Senza titolo* (1968) consistente in due fotogrammi che riproducono la nuca di una persona accompagnati dalla frase: «Filma un'ora la nuca in primo piano e il mondo aperto seguendo la direzione del vento che cambia. Metti un sonoro sull'energia. Metti una didascalia fissa. Filma diverse nuche in diverse condizioni di vento»; «*Filma un'ora la parete dei piombi...*» e *Senza titolo*, entrambi del 1969 (Prini, in *Catalogo Bolaffi d'arte moderna 1970*, II, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1970, pp. 122-123).

³⁶ Forse solo nel caso di quelle relative al lavoro di Merz e quello di Serra, poiché Prini stesso agisce poi come performer all'interno dei rispettivi video, e prima ancora per quelle intorno a Joan Jonas e/o quelle per Ketty La Rocca.

³⁷ Sul concetto di *standard* nell'opera di Prini si veda: Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit., pp. 399-401.

³⁸ Emilio Prini, in *Konzeption-conception*, cit., p. 94 (ora in Celant, *Emilio Prini*, cit., p. 289).

³⁹ Vedi note precedenti (nn. 34-35).

⁴⁰ *Con temp l'azione*, a cura di Daniela Palazzoli, catalogo della mostra (Torino, Il Punto-Sperone-Christian Stein, dicembre 1967), Il Punto-Sperone-Christian Stein, Torino 1967; Daniela Palazzoli, *Con temp l'azione*, in *Arte povera più azioni povere*, Rumma editore, Salerno, 1969, pp. 89-91.

⁴¹ Claudio Zambianchi, «*Oltre l'oggetto: qualche considerazione su Arte Povera e Performance*», in *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, a cura di Francesca Gallo, «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 35-45.

⁴² Barilli, *Video-recording a Bologna*, cit., p. 140. Inoltre, si tiene a precisare che da alcune recenti indagini d'archivio emerge che la complessa operazione è predisposta dall'artista attraverso l'elaborazione di fogli di calcolo di ritmo di lavoro (informazioni condivise da Timotea Austoni Prini, erede e responsabile dell'Archivio Emilio Prini, con chi scrive).

⁴³ Fagiolo dell'Arco, *Lettere da Roma: dicembre*, cit., p. 59.

⁴⁴ Si vedano per questo le operazioni videografiche di artisti come Nam June Paik e Wolf Vostell, fra tutti, e di Vincenzo Agnetti e Gianni Colombo in ambito italiano (Douglas Davis, *Art and the future*, Praeger, New York, 1973; Nam June Paik: *Video 'n' Videology 1959-1973*, Everson Museum of Art, Syracuse, 1973; Alessandro Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Kaplan, Torino, 2014, pp. 61-73, 109-111; Lisa Parolo, *Alle origini della videoarte in Italia. Vobulazione e bieloquenza NEG (1970)*, in *Nuovi Scavi: il patrimonio 'non-theatrical' e 'non broadcast' in Italia (1965-1995)*, a cura di Diego Cavallotti e Lisa Parolo, «Immagine - Note di storia del cinema», 20, maggio 2020, pp. 121-152).

⁴⁵ Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, cit.; Francesca Pola, *Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film nell'Arte Povera*, in *Arte Povera 2011*, a cura di Germano Celant, catalogo della mostra, Elec-

ta, Milano, 2011, p. 602; Cosetta Saba, *In luogo di un'introduzione. Coesistenze, intersezioni, interferenze tra forme medialità e forme artistiche*, in *Cinema video internet*, cit.; Ead., *Introduzione. La memoria delle immagini: art/tapes/22. Restauro e "riattualizzazione"*, in *Arte in videotape*, a cura di Cosetta Saba, Silvana editoriale, Ciniello Balsamo, 2007, pp. 29, 37, 38-48; Valentina Valentini, *Il video: un non-luogo*, in *Arte in videotape*, cit., pp. 88-107; Giuliano Sergio, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, in *Videoarte in Italia*, cit., pp. 63-82.

⁴⁶ Rosalind Krauss, *Video, the Aesthetics of Narcissism*, «October», I, 1976, pp. 50-64; Sandra Lischi, *Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia*, «Bianco & Nero», 1-2, 2001, pp. 73-85.

⁴⁷ Pola, *Media immateriali per materializzare il tutto*, cit., p. 602.

⁴⁸ Fameli, *Il peso del vuoto*, cit.; Celant, *Emilio Prini*, cit.

⁴⁹ Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e virgola, Modena, 1979.

⁵⁰ Germano Celant, *Arte povera, appunti per una guerriglia*, «Flash Art», I, 5, novembre-dicembre 1967, p. 5; Id., *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo Libri, Bari, 1977, p. 51; Id., *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 91; Id., *Emilio Prini*, cit., p. 288.

⁵¹ Id., *Emilio Prini*, cit., p. 288.

⁵² Fameli, *Life as Performance*, cit., p. 236.

⁵³ Celant, *Emilio Prini*, cit., p. 294.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Fameli, *Il peso del vuoto*, cit., p. 93.

⁵⁶ Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit., p. 401.

⁵⁷ Fameli, *Il peso del vuoto*, cit., p. 96.

⁵⁸ Nello stesso anno Prini partecipa anche a il *Frullatore* (27 ottobre 1973), il concerto-spettacolo svolto nel quadro della XV Triennale di Milano a cui partecipano diversi altri artisti.

⁵⁹ Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, cit., pp. 40-41.

⁶⁰ Ivi, pp. 262-263.

⁶¹ Sono coinvolti: Jo Baer, Rulph Humphrey, Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin, Barnett Newman, David Novros, Ad Reinhardt, Dorothea Rockburne, Robert Ryman, Frank Stella e Richard Tuttle.

⁶² Da una dichiarazione di Giampaolo Prearo sembrerebbe che l'igloo e il set per le riprese del videotape siano stati allestiti nell'ex-chiesa in un momento in cui lo spazio non è ancora stato acquisito dal Centro Formentini – «abbiamo forzato il portone e occupato lo spazio per un giorno intero per allestire la performance di Mario Merz in cui realizzava un video sperimentale all'interno del suo igloo» (Giampaolo Prearo, *Francesco Correggia*, «Academy of fine arts», 4, 2010, p. 27).

⁶³ Si tratterebbe in realtà di un probabile doppio intervento in cui l'igloo diventa oggetto di scena per un gioco di rifrazione con un raggio luminoso, quindi un peculiare camminamento di lastre di vetro 'fumanti' disposto lungo lo spazio della navata. Attualmente la conoscenza dei lavori passa solo dagli scatti fotografici di Paolo Mussat Sartor (*Paolo Mussat Sartor fotografo, 1968-1978. Arte e artisti in Italia*, Stampatori, Torino, 1979, pp. 137-139; Danilo Eccher, *Mario Merz*, Hopefulmonster, Torino 1995, p.n.n.). Tuttavia è quest'ultimo a precisare il mese del maggio 1973 quale momento in cui Merz esegue i vari interventi, avvicinandoli così al momento della realizzazione del videotape, con il quale non paiono essere però in diretta relazione. Nelle foto di Sartor non è visibile il set allestito da Giaccari che, come si nota invece dagli scatti di Enzo Ghiringhelli (Daniela Palazzoli, *Fotografia cinema videotape. L'uso artistico dei nuovi media*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1976, pp. 112-113) si trovava vicino alla struttura stessa dell'igloo. La totalità delle informazioni qui rese è frutto di uno scambio di conoscenze avvenuto

tra chi scrive e la dott.ssa Luisa Borio (Archivio Fondazione Merz).

⁶⁴ «Brera Flash», 1, ottobre-novembre 1976, copertina (didascalia nell'ultima di copertina).

⁶⁵ 24 ORE di NO STOP THEATRE (6-7 luglio 1968): Boyer, *Luciano Giaccari e il suo Studio 970 2*, cit.; Saba, *Cominciamenti della videoarte in Italia (1968-1971)*, cit., p. 12.

⁶⁶ Barilli, *Video-recording a Bologna*, cit., pp. 138-139, *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. Videogalerie Schum*, a cura di Ulrike Groos, Barbara Hess, Ursula Wevers, Snoeck, Ghent, 2004, pp. 190, 230.

⁶⁷ Per la visione delle immagini: *Entrare nell'opera*, cit., p. 60.

⁶⁸ La stessa tipologia di intervento sarà poi ripetuta similmente il 22 maggio 1973, giorno d'inaugurazione della X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma (Maddalena Disch, *The Concept of 'Action' in the Work of Mario Merz*, in *Entrare nell'opera*, cit., p. 173; Ead., *Mario Merz*, in *Entrare nell'opera*, cit., pp. 456-457, scheda).

⁶⁹ Celant, *Emilio Prini*, cit., p. 282. Oltre a quanto individuato, casi in cui lo stesso Prini giunge a concentrarsi sullo scambio di idee, ovvero su un'arte trasformata in dialogo, in un'ottica però ancora più aleatoria ed effimera rispetto al caso di Merz, possono essere rintracciati in quanto compiuto ad esempio nel contesto di Amalfi (*Arte povera più azioni povere*, Rumma editore, Salerno, 1969), nell'intervento per il *Teatro delle Mostre* (Alessandra Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia. 1967-1973*, Postmedia, Milano, 2014, p. 92), o per *When attitudes become form* (Celant, *Emilio Prini*, cit., p. 289) che assumono, nell'opera priniana, valore di opera/operazione artistica.

⁷⁰ In una dei riversamenti realizzati da Giaccari per apporvi le necessarie titolazioni e rendere l'opera esonibile in mostra sono tra l'altro presenti, al termine di ognuna delle tre frazioni, rispet-

tivamente tre diversi orari: 12:20, 16:10, 18:00, indicanti con ogni probabilità il momento esatto della giornata in cui è stata svolta quella parte d'azione.

⁷¹ Una riflessione su *Igloo* è proposta in: Giuliano Sergio, *Reversing the Image. The Avant-garde in Italy and the Media*, in *Reverser ses yeux. Author de l'Arte Povera 1960-1975, photographie/film/video*, catalogo della mostra (Jeu de Paume/Le Bal/Atelier EXB, Parigi-Triennale, Milano, 11 ottobre 2022-29 gennaio 2023), Parigi, 2022, p. 341.

⁷² Serra è presente in galleria da Sargentini, giunto in occasione del festival *Music and Dance in USA* (12-23 giugno 1972), come testimoniato da uno scatto fotografico che lo ritrae sdraiato ad osservare le prove di Joan Jonas per una delle sue *performance*. Si veda: *L'Attico, 1957-1987: 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, a cura di Fabio Sargentini e Roberto Lambarelli, Lucia Masina, catalogo della mostra (Spoleto, Chiesa di San Nicolò, luglio-agosto 1987), Mondadori-De Luca, Milano-Roma, 1987, p. 80).

⁷³ Data che compare, come già ricordato, su un'etichetta presente sulla custodia di una delle bobine *open-reel* su cui sono presenti le registrazioni per *Telecamere in posizione di parcheggio* di Prini (ALMG). Si precisa che in questo caso si ha l'unico momento in cui le riprese-post-riprese per il videotape di Prini sono svolte in anticipo rispetto alla registrazione del lavoro di Serra e compiute direttamente presso la Galleria Toselli (sul pavimento della quale Prini accenna con un gessetto bianco ai due profili degli schermi televisivi, anticipando così il lavoro che andrà a fare per lo stesso Serra).

⁷⁴ *Intervista a Luciano Giaccari*, in Jole De Sanna, *Appunti su un mezzo*, in *Nuovi media. Film e videotape*, catalogo della manifestazione (Milano, Centro Internazionale di Brera, 27-30 maggio 1974), Centro Documentazione e Ricerche Jabik, Milano, 1974, p.n.n.

⁷⁴ Realizzata per le edizioni della Videogalerie Gerry Schum (*Ready to shoot*, cit., pp. 260-261).

⁷⁵ Benjamin H.D. Buchloh, *Process Sculpture and Film in Richard Serra's Work*, in *Richard Serra: Works '66-77*, catalogo della mostra (Tübingen, Kunsthalle, 1978), Tübingen, 1978, pp. 228-239; Annette Michelson, Richard Serra, Clara Weyer-

graf, *The Films of Richard Serra: An Interview*, «October», X, autunno 1979, pp. 68-104; *Richard Serra/sculpture*, a cura di Rosalind Krauss, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 27 febbraio-13 maggio 1986), The Museum of Modern Art, New York, 1986, pp. 14-39, 176; Francesco Spampinato, *Richard Serra: Sculpture, television,*

and the status quo, «NECSUS. European Journal of Media Studies», IV, 2, autunno 2015, pp. 31-49; *Manual No. 7. Richard Serra. Films and Videotapes*, catalogo della mostra (Basilea, Kunstmuseum, 20 maggio-15 ottobre 2017) https://kunstmuseumbasel.ch/de/file/2292/cea00cd4/manual07_richard_serra_2017.pdf (ultimo accesso dicembre 2022).