

Estratto da

Abruzzo

rivista dell'istituto di studi abruzzesi
anni XXXVI-XXXVIII gennaio 1998 - dicembre 2000



COSCIENZA DELLA CLASSICITA'
E RIMANDI INFORMALI IN GIUSEPPE DI PRINZIO

di LEO STROZZIERI

A Di Prinzio, decano della scultura abruzzese, è dovuta una ricognizione storico-critica e per i suoi meriti oggettivi nel campo della formazione (per decenni è stato insegnante al Liceo Artistico di Pescara), come anche e soprattutto per l'appassionata ricerca tesa a superare l'*impasse* dovuta alla diatriba culturale e mercantile tra figurazione ed astrazione. Egli è sempre riuscito, come vedremo, a sfuggire a direttrici manichee, proponendo di volta in volta moduli sia in campo grafico che scultoreo ed anche in quello della ceramica, mai ritenuti radicali o totalizzanti: le scansioni varie della sua ricerca dotata talora di coscienza della classicità, altre volte con rimandi informali, sono una testimonianza non di insicurezza stilistica, bensì sapiente gesto per una soluzione ex-aequo tra le due poetiche. Del resto la storia dell'arte italiana del dopoguerra non è nuova a tentativi dialogici tra astratti e figurativi, come pure non superficiali sono da considerare alcune vie intermedie, come ad esempio l'*Ultimo Naturalismo* bolognese e lo stesso *Gruppo Origine* romano. In un paese come l'Italia, le tracce di una memoria classica vengono quasi istintivamente alimentate; Di Prinzio percepisce essere innervata nella sua mente questa tradizione iconica umanistico-rinascimentale, passata poi attraverso i vari Martini, Fazzini, Marini. Allo stesso tempo però il continuum di forme creative (si pensi all'astrattismo geometrico e all'informale) che si snoda in questo secolo, dietro istanze filosofiche e metodologiche, doveva pur esercitare su di lui il suo influsso, per non dire fascino. L'aver praticato due generi, come nel caso di un altro grande dell'arte italiana, Corrado Cagli, non significa quindi aver mutato anima, essendo la bipolarità espressiva simultanea un momento addirittura liberatorio dell'artista che mai potrà rompere i ponti con la cultura del decadentismo.

A voler analizzare con l'ottica - per alcuni fittizia, per altri dogmatica - psicoanalitica, potremmo sostenere che i due momenti sono interattivi, provenendo il primo dalla coscienza oggettiva nutrita con la frequentazione di Tommaso Cascella, il secondo invece dall'inconscio, i cui sentieri non

sono praticabili dalla logica, dalla ragione e pertanto estremamente cangianti nel tempo.

La ricostruzione critica dell'opera di Giuseppe Di Prinziò deve a buon diritto partire dalla sua produzione monumentale: la *Fontana* di Piazza Italia a Pescara, le *Ghiere* sul ponte del fiume, i *Pannelli* alle Poste Centrali sempre della città adriatica, la *Via Crucis* nella chiesa di Villanova e così via. Ad eccezione dei lavori sempre monumentali in ceramica, di cui si parlerà più avanti, in queste opere è dato individuare una tendenza, direi intimistica, quasi una sobrietà nel definire le immagini. Questo contrasegno di stile sembrerebbe rimosso nella *Fontana*, eppure non è così: ove si pensi che la scultura non s'impone allo spazio, ma si piega nella direzione di una situazione da *environment*. La concomitante rivisitazione del mito, al di là di ogni tentazione declamatoria, giova molto a depauperare dalla carica aggressiva il gruppo bronzeo, risolto con schema compatto.

Ci si potrà chiedere il perché dell'incarnazione in tutte le figure dello scultore, di una atmosfera lirica sempre ben scandita morfologicamente, vuoi allorché le masse dei corpi nei bassorilievi sono compatte, come anche nelle composizioni singole. Domanda che tornerà in gioco perfino nella produzione ceramica informale, quando metterà in discussione la selvaggia gestualità propria dell'espressionismo astratto.

Come a dire che Di Prinziò sostituisce al *topos* novecentista, esaltato nel ventennio, la misura e l'equilibrio fatto di magistero e sensibilità. Riesce egli a porsi in questo mondo di irenicità facendo ricorso alla suggestione del *mito*, che spiazza a ripetizione il tempo presente e fornisce ai lavori una superba carica di ironia. L'esteticità va di pari passo con le ragioni del lavoro-gioco, una tentazione alla quale sempre il nostro artista si è lasciato andare volontariamente anche e soprattutto nelle opere di committenza. Si diverte lavorando Di Prinziò, perché l'animo suo è perennemente giovane, oserei dire bambino, sicché nutre ogni elemento visivo di sospensione nello spazio. E se in realtà le figure sono trasgressive, per lo scultore esse sono emanazione spontanea del proprio sentire.

La funzionalità della componente ironica è massima nel Di Prinziò grafico. Una serie indefinita di disegni e recentemente alcuni fogli all'acquaforte esaltano questa sua prerogativa: disegni accurati, puliti nella grafia aghiforme, che - con soluzioni al tratto - struttura chiaroscuri e volumetrie. Forse la traduzione segnica, delicatissima, dei notissimi

centauri, delle scene mitologiche di caccia va collegata mnemonicamente alla visione dei fili d'erba dei prati degli splendidi pastelli del suo maestro Tommaso Cascella: confesso che la spontaneità con la quale Di Prinziò diluisce sui fogli i segni vibranti e cinetici, mai sottomettendosi al senso decorativo, che pure talvolta esiste, mi fa leggere con un'ottica diversa perfino la sua opera monumentale.

Certi sensibilismi luministici dei bassorilievi (si pensi alle *Ghiere*) non troverebbero spiegazione se non nella esperienza di indefesso disegnatore, e parimenti l'impalpabile senso del movimento, quando la narrazione si snoda in pannelli, è un riverbero delle risonanze grafiche.

Il mito dunque. I centauri in posizione dinamica che sensibilizzano lo spazio con rigature multidirezionali. Perché si oggettivizza ancor oggi in Di Prinziò il mito? Quanto è terrestre sembra non più coinvolgerlo, pertanto segue i guizzi saettanti dei guerrieri che non feriscono e perfino l'uccisione di un drago perde i suoi connotati plebei per una trascendenza grafica di rara efficacia, mentre gli incidenti tra centauri sono progettati nello spazio in ossequio all'emotività di una danza, dal momento che i personaggi esibiscono nel loro rigore compositivo le braccia alzate che accentuano la verticalizzazione delle immagini mitiche.

Per restare nel discorso grafico, ma l'osservazione vale altresì per i bassorilievi e le ceramiche figurative, la gestualità con la relativa funzione dinamica di essa non è mai fluttuante in una situazione spaziale anarchica, essendo - e qui affiorano gli insegnamenti classici - naturale per Di Prinziò l'apologia del fulcro, del centro attorno al quale in modo gerarchico vengono disposte figure e volumi. Egli, pur essendo temperamento grafico, dà risalto al peso dei volumi intuibili oltre i segni, quasi che già nella fase progettuale l'artista sia sintonizzato su un'ipotetica opera plastica.

Rilevavo qualche anno fa come il mito per Di Prinziò equivalga a rifiuto della contenenza, quasi che l'episodio o la scena descritta non abbia una tensione al racconto, ma sia magico sostrato di una metafora prefigurante luoghi di aspirazione universale. Egli ha eseguito un vero e proprio ciclo dedicato al tema della caccia: in esso si esplica a livello creativo una forza remota e dinamica - l'anamnesi del mito futurista della velocità è innegabile, anche se reso umanistico - capace di rendere agravitazionale e sospeso lo spazio ed il tempo in cui gli eventi proposti accadono. Spesso nei territori dell'arte fantastica e metafisica, surrealismo compreso, si è registrata la rinuncia in massimo grado al "qui" ed "ora".

Senza ricordare le suggestioni di un Bosch (le visioni di Di Prinzio se ne differenziano per un lirismo orfico), basti citare De Chirico o ancor più Fabrizio Clerici, il cui visionarismo "straccionesco", come ben lo definisce Di Genova, sebbene diverso da quello del maestro abruzzese, persegue con efficacia lo spaesamento onirico.

Di Prinzio scende volentieri a patti, nella sua disponibilità alle visioni oniriche, con le istanze romantiche allorché detta un'idea di spazio e di tempo non compromessa dalle urgenze del presente: questo orientamento di pensiero si precisa sul piano formale tramite immagini desunte dalla mitologia che sottrae alla storia le immagini per una complessa oscillazione sulla linea di confine tra realtà e fantasia. Si attiva così la consueta fuga nel tempo e nello spazio. Ma non si tratta di una fuga di contestazione pura, ovvero furente e provocatoria come per altri protagonisti dell'arte italiana radicalmente nutriti al libro della mitologia. Basti citare qui Giannetto Fieschi ed ancor più Arturo Carmassi, connivente con la figura ossessiva e fatale del Minotauro, una figura mitologica assai cara ai surrealisti (Masson con la solidarietà di Bataille convinse Breton ad intitolare *Minotaure* la famosa rivista). Oltre le chiare differenze formali tra la mitologia di Di Prinzio e quella degli autori citati, esiste un ordine dottrinale diametralmente opposto, confessando il nostro scultore una gioiosa parentela spirituale con una fonte di purezza.

Lo stesso erotismo carmassiano, desunto proprio da Masson (l'insistenza sul personaggio ibrido e quindi ambiguo è indice di una natura animale non domata) è sublimato da Di Prinzio, che nei suoi lavori dedicati ad esempio alla figura del centauro (anch'esso ambiguo nella duplice natura) celebra sì una liturgia edonistica, ma entro i confini di un lirismo panteistico.

A questo punto è doveroso percorrere l'itinerario parallelo alla figura, quello cioè dell'ornato che ha visto assai attivo Di Prinzio soprattutto nelle opere di committenza nell'immediato dopoguerra. Ci si riferisce qui soprattutto agli elaborati in ceramica, alcuni dei quali purtroppo andati distrutti o trasferiti per la rimozione degli edifici per i quali erano stati eseguiti.

È noto come in quegli anni la terracotta e la ceramica fossero considerati mezzi espressivi artigianali, nonostante opere ormai storicizzate quali quelle di Fontana, Agenore Fabbri, Leoncillo ed altri. E proprio nel '48 Fontana ebbe a scrivere un bel testo per suffragare l'artisticità di terrecotte policrome di Fabbri, in cui si diceva che in arte quel che conta

è il risultato, non il mezzo con cui esso si persegue. Queste pregiudiziali, che per lungo tempo hanno accompagnato l'opera ceramica di Di Prinzio, come quella di altri valenti operatori abruzzesi del settore, sono fortunatamente cadute: ciò non toglie la necessità di evidenziare la sapienza artigianale con cui l'artista ha eseguito ed esegue i suoi pannelli, nella loro eleganza e vistosità cromatica e nella pregnanza segnica, che - come vedremo - si relaziona ad alcuni operatori plastici sia figurativi che astratti.

I confini tra opera plastica ed ornato nella scultura contemporanea sono più labili di quanto non si creda; esempi probanti sono certe sculture di Mirko, quali il *Cancello alle Ardeatine*, o di Edgardo Mannucci che per un verso si riallaccia a Calder. E per esemplificare la sinergia tra la figurazione ed il segnismo astratto è sufficiente citare il bronzo, sempre di Mirko, *Chimera*, attualmente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma: il disegno e la scultura possono convivere ed i pannelli decorativi in bassorilievo eseguiti da Di Prinzio per vari edifici pubblici di Pescara (Camera di Commercio, Borsa Merci, Tribunale, Cassa di Risparmio, sede RAI, Piscina le Naiadi) ne sono la riprova, sull'esempio dei grandi precedentemente ricordati.

Sia che affiori l'istanza iconica, come anche nel caso contrario, a prevalere in questi pannelli è la concretizzazione dello spazio che pur mancando di profondità esibisce le dimensioni di lunghezza, larghezza, alto e basso, avanti e indietro che i tracciati-reticolo raccordano continuamente con il loro movimento perenne. E per frenare la spinta centrifuga delle linee andamentali a cui coopera il materiale ceramico con la sua lucentezza, Di Prinzio si tiene a giusta distanza dalle forme levigate, disseminando asperità materiche, che rappresentano a mio avviso una qualità pittorica informale, poetica che costituirà un passaggio di transizione, ma assai fertile, della sua carriera.

Mi riferisco a quel periodo di sperimentazione in scultura e nella ceramica che ebbe il suo vertice intorno agli anni '70, preceduto e seguito da una figurazione praticata, come detto, - pur con referenze classiche - in grande libertà inventiva grazie a taluni sfaldamenti formali che hanno giustificazione solo se rapportati alle avanguardie storiche e alle neoavanguardie. Per Di Prinzio questo momento astrattista non ha rappresentato una conflittualità con se stesso o un tradimento delle certezze strutturali che solo la figura può fornire: è stata piuttosto un'esigenza pionieristica di provare i limiti estremi della potenzialità linguistica degli smalti. Non che le opere di quel periodo siano di esclusiva

pertinenza tecnica, consegnate alla storia come prove o tutt'al più traguardo ludico di una lunga militanza nel campo della ceramica; la specificità è prettamente interiore, quasi che pensieri diversi, sentimenti sotterranei, inclinazioni indicibili aggredissero la sua esorbitante concretezza classica per introdurla in situazioni esistenziali.

Il suo, credo non sia stato un approccio informale per mediazioni culturali, anche se la frequentazione di alcuni protagonisti pescaresi di quell'area, quali Misticoni, ed ovviamente l'eco di quanto avveniva nell'arte italiana ed europea ci sia stata, bensì per istinto.

Non compete a me evidenziare da un angolo prettamente tecnico le ceramiche informali di Di Prinzi: con grande accuratezza, dalla prassi artigianale abbiamo opere con una prepotente sedimentazione ancestrale insita in modo misterioso in ognuno di noi. Per l'artista è stato ineluttabile portare alla superficie con stilemi desunti dalla imperante poetica informale questo sostrato reale e metaforico, fisico e allusivo. La sregolatezza, o meglio l'accidentalità della materia primitiva, caotica, l'uomo se la porta connaturata nel suo inconscio fin dalla nascita: è quello che in termini burriani si direbbe il sentimento della materia, da cui deriviamo. Per cui esistenza ed arte (materica) coincidono. E come Burri non inventava le materie, ma le rielaborava, anche Di Prinzi procede sullo stesso binario.

Ma poi esistono altri fattori determinanti in ceramica: l'afflato partecipativo del fuoco, che diventa attore eclissando lo stesso ruolo dell'artista preparato all'impulso irrazionale di esso. Il fuoco riscatta e purifica la materia, modificandola a suo piacimento; e, pensando all'uso del fuoco che Burri qualche anno prima faceva nelle sue Combustioni, c'è da evidenziare tutta una simbologia alchemica su questo elemento in grado di imprimere un sigillo che vada oltre il tempo.

Ci si potrà chiedere fino a che punto l'artista Di Prinzi sia stato in grado di ridurre il grado di casualità in queste opere scandite dalla vis calorica del fuoco; al massimo grado possibile, quindi l'impronta della sua padronanza tecnica è somma. Oltre la soglia, lo stupore per la dislocazione di luminescenze, filamenti segnici, episodi di microesplosioni del colore, evanescenze di ombre, dialettica tra una squillante vivacità cromatica e velato tonalismo atto alla conformazione della plasticità dei crateri predisposti dall'artista, ma talvolta formati dallo scoppio di bollicine del colore.

Se questa è la storia, complessa ed affascinante della ricerca iconica ed astratta di Di Prinzi, non bisogna dimenticare come egli tuttora sia operante non solo nel campo grafico e della scultura progettuale: recentemente infatti è stato inaugurato un suo monumento in Piazza della Marina a Pescara che si impone come memoria collettiva della città. Per la prima volta egli ha fatto ricorso all'astrattismo modulare geometrico di blocchi di pietra, a cui si aggiunge un pannello ceramico informale policromo, con a fianco una simbolica pianta reale di ulivo: il monumento vuole evocare l'evento storico del bombardamento della città adriatica nell'ultimo conflitto mondiale, però non con i canoni della retorica, essendo l'opera di grande limpidezza logica e di raffinato rigore. Egli ha saputo interpretare e trascrivere quasi il respiro collettivo di una comunità, per cui l'opera non appare apologetica di un contenuto ideologico, nè si pone nel tessuto urbano quale feticcio imposto dal potere all'ammirazione e riverenza dei sudditi.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- Gli artisti e gli artigiani*, "La Provincia Dannunziana", primo decennale V-XV, 1936.
 Gio Ponti, *La ceramica Italiana*, in "Domus", n. 260, 1951.
 Carebae, *Artisti d'Abruzzo*, in "Il Secolo d'Italia", 15/IV/1953.
 Manlio Erba, *Giuseppe Di Prinzio alla Mostra del Mezzogiorno*, in "Roma", 22/IV/1953.
 Armando Cermignani, *Giuseppe Di Prinzio*, in "L'Adriatico", s.d.
Linee di Ricerca (catalogo a cura di L. Strozzi), Pescara 1992.
Artisti di "Oggi e Domani" (catalogo a cura di L. Strozzi), Pescara 1992.
 Leo Strozzi, *Arte Abruzzo: testimonianze e materiali intransitivi* in catalogo XXVI Premio Vasto, 1993.
 AA.VV., *Giuseppe Di Prinzio, Momenti nel tempo*, Studio Calcografico Urbino, Pescara 1992.
 Daniele Cavicchia, *Se il mito è realtà*, in "Il Messaggero" (ed. Abruzzo), 9/VI/1994.
 AA.VV., *Giuseppe Di Prinzio* (catalogo mostra antologica Ex Università), Pescara 1994.
 Leo Strozzi, *Un monumento e la memoria collettiva di una città*, in "Il Messaggero" (ed. Abruzzo), 23/II/1995.
Linee di Ricerca III (catalogo a cura di L. Strozzi), Pescara 1995.
Pinacoteca d'Arte Moderna di Avezzano (a cura di L. Strozzi), Stamperia dell'Arancio, 1995

NOTIZIE BIOGRAFICHE

Giuseppe Di Prinzio è nato ad Ortona (CH) nel 1903. All'età di quattro anni si trasferisce a Pescara, in via Tassoni, dove compie i primi studi. Solo dopo il 1918 sotto la spinta della mamma Consolata, Di Prinzio poté frequentare per due anni l'Istituto Tecnico abbreviato, avendo per insegnante di disegno Ginevra, che lo spingeva ad iscriversi all'Accademia di Urbino. Ma ogni progetto in tal senso fu accantonato, grazie all'incontro con Tommaso Cascella avvenuto nel 1923 presso lo studio-laboratorio ove tra gli altri lavoravano i due fratelli Sigismondi. La consuetudine e l'amicizia profondissima con Tommaso Cascella (avrà modo anche di conoscere Basilio e Gioacchino), eserciterà su Di Prinzio un ruolo determinante vuoi per la ricerca artistica nel settore ceramico, vuoi per uno stile di vita laboriosa ed impegnata al massimo grado. Nel frattempo per Di Prinzio cominciano i primi viaggi fuori della regione, al seguito sempre di Tommaso impegnato in mostre in diverse città italiane. Memorabile la mostra di Brescia nel 1928, che Di Prinzio dovette gestire da solo rimanendo nella città lombarda per tutto il tempo dell'esposizione. Ugualmente degno di memoria l'anno trascorso a Civita Castellana in provincia di Roma insieme a Gioacchino Cascella, per eseguire opere che una ditta del posto aveva commissionato a Basilio.

Parallelamente a questo impegno nella bottega del suo maestro ed ai rapporti con gli altri protagonisti della famiglia Cascella che tra l'altro gli permise di seguire la tecnica litografica (stupende le cartoline in lito di Basilio eseguite dai fratelli Ciglia), ivi compresi i ragazzi Pietro e Andrea, Di Prinzio prese parte attivamente alla vita culturale di Pescara, frequentando tra l'altro un cenacolo di uomini di cultura che aveva sede in Largo Scurti, presso l'abitazione di Armando Cermignani, uno xilografo molto fine noto al grosso

pubblico per aver lavorato per il Parrozzo di D'Amico: i personaggi più assidui erano Tommaso Cascella, il ceramista Polce, il poeta Alfredo Luciani, il musicista Michele Muzi, lo scrittore Luigi Polacchi. Cermignani - ricorda Di Prinzio - era un personaggio mitico, riusciva a catalizzare la simpatia di tutti e fu lui ad ideare una grande mostra a Pescara, in una scuola di via Venezia, ove esposero tutti i più importanti artisti abruzzesi (Crocetti, Cermignani, Febo, Pittoni, Picini, Bellei, T. Cascella ecc.) per la cui realizzazione si diede l'incarico a Di Prinzio. Siamo ai primi anni '30. Qualche anno più tardi, precisamente nel '36 ritroviamo il nostro artista tra i partecipanti alla III Mostra Sindacale Abruzzese tenutasi a Pescara presso il Liceo "G. D'Annunzio", con l'opera "Ritratto di Gaetano" e con un "San Giorgio", tema in seguito ricorrente nella sua scultura. Di quell'esposizione, lo studioso Luigi Battaglini, in un ampio servizio apparso su "La Provincia Dannunziana" (primo decennale V-XV, 1936) dal titolo "Gli artisti e gli artigiani", parla in termini lusinghieri e per quanto concerne il nostro scultore afferma che "il giovane Di Prinzio, già apprezzato ceramista, da poco si è dato a lavorare di scultura, ma subito si è mostrato degno di attenzione, cosicché è lecito aspettarsi molto da lui in un prossimo avvenire. Nell'ultima mostra molto è piaciuto il suo San Giorgio, possente ed espressivo." La data di quella mostra sindacale ha un'importanza storica per la vita dello scultore e ceramista Di Prinzio, perché segna il distacco dallo studio del suo maestro, essendo venute meno le commesse di lavoro da parte del conte Rocca, che era il finanziatore. Con l'esperienza acquisita, riesce a mettere su un piccolo laboratorio (in via Marsala) insieme a Rocco Gabriele di Guardagrele: il richiamo alle armi nel '39 interrompeva il lavoro di équipe, che sarà poi ripreso autonomamente dopo la guerra, con una frequentazione della cittadina di Rapino (per diverse stagioni vi risiedette), a fianco di Bozzelli.

Se nel periodo prebellico le rassegne ufficiali alle quali Di Prinzio era regolarmente presente furono le sindacali (si ricordano quelle di Firenze, di Roma ed altre), dopo la guerra, grazie alla stima di Gio Ponti, della rivista "Domus", ebbe l'invito ad esporre le sue ceramiche alla Triennale di Milano, oltre che a rassegne internazionali a Budapest, Monaco, Utrecht, San Paolo del Brasile, ecc.

L'immediato dopoguerra vide lo scultore Di Prinzio impegnato su un duplice fronte: quale insegnante e protagonista agli esordi del Liceo Artistico di Pescara che Giuseppe Misticoni stava faticosamente creando, e quale esecutore di numerose opere per spazi pubblici in una città divenuta un grosso cantiere. Abbiamo così sue sculture e ceramiche alla Camera di Commercio, alla Borsa Merci, alla Cassa di Risparmio della città adriatica, al Tribunale, alla sede RAI, all'INAIL, alla Scuola Elementare di Via Cavour, alle Piscine le Naiadi. Sua è anche la fontana bronzea in Piazza Italia, i bassorilievi in ceramica alle Poste Centrali, le due ghiere di bronzo delle antenne sul ponte del fiume Pescara. Da citare anche altri importanti lavori in altre città: il pannello "I sette re di Roma" sito nella scuola media statale di Città S. Angelo, la Via Crucis e un Portale in ceramica a Villanova (PE). La ricerca di Di Prinzio fino agli inizi degli anni '60 era indirizzata verso ceramiche dipinte e ritratti; successivamente ha iniziato quella che potremmo definire ceramica modellata, al di fuori dell'ambito iconico. Ed ecco gli stupendi piatti astratti eseguiti direttamente nel proprio studio, nei quali l'artista raggiunge esiti straordinari di movimento dei piani, delle superfici attraverso il colore. È questa forse la produzione più originale di questo protagonista dell'arte abruzzese del '900 poiché in ceramica viene coniugata quella poetica informale, che altri artisti in Italia e all'estero proponevano in pittura e scultura.

Oltre la stagione astratta, vi è tutta una produzione ceramica e scultorea di tradizione iconica, con scene di caccia, cavalli, mitici centauri di ricordo ellenico, tutto un mondo mitologico che ha sempre affascinato l'autore facendo parte del suo spettro immaginativo. Non va taciuto il suo impegno nel campo dei gioielli (stupende le sue medaglie d'argento), della grafica iniziata nel 1988 con l'esecuzione di ex-libris per il concorso dannunziano e proseguita poi con diverse lastre all'acquaforte. Egli inoltre è autore del Pegaso d'argento del Premio Flaiano e del bassorilievo sempre in argento "La famiglia" donato a Paolo VI in occasione della visita pontificia a Pescara.

Nel 1994-'95 esegue il monumento per la Piazza della Marina a Pescara.

Di Prinzi, che è stato docente al Liceo Artistico fino al 1975 ha avuto come discepoli artisti ormai famosi come Spalletti. Ha esposto - come si diceva - in rassegne di prestigio in Italia e all'estero: nel '53 partecipa alla mostra d'arte sacra all'Angelicum di Milano, in epoca più recente a "Linee di ricerca", alla Mostra "Artisti di Oggi e Domani", alla Mostra Mariana di Pescara; nel 1993, nell'ambito della VI edizione del Premio Vasto, gli viene dedicata una sala omaggio, mentre l'anno precedente lo Studio Calcografico di Urbino gli allestiva una personale con la pubblicazione di un elegante volume. Nello stesso anno viene invitato al Liceo artistico per un dibattito sulla sua opera, con la presentazione del video realizzato dagli allievi dell'Istituto. Nel '94 il Comune di Pescara gli organizza una grande antologica presso l'ex Università, con la pubblicazione di un volume sulla sua opera. Nel 1995 una sua opera entra nella Pinacoteca d'Arte Moderna di Avezzano e il Comune di Pescara gli consegna la medaglia d'oro per meriti culturali. Della sua opera hanno scritto illustri studiosi, quali Scarpa, Battaglini, Bandera, Rosato, Rubini, Ponti, P. Cascella, Strozzi, Giordani, Ferrara, Baitello, De Angelis, Franceschilli.