

«Ich war ein Mann der Institution»: Jean-Christophe Ammann e *Processi di pensiero visualizzati*

*Un evento fondamentale per la promozione dell'Arte Povera fuori d'Italia
riscoperto grazie alla ricostruzione della mostra di Lucerna del 1970,
curata dal giovane conservatore del Kunstmuseum*

Dal 30 maggio al 5 luglio 1970, il Kunstmuseum di Lucerna ospitò la mostra *Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde*. Curata dal conservatore del museo, Jean-Christophe Ammann (1939-2015), è stata la prima, precoce retrospettiva sul lavoro di un gruppo di artisti della nuova avanguardia italiana, in gran parte associati all'Arte Povera. La centralità della rassegna risiede nella dimensione museale e internazionale che la contraddistinse, nel momento in cui si andava costruendo una *koiné* postminimalista e concettuale, e nella rivalutazione del ruolo di Ammann come critico, oltre che come «uomo delle istituzioni» di importanza riconosciuta, lontano dal protagonismo di alcuni suoi colleghi¹.

Al momento dell'inaugurazione di *Processi di pensiero visualizzati*, Ammann aveva trentuno anni e da circa un biennio era direttore del Kunstmuseum, uno dei più giovani in Svizzera. Per comprenderne il tragitto, bisogna risalire al principio e all'incontro con Harald Szeemann, direttore della Kunsthalle di Berna, consolidatosi nel 1963 intorno al progetto di una mostra celebrativa del pittore svizzero Louis Moilliet, su cui Ammann stava scrivendo la tesi di Dottorato all'Università di Friburgo. Da quel momento, e nel triennio di collaborazione 1966-1968, Szeemann avrebbe rappresentato un maestro e il principale punto di riferimento nel coinvolgimento di Ammann nella scena artistica contemporanea². Nonostante lo

spostamento da Berna a Lucerna nell'autunno del 1968, Ammann avrebbe continuato a collaborare con Szeemann, come testimoniano la storia della Kunsthalle scritta a quattro mani, edita nel 1970, e la quinta edizione di *Documenta* del 1972, i cui lavori erano iniziati già nel 1970³.

Ammann aveva assistito Szeemann anche nell'elaborazione dell'esposizione *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, del 1969. Fino a quel momento, l'arte italiana era rimasta al di fuori dei suoi interessi: nei suoi articoli su «Werk», con cui collaborava dal 1964, si trova solo menzione degli artisti del padiglione italiano nella Biennale di Venezia del 1968 e dell'ambiente di Lucio Fontana a *Documenta* nello stesso anno⁴. La mostra di Berna, con *Op Losse Schroeven* ad Amsterdam, fu per lui dunque un'occasione determinante per accostarsi all'Arte povera nel quadro del post-minimalismo e del concettuale internazionale, nonostante non la citasse nella recensione pubblicata su «Art International», rivista per cui era corrispondente dalla Svizzera dal 1966⁵. A fianco delle due rassegne, bisogna poi ricordare il crocevia di incontri internazionali rappresentato dalle edizioni 1968 e 1969 di *Prospect*. La rassegna autunnale delle gallerie internazionali di tendenza, organizzata a Düsseldorf da Konrad Fischer e Hans Strelow, fu per Ammann l'altro momento di aggiornamento sull'Arte povera, grazie alla partecipazione delle gallerie di Ileana Sonnabend



1. Pier Paolo Calzolari, *Senza titolo*, installazione all'esterno del Kunstmuseum Luzern, 1970 (da G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Milano, 1975, fig. 126).

e Gian Enzo Sperone e, nell'edizione 1969, de L'Attico di Fabio Sargentini⁶.

Grazie a queste esperienze, sin dal suo approdo a Lucerna Ammann coltivava l'intenzione di presentare soprattutto «i giovani artisti di spicco delle scene artistiche di Düsseldorf, Milano, Parigi»⁷. L'alternanza tra ricognizioni dell'arte svizzera e locale e incursioni all'estero fu il tratto distintivo del nuovo corso del neoeletto conservatore, differente dalla politica del suo predecessore, Peter Althaus, che aveva improntato il calendario espositivo del Kunstmuseum alla valorizzazione dell'arte nazionale.

1. LA MOSTRA

Il piano venne in qualche modo rispettato. Presto, nel 1969, si svolse la collettiva sulla scena di Düsseldorf, centrata sulla figura e l'attività di insegnamento di Joseph Beuys, l'artista su cui forse

più di ogni altro Ammann sembrava misurare la narrazione dell'arte contemporanea⁸. Per quanto riguarda la situazione milanese, nello stesso anno ci fu un tentativo incompiuto di realizzare un'antologica di Piero Manzoni, di cui rimane traccia in una lettera della madre dell'artista⁹.

L'anno successivo toccò agli artisti dell'Arte povera. La mostra *Processi di pensiero visualizzati* è da inquadrare innanzitutto all'interno della strategia di Gian Enzo Sperone di promozione internazionale degli artisti gravitanti intorno alla propria galleria di Torino. Affiancato dal socio Pier Luigi Pero e dal direttore Antonio 'Tucci' Russo, Sperone rientrava infatti tra gli interlocutori con cui Ammann e gli altri curatori attenti alla nuova scena artistica collaboravano più spesso¹⁰. Il novero degli artisti coinvolti comprendeva nove figure di area torinese – Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Giorgio Griffa, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Salvo e Gilberto Zorio – Luciano Fabro, residente a Milano, i genovesi Roberto Maini ed Emilio Prini, Pier Paolo Calzolari, che aveva base a Bologna, e due artisti di gravitazione romana, Jannis Kounellis ed Eliseo Mattiacci, le cui installazioni erano state viste – come ricordato in catalogo¹¹ – a *Prospect 69*, nella sezione della Galleria L'Attico, il polo romano dell'avanguardia italiana del tempo. Il canone degli undici artisti dell'Arte povera – definito da Germano Celant nell'omonima pubblicazione del 1969 – era al completo con l'aggiunta di Mattiacci, che pure partecipò alle seminali mostre del 1967-68 alla Galleria La Bertesca di Genova, e di Griffa, Maini e Salvo, di più recente annessione al gruppo di Sperone. L'elenco delle opere in mostra è nell'Appendice a questo articolo¹².

Il Kunstmuseum di Lucerna faceva parte della Kunst-und-Kongresshaus, spazio polifunzionale che ospitava sale da concerto, aule per conferenze, un ristorante e altri servizi. Progettato da Armin Meili e inaugurato nel 1933, si componeva di tre grandi corpi quadrati rivestiti di pietra arenaria¹³. Più neutro della Kunsthalle Bern e soprattutto dello stile nordico neorinascimentale dello Stedelijk di Amsterdam, l'edificio ospitava il museo solo nell'ala ovest. Inoltre, la mostra degli italiani conviveva con una rassegna delle pittrici Irma Ineichen e Josephine Troller. Tuttavia, come sempre in queste circostanze, le limitazioni architettoniche diventarono uno stimolo per gli artisti. Lavori già esistenti, nuovi interventi e installazioni ricreate per l'occasione proliferarono dunque in ogni angolo del museo, superando, nello spirito delle rassegne di Berna e Amsterdam, le separazioni tra interno ed esterno, tra natura espositiva

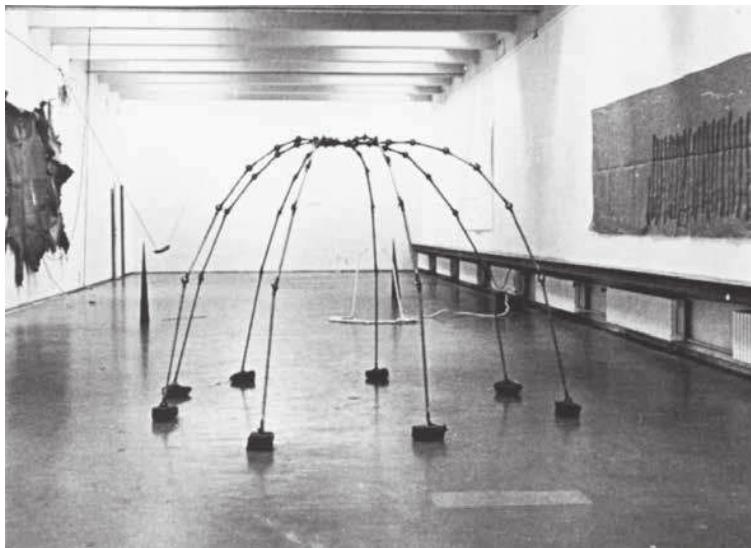
e funzionale degli ambienti. Dalle fotografie e dai dati d'archivio si può ricostruire parzialmente il percorso espositivo. All'esterno dell'edificio, Calzolari rivestì di piombo gli scalini della porta d'ingresso all'angolo nordovest, mentre Penone depose il suo *Pane Alfabeto* sulla tettoia dell'ingresso principale sulla facciata nord dell'edificio, in prossimità del corpo che ospitava il museo (figg. 1, 2). Dalle grandi finestre del primo piano, la prospettiva che raccordava il lavoro agli imponenti dioscuri bronzei degli anni Trenta dello scultore Hugo Siegwart dà il senso della radicalità dell'intervento. Varcata la soglia, bisognava salire al primo piano del museo per trovare, nell'androne di ingresso, i lavori di Anselmo¹⁴. Le fotografie documentano soprattutto la grande sala, illuminata da lucernari, nella quale si concentravano i lavori di Boetti, Calzolari, Fabro, Griffa, Mattiacci, Merz, Pistoletto e Zorio (figg. 3, 4). Il *Confine* di quest'ultimo venne montato in un «Kabinett», come da appunti di Ammann, che dovrebbe coincidere con una stanza riservata al conservatore del museo, disposta tra il vestibolo d'ingresso e la sala espositiva¹⁵. L'installazione di Kounellis e la *Demagnetizzazione di una stanza* di Penone erano collocate in alcune stanze laterali alla sala grande, dove forse si trova-

vano anche i lavori di Maini, Paolini e Salvo, del cui allestimento non risultano immagini.

L'esposizione fu concepita da Ammann in dialogo con gli artisti. Il progetto cominciò a prendere forma nel settembre del 1969¹⁶, mentre la selezione principale dei lavori avvenne durante un soggiorno in Italia dal 21 al 30 marzo 1970, come documenta una lettera spedita a tutti gli artisti¹⁷. Il calendario espositivo era particolarmente fitto in quei mesi, perciò non tutti gli incontri furono possibili e non molti nuovi lavori vennero presentati a Lucerna. Altre versioni di alcune opere di Anselmo si potevano trovare nello stesso periodo della mostra nello spazio di Ileana Sonnabend al 3e Salon international de galeries-pilotes a Losanna e alla mostra *Conceptual Art Arte Povera Land Art* di Torino, dove Penone realizzò anche un altro *Pane alfabeto*. Merz ripropose in forma modificata lavori già esposti a *Gennaio 70* a Bologna e nelle personali da Konrad Fischer a Düsseldorf, in marzo, e alla Sonnabend Gallery di New York, in aprile-maggio. Calzolari, Kounellis e Penone ria-dattarono precedenti installazioni per gli spazi del Kunstmuseum. Si trattava rispettivamente di: *I e secondo giorno come gli orienti sono due*, presentata in prima istanza da Sperone a Torino nell'aprile

2. Giuseppe Penone, *Pane alfabeto* (1969), installazione all'esterno del Kunstmuseum Luzern, 1970 (foto: ©Paolo Mussat Sartor).





3. La sala grande del Kunstmuseum Lucern, 1970: al centro, *Igloo Fibonacci* di Merz, e, in senso orario da sinistra, opere di Zorio, Calzolari, Griffa (da G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Milano, 1975, fig. 127).

dello stesso anno – la scritta *Io mio nome* sarebbe stata incassata anche in un muro della Galleria d’arte moderna di Torino per *Conceptual Art Arte Povera Land Art* –; l’installazione *Senza titolo* con le fiamme ossidriche allineate contro i muri della galleria Iolas di Parigi nel 1969; la *Demagnetizzazione di una stanza* realizzata da Penone per la prima volta all’inizio del mese di maggio alla Biennale di Tokyo. Del tutto nuovi erano i fogli di piombo di Calzolari sugli scalini d’ingresso dell’edificio, *Sullo stato; Italia e Italia di cartoccio*

di Fabro, forse alcuni lavori di Griffa e Maini, l’installazione di Mattiacci, gli striscioni di Pistoletto, l’azione e le immagini di *Benedizione di Lucerna* di Salvo. *Confine* di Zorio era una delle prime attestazioni di un gruppo di lavori che segnò una svolta nella pratica dell’artista. Nella versione fluorescente, *Confine* debuttò alla Biennale di Tokyo e nella personale alla Galleria Toselli di Milano in maggio, mentre, stando alla descrizione in catalogo, a Lucerna l’artista espose il suo primo *Confine* incandescente¹⁸.



4. La sala grande del Kunstmuseum Lucern, 1970, durante l’allestimento: in alto gli striscioni di Pistoletto e in primo piano, da sinistra, opere di Merz e Mattiacci. Si riconoscono: in basso a sinistra, Merz e, in fondo al centro, Kounellis (foto: Pablo Stähli, Francoforte, MUSEUM MMK FÜR MODERNE KUNST, Archiv Jean-Christophe Ammann).

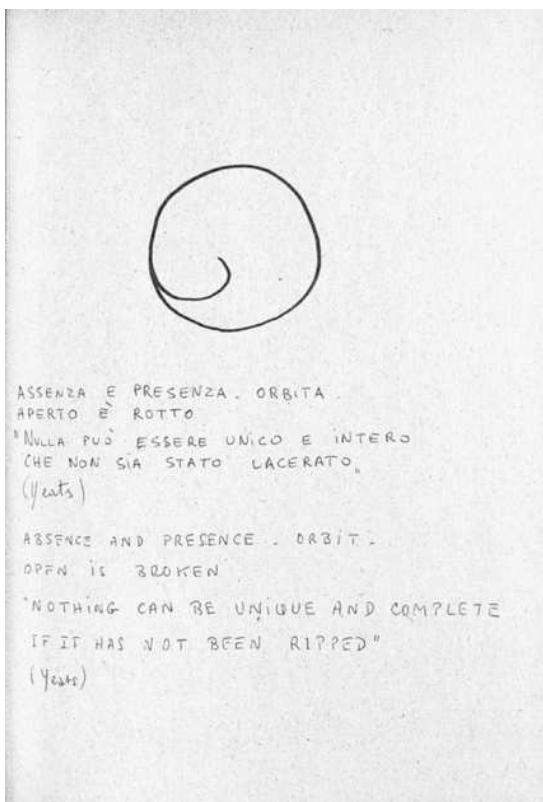
2. IL CATALOGO

Come usuale per le mostre di quegli anni, anche il catalogo alterna immagini di lavori precedenti a materiali inediti, che meritano di essere indagati. Il titolo della rassegna non era nuovo per Ammann, che aveva già titolato *Visualisierte Denkprozesse* una mostra dedicata agli artisti svizzeri contemporanei (15 febbraio – 29 marzo 1970). L'accostamento della nozione di processo a quelle di pensiero e visualizzazione inquadrava lo sviluppo più recente dell'avanguardia artistica, in Italia soprattutto, che sembrava superare l'associazione con l'uso deliberato dei materiali e la fisicità dell'azione del primo tempo dell'Arte povera, tendendo verso la «fisicizzazione di intuizioni, di idee, di memoria, di sillogismi», come aveva segnalato Mirella Bandini recensendo una collettiva da Sperone della fine del 1969, che agì da precedente alla selezione di artisti di Ammann¹⁹. Già Szeemann, nell'introduzione al catalogo della mostra di Berna, aveva giustificato il complesso titolo dell'esposizione con la difficoltà di inquadrare il panorama artistico contemporaneo attraverso le definizioni elaborate nell'ultimo paio di anni. Termini come *Anti-form*, *Micro-emotive art*, *Arte povera*, *Concept Art* risultavano troppo specifici rispetto a una situazione in divenire, in cui «il credo nella tecnologia è stato sostituito dal credo nel processo artistico»²⁰. La forma dell'opera nasceva nel processo del suo farsi e ne recava traccia in termini di attitudini e situazioni. Il *Denkprozess* di Ammann rispondeva innanzitutto alla nozione di *Vorgang* di Szeemann, accentuando la dimensione mentale rispetto alla fisicità del processo.

Ammann redasse l'introduzione al catalogo in tempi stretti, quando i contributi degli artisti cominciavano a prendere forma. Ne poté dunque registrare l'insufficiente verso il termine Arte povera, il cui significato era ricondotto non tanto all'uso dei materiali, ma all'essenzialità di una «dimensione psichica, mentale primaria»²¹. Il primato dell'immaginazione implicava un posizionamento di rifiuto rispetto alla società e di ritorno all'autenticità e alla dimensione ambientale della pratica artistica. Una simile lettura era esplicitamente debitrice della carica spirituale e di impegno di Beuys, di cui Ammann ricordava la dichiarazione sull'identità tra processo plastico e sviluppo della coscienza umana²². Al contempo, la centralità del pensiero immaginativo richiamava le modalità di associazione visuale dell'antropologia di Claude Lévi Strauss e soprattutto la nozione di *lateral thinking* introdotta dal fisico Edward De Bono nel 1967 per indagare il pensiero creativo al di fuori del verticalismo della logica²³.

Al netto di questi spunti, la formazione di storico dell'arte di Ammann emergeva soprattutto nell'analisi scrupolosa del lavoro degli artisti, cui è dedicata gran parte del saggio. Un simile approccio era determinato dalla volontà di rimarcare l'autonomia del ruolo di critico che Ammann volle assumere e riecheggiava le linee guida di un suo contributo metodologico del 1968, fondato sull'importanza interpretativa assegnata dagli *Studies in Iconology* di Panofsky alla descrizione dell'opera d'arte²⁴. Di alcuni artisti Ammann riuscì a presentare anche le opere in mostra, ma nella maggior parte dei casi introdusse le loro ultime ricerche, talora fornendo informazioni significative. È il caso di Boetti, di cui fu descritto il cantiere pressoché contemporaneo di *Estate '70*²⁵, e di Merz e del suo recente interesse per la serie di Fibonacci. Dopo il saggio di Ammann, seguono le traduzioni in tedesco di tre testi fondativi di Celant del 1967-68 – l'introduzione al catalogo della mostra alla Bertesca di Genova, l'articolo di «Flash Art» dell'autunno 1967 e l'intervento nei «Quaderni de' Foscherari» di Bologna del 1968. Era stato Celant stesso a sollecitarne la traduzione: a fianco di Sperone, il critico genovese svolse un ruolo fondamentale di tramite tra Ammann e gli artisti, che rientrava nella sua strategia di posizionamento nel contesto della critica internazionale²⁶.

Ad ogni artista furono riservate da cinque a sette pagine, spesso con un profilo biobibliografico e la dichiarazione pubblicata nel volume *Arte Povera* di Celant del 1969. Ciascun contributo fu preceduto da un ritratto fotografico scattato da Pablo Stähli, editore e gallerista svizzero, tra i partecipanti a *Visualisierte Denkprozesse*, e fotografo. Nella lettera in cui chiedeva un incontro per i giorni dal 21 al 30 marzo 1970, Ammann esortava gli artisti a inviare disegni per il catalogo, più economici da riprodurre delle fotografie. Di tutti i contributi, vale la pena sottolinearne alcuni. Boetti è introdotto dal suo *Doppelgänger* ritratto da Pietro Gallina, inaugurando l'uso di includere l'opera nelle mostre o nei cataloghi, e scelse quattro fogli in cui il disegno di una forma semplice, archetipa, era accompagnato da citazioni di autori tratte da *Corpo d'amore* di Norman O. Brown, una delle sue principali fonti d'ispirazione (fig. 5)²⁷. Fabro scelse due fotografie di *Italia di cartoccio* e *Sullo stato; Italia* nel suo studio di Milano (l'ultima ripresa da Stähli ancora in lavorazione) e due di *L'Italia e Nazione Italica* scattate da Ugo Mulas alla personale alla Galleria de Nieubourg del 1969. Ciascuna immagine era accompagnata dalla traduzione francese di quattro frasi di Carla Lonzi, anticipazioni del *Manifesto di Rivolta*



5. Pagina di Alighiero Boetti nel catalogo *Processi di pensiero visualizzati*, Luzern, 1970.

Femminile, che fu appeso sui muri di Roma nel luglio del 1970 e determinò il suo abbandono della critica d'arte²⁸. Apparentemente divergenti, le frasi accentuano l'iconografia politica dei lavori di Fabro (fig. 6). Kounellis chiese di riprodurre un telegramma e una cartolina, il primo, firmato anche da Merz, relativo all'invio dei materiali, l'altra con la frase «Ho visto la città di Kioto con le finestre e le porte murate». Le due missive sono timbrate alla metà di maggio del 1970, quando i due artisti si trovavano in Giappone per la Biennale di Tokyo, nella quale Kounellis propose un'installazione con una progressione di sassi ricordata da Ammann nel suo saggio²⁹. Di Mattiacci furono pubblicati disegni relativi a progetti solo in parte realizzati, come *Sentire il rumore metallico*, presentato all'Attico nello stesso 1970. Il progetto *La semina* rappresenta la prima fase del lavoro esposto a Lucerna, in cui l'artista piantò un seme di erba della sua terra natale, facendovi crescere intorno erba della città svizzera³⁰. Paolini sostituì alle immagini delle opere in mostra quattro fogli bianchi, ciascuno firmato e con le rispettive date:

in apertura, Ammann pubblicò la lettera di istruzioni inviata dall'artista, nella quale chiariva che quei fogli «ricostituiscono, oggi, quei particolari momenti del mio lavoro»³¹. Penone inviò quattro dei dodici frottage di *Progetto di pavimento magnetizzato*, documentati anche nel catalogo della Biennale di Tokyo³².

Non potendo realizzare un'azione al museo, lo Zoo di Pistoletto fu rappresentato con alcuni documenti in mostra e in catalogo, come la lettera di presentazione del collettivo spedita da Corniglia il 1 ottobre 1969. I quattro disegni che seguono articolano l'installazione pensata da Pistoletto per la mostra, rappresentando su ciascuna pagina una coppia di striscioni appesa in una sala con le stesse due frasi in quattro lingue diverse. Affine a quello di Pistoletto era il lavoro di Prini, che partecipò alla mostra esclusivamente nel catalogo, riproponendo le sue pagine nel volume *Arte Povera* di Celant, introdotte dalla riproduzione di un telegramma, ricevuto il 4 maggio 1970, che recita *Confermo partecipazione alla mostra* (fig. 7). Come gli striscioni di Pistoletto stimolavano una riflessione sulla forma-mostra, così Prini incorporava la fitta agenda di quei mesi nella propria pratica e, attraverso l'immaterialità del medium di comunicazione, trasformava l'affermazione della propria presenza nell'unico lavoro possibile in sua assenza. Il telegramma rientrava in un progetto più articolato. In quei mesi, Prini fu invitato anche da Kynaston McShine a partecipare alla mostra *Information* al Museum of Modern Art di New York nell'estate del 1970 e, di fronte alle insistenti domande sull'invio di lavori da parte dei rispettivi curatori e della Galleria Sperone, telegrafo a tutti la stessa frase. La sequenza di telegrammi venne trascritta integralmente nel catalogo di *Conceptual Art Arte Povera Land Art* e nel fascicolo di «Studio International» curato da Seth Siegelaub nell'estate 1970, dove venne definita «Part of a comedy script for 4 actors»³³. Anche per Zorio le pagine del catalogo di Lucerna erano vicine al progetto per «Studio International». Su fogli di carta quadrettata strappati e incollati, uno per pagina, si leggono frasi sul tema del confine, tra le quali la dichiarazione che «il confine è quella linea immaginaria che si concretizza con la violenza», riportata anche nella pagina dell'artista sul periodico inglese³⁴.

3. RICEZIONE

Processi di pensiero visualizzati ebbe un grande impatto sulla scena culturale di Lucerna e ne determinò l'inclusione nella mappa dei centri di promozione della nuova avanguardia³⁵. Da quel momento Ammann avrebbe dedicato agli artisti



6. Pagina di Luciano Fabro nel catalogo *Processi di pensiero visualizzati*, Luzern, 1970, con *Sullo Stato; Italia*, in fase di lavorazione nello studio dell'artista.

7. Pagina di Emilio Prini nel catalogo *Processi di pensiero visualizzati*, Luzern, 1970.



dell'Arte povera delle personali di grande importanza, stringendo legami di amicizia con alcuni di essi, soprattutto con Boetti³⁶. Il curatore avrebbe anche voluto acquisire dei lavori per la collezione del museo, senza riuscirvi per ristrettezze di budget³⁷. Considerando le numerose mostre e fiere di quei mesi, inclusa la Biennale di Venezia, non sorprende che la mostra di Lucerna fosse pressoché ignorata dai giornali di settore. Se si esclude la segnalazione di Tommaso Trini, fu solo la stampa locale a darne conto³⁸. Del resto la mostra non proponeva un tema, ma piuttosto una cognizione di una situazione; l'interesse di Ammann per gli artisti, lo stretto lavoro al loro fianco, fu sempre un elemento riconosciuto di divergenza dal modello di chi, come Szeemann, affermava una propria visione³⁹.

Nel fascicolo del settembre 1970 di «Werk» Ammann ripropose anche la propria lettura dei fatti recenti dell'arte internazionale in un articolo redatto a sei mani con un critico e un artista lucernesi. In una trattazione sofisticata delle varie etichette inventate negli anni, Ammann ribadì la validità della propria concezione di *Processi di pensiero visualizzati*, dichiarandone anche l'origine nel *Bildnerisches Denken* di Paul Klee. Nel momento di più intensa spinta sulla comunanza di ricerche tra le due sponde dell'Atlantico, Ammann confrontava artisti e opere – ad esempio Calzolari e Serra – per mostrare la sostanziale differenza tra la natura auto-assertiva della processualità degli artisti americani e l'evocazione poetica degli artisti europei⁴⁰. Si trattava tuttavia di una lettura troppo analitica e troppo aderente ai dati delle opere per poter trovare immediata fortuna in tempo di sintesi teoriche.

Al netto delle posizioni critiche, è innegabile che la mostra di Lucerna contribuì a collocare l'arte italiana in una scacchiera internazionale polarizzata tra Stati Uniti e Europa centro-settentrionale. La compresenza di lavori nuovi e di opere già assestate, coerenti col tono retrospettivo dell'iniziativa, e l'impegno critico di Ammann a fianco dell'attività di promozione condotta dalla Galleria Sperone e da Germano Celant rendono *Processi di pensiero visualizzati* un caso di studio importante per cogliere le dinamiche del rapporto tra istituzioni e gallerie, artisti italiani e contesti internazionali, su cui era fondata la complessa rete di esportazione dell'Arte povera tra anni Sessanta e Settanta.

Francesco Guzzetti
Drawing Institute, The Morgan Library & Museum, New York
 fguzzetti@themorgan.org

NOTE

Questo studio nasce dalla mia tesi di perfezionamento discussa alla Scuola Normale Superiore di Pisa nel 2016 (relatore: prof. Flavio Feronzzi). Per l'aiuto nella mia ricerca d'archivio, ringrazio Nadine Hahn, Museum für Moderne Kunst, Francoforte. Purtroppo, date le circostanze degli ultimi mesi, è stato impossibile condurre la revisione dei documenti del Kunstmuseum Luzern, ma ringrazio comunque Alexandra Blättler. Ringrazio sentitamente: Agata Boetti, Arianna Mercanti, Archivio Alighiero Boetti; Luisa Borio, Fondazione Merz; Maddalena Disch, Fondazione Giulio e Anna Paolini; Silvia Fabro, Archivio Carla e Luciano Fabro; Antonio Homem, The Sonnabend Collection Foundation; Alma Luxembourg, Luxembourg & Dayan; Paolo Mussat Sartor; Rocco Mussat Sartor, Archivio Anselmo; Milena Ohey, Kunstmuseum Lichtenstein, Vaduz; Danna e Giancarlo Olgati, Diego Cassina, Lugano; Giuseppe Penone e l'Archivio Penone; Valentina Pero; Noah Stolz.

1. J.-C. Ammann, *Das Wespennest ist eine Kathedrale. Ein Gespräch mit Stefan Banz*, Cully-Norimberga, 2011, p. 29.

2. Ivi, pp. 26-29.

3. J.-C. Ammann, H. Szeemann, *Von Hodler zur Anti-form*, Berna, 1970; P. Kaiser, *Interview with Klaus Honneth*, in *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, Los Angeles, 2018, p. 37.

4. J.-C. Ammann, *Venedig. 34. Biennale*, in «Werk», 1968, 55, 8, p. 566; Id., *Kassel. IV. Documenta*, ivi, p. 567.

5. J.-C. Ammann, *Schweizer Brief*, in «Art International», 1969, 13, 5, pp. 47-50. Tuttavia non si dimentichi che sullo stesso fascicolo la recensione di *Op Losse Schroeven* di Cor Blok dedicava ampio spazio all'Arte povera (C. Blok, *Letter from Holland*, ivi, pp. 52-53).

6. E. Sommer, *Prospect 68 and Kunstmarkt 68*, ivi, 1969, 13, 2, p. 32; *Prospect 69*, Düsseldorf, 1969, pp. 6-7, 10-11, 24.

7. Jean Christophe Ammann: *Bekentnnis zur Avantgarde*, in «Luzerner Tagblatt», 1968, p. 10.

8. *Düsseldorfer Szene* (8 giugno - 13 luglio 1969).

9. V. Manzoni, lettera ms. a J.-C. Ammann, 26 febbraio 1969, Archiv Jean-Christophe Ammann, MUSEUM MMK FÜR MODERNE KUNST (d'ora in poi Archiv Ammann), JCA1MANZ.

10. S. Richard, *Conversation with Jean-Christophe Ammann*, in Ead., *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists, 1967-1977*, Londra, 2009, p. 396.

11. J.-C. Ammann, *Zur Ausstellung*, in Id., *Processi di pensiero visualizzati*, Lucerna, 1970, pnn.

12. Purtroppo, di Maini si conosce ancora poco per fare un'analisi precisa.

13. M. Schwander, H.P. Wittwer, *Der Architekt Armin Meili (1892 - 1981) und das Kunst- und Kongresshaus Luzern*, Luzern, 1993. L'edificio è stato distrutto e sosti-

tuito da un nuovo polo culturale realizzato da Jean Nouvel, inaugurato nel 2000.

14. In alcuni scatti si nota l'ingresso alla mostra di Ineichen e Troller sullo sfondo.

15. Kunstmuseum Luzern, Archiv (d'ora in poi Archiv Luzern).

16. G. Anselmo, lettera ds. a J.-C. Ammann, 14 ottobre 1969, Archiv Ammann, JCA1ANSE.

17. J.-C. Ammann, lettera ds. a P.P. Calzolari, 26 febbraio 1970, Archiv Ammann, JCA1CALZ.

18. Ammann, *Zur Ausstellung...*, cit., pnn.

19. M. Bandini, *Mostre a Torino. Sperone*, in «Gala», 1969, 39, p. 66.

20. H. Szeemann, *Zur Ausstellung*, in Id., *Live in your Head. When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations - Information*, Berna, 1969, pnn.

21. Ammann, *Zur Ausstellung...*, cit., pnn.

22. Krawall in Aachen. *Interview mit Joseph Beuys*, in «Kunst. Magazin für moderne Malerei, Grafik, Plastik», 1964, 4, p. 97.

23. Riferimenti esplicitati nella recensione alla mostra di Berna (Ammann, *Schweizer...*, cit., p. 47).

24. J.-C. Ammann, *Methodologisches zur Kunstkritik*, in «Werk», 1968, 55, pp. 113-116.

25. F. Guzzetti, «*Writing with the Left Hand is Drawing*»: *Alighiero Boetti*, 1969-70, in «Master Drawings», 2019, 57, 1, p. 102.

26. G. Celant, lettera ms. a J.-C. Ammann, 20 marzo 1970, Archiv Ammann, JCA2ARTE.

27. Guzzetti, «*Writing...*», cit., pp. 106-109.

28. C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, 1974, pp. 11-18.

29. Ammann, *Zur Ausstellung...*, cit., pnn.

30. J.-C. Ammann, T. Kneubühler, R. Winnewisser, *Aspekte der aktuellen Kunstszenen*, in «Werk», 1970, 57, p. 602.

31. Ammann, *Processi...*, cit., pnn.

32. F. Guzzetti, *Information 1970: alcune novità sul lavoro di Giuseppe Penone*, in «L'uomo nero», 2018, 15, 14-15, p. 217.

33. G. Celant, *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, Torino, 1970, pnn; S. Siegelaub, [July/August 1970], in «Studio International», 1970, 180, 924, p. 14.

34. Ivi, p. 16.

35. M. Sturzenegger, *Interview mit Pablo Stähli*, 27 ottobre 2011, pp. 5-6, 8 (<https://www.oralhistoryarchiv.ch>).

36. R. Lauter, *Für Jean-Christophe Ammann: Festschrift*, Francoforte, 2001, pp. 296-297.

37. D. Imhof, *Interview mit Jean-Christophe Ammann*, ottobre 2011, p. 11 (<https://www.oralhistoryarchiv.ch>).

38. T. Trini, *Die Totale Information*, in «Domus», 1970, 489, p. 49.

39. Ivi, p. 5.

40. Ammann, Kneubühler, Winnewisser, *Aspekte...*, cit., p. 603.

Appendice

Elenco delle opere in mostra.

Se non diversamente indicato, le opere si intendono spedite da Sperone, come da lista redatta il 19 maggio 1970 per il permesso di esportazione temporanea¹.

1. Giovanni Anselmo

1.1 *Direzione*, 1967-68 [1970], granito, ago magnetico, 15,9 x 178,4 x 70 cm, Minneapolis, Walker Art Center². Realizzato per la mostra³.

1.2 *Neon nel cemento*, 1967-69, tubo fluorescente, cemento, cinque blocchi, tot. 8 x 8 x 810 cm, Collezione privata⁴.

1.3 *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni*, 1969, sbarra di ferro, grasso minerale antiruggine, scritta a matita su parete, h. 185 cm, diam. 12 cm, Sammlung FER⁵.

1.4 *Trecento milioni di anni*, 1969, antracite, lampada, lamiera, filo di ferro, 30 x 56 x 25 cm, Parigi, Musée d'Art Moderne de Paris⁶.

1.5 *Respiro*, 1969, ferro, spugna di mare, due elementi, 11 x 6 x 452 cm cad., Lione, Musée d'Art Contemporain.

2. Alighiero Boetti

2.1 *Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, 1969, matita su carta quadrettata, dodici elementi, 70 x 50 cm ciascuno, Collezione privata⁷. In una lettera a Sperone per la personale di Basilea nel 1978, Ammann cita «Cimento dell'armonia [sic] e dell'invenzione, 12 pieces (l'oeuvre qui était en 1970 à Lucerne)»⁸.

2.2 *EMME I ELLE ELLE E...*, 1970, vernice spray su ghisa, 28 x 28 x 2 cm, Collezione privata⁹.

3. Pier Paolo Calzolari

3.1 *2000 lunghi anni lontano da casa*, 1968, piombo, filo d'argento, campanelle, stagno, misure ambientali.

3.2 *Impazza angelo artista*, 1968, piombo, rame, ferro, motore refrigerante, 92 x 140 x 140 cm, Vienna, Museum Moderner Kunst.

3.3 *Un flauto dolce per farmi suonare*, 1968, piombo, rame, compressore, motore refrigerante, lastra di rame: 3.3 x 86.4 x 40.5 cm; lastra di piombo: 100 x 200 cm, Collezione privata / Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein

3.4 *I e secondo giorno come gli orienti sono due*, 1970, azione; lettere di piombo¹⁰, misure ambientali.

3.5 *Senza titolo*, 1970, piombo, misure ambientali

4. Luciano Fabro

Prov.: l'artista¹¹.

4.1 *Italia fascista*, 1969 (fig. 8), ferro, carta stradale, cavo d'acciaio, morsetto, 146 x 74 x 0.6 cm, Biella, Collezione Cittadellarte - Fondazione Pistoleto.

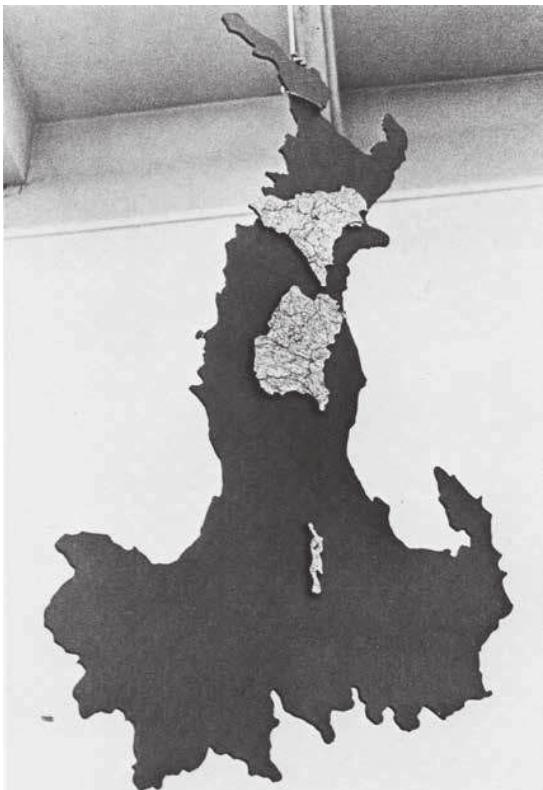
4.2 *Sullo stato; Italia*, 1970, compensato, carta stradale, piombo, 124 x 63 x 16 cm, Collezione privata¹².

4.3 *L'Italia di cartoccio*, 1970, compensato, piombo, 50 x 120 x 60 cm, Lugano, Collezione Giancarlo e Danna Olgiati¹³.

5. Giorgio Griffa

5.1 *Linee viola*, 1970, acrilico su tela di juta, 150 x 490 cm, Collezione privata.

8. Luciano Fabro, *Italia fascista* (1969), appesa nella sala grande del Kunstmuseum Luzern, 1970 (da G. Celant, *Arte Povera. Storie e protagonisti*, Milano, 1975, fig. 128).





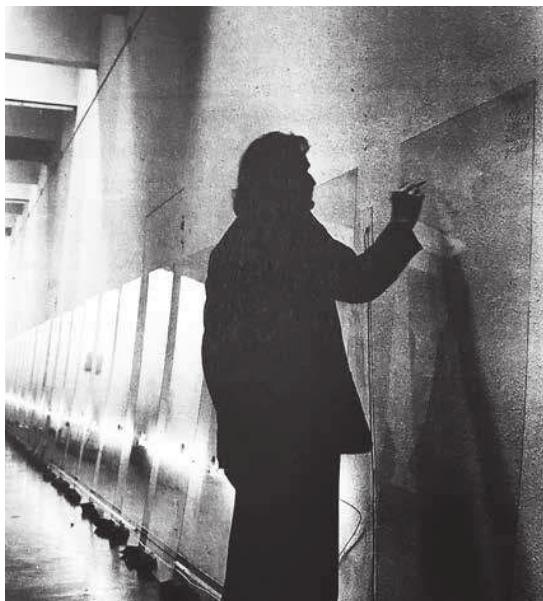
9. Jannis Kounellis al lavoro sull'installazione *Senza titolo* al Kunstmuseum Luzern, 1970 (foto: ©Paolo Mussat Sartor).

5.2 *Orizzontali gialle su juta*, 1969-70, acrilico su tela, 150 x 500 cm, Collezione privata.

5.3 *Venti linee diagonali bianche*, 1970, acrilico su tela di canapa, 330 x 240 cm, Collezione privata.

5.4 *Spugna*, 1969-70, acrilico su tela, 297 x 237 cm, Collezione privata.

10. Mario Merz al lavoro sull'installazione *Vetro Fibonacci* al Kunstmuseum Luzern, 1970 (foto: Paolo Mussat Sartor, da P. Weiermair, *Situation Concepts*, Innsbruck, 1971, pnn.).



6. Jannis Kounellis

6.1 *Senza titolo*, 1969 (fig. 9), becchi, collettori, tubi, bombole a gas, fiamme a muro, misure ambientali¹⁴. Prov.: l'artista, attraverso L'Attico, Roma.

7. Roberto Maini

7.1 *Après la civilisation*, 1970, otto elementi, ottone e specchio, misure ignote.

8. Eliseo Mattiacci

8.1 *Assistere intensamente al processo di crescita*, 1970, erba, terra, misure ambientali¹⁵. Prov.: l'artista, attraverso L'Attico, Roma.

9. Mario Merz

9.1 *Vetri Fibonacci*, 1970 (fig. 10), vetro, neon, argilla, pennarello, lunghezza totale: 2000 cm. Realizzato per la mostra. L'opera è parte di un gruppo noto in vari modi (*Appoggiati*, *The Space is not Practical* ecc.). Il titolo proviene dal catalogo della mostra *Situation Concepts* del 1971, dove accompagna una fotografia dell'artista mentre esegue il lavoro a Lucerna¹⁶.

9.2 *Igloo Fibonacci*, 1970, struttura in tubolare di ottone con giunti a snodo, argilla, diam. 300 cm, Biella, Collezione Cittadellarte - Fondazione Pistoletto. Realizzato per la mostra¹⁷.

10. Giulio Paolini¹⁸

10.1 *Diaphragma 8*, 1965, fotografia su tela emulsionata, 80 x 90 cm, Collezione Alex Sainsbury¹⁹.

10.2 *D867*, 1967, fotografia su tela emulsionata, 80 x 90 cm, Collezione Alex Sainsbury²⁰.

10.3 *Nécessaire*, 1968, fogli di carta bianca, 22 x 22 x 28 cm, proprietà dell'artista²¹.

10.4 *Primo appunto sul tempo*, 1968, inchiostro su carta da spolvero appuntata con puntine da disegno su tela preparata, 200 x 200 cm, Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea²².

10.5 *Un segreto*, 1969, fotografia su tela emulsionata, due elementi, 40 x 40 cm ciascuno, Collezione privata²³.

10.6 *Io (frammento di una lettera)*, 1969 [primo esemplare], frammento di dattiloscritto applicato su supporto adesivo di gomma, diam. 1,5 cm, Modena, Collezione privata²⁴.

11. Giuseppe Penone

11.1 *Alpi marittime*, 1968, Fotografie ai sali d'argento virate al selenio su carta baritata, iscrizioni autografe, sei elementi, 60,7 x 48,5 cm cad.²⁵

11.2 *Pane alfabeto*, 1969, pane, acciaio, 15 x 260 x 32 cm²⁶.

11.3 *Senza titolo [Demagnetizzazione di una stanza]*, 1970, specchi, diam. 5 cm cad. Realizzato per la mostra²⁷.

12. Michelangelo Pistoletto

12.1 *Non si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente*, 1970, striscione, 100 x 500 cm.

12.2 *Si può partecipare a tutte le mostre contemporaneamente*, 1970, striscione, 100 x 500 cm.

12.3 Fotografie de Lo Zoo²⁸. Prov.: l'artista.

13. Emilio Prini

Pagine del catalogo della mostra.

14. Salvo

14.1 *Benedizione di Lucerna*, 1970, documentazione fotografica di un'azione, tre fotografie, 22,7 x 28,9 cm; 28,8 x 22,5 cm; 28,6 x 22,8 cm, Collezione privata²⁹.

14.2 *Vangelo*, 1970, inchiostro su fogli di carta, cartella in lino verde, fogli: 29,7 x 21 cm ciascuno, dimensione totale (chiuso): 31 x 21,3 cm, Collezione privata³⁰.

14.3 *Il Corvo* [?], 1970, inchiostro su fogli di carta, cartella, dimensioni sconosciute³¹.

15. Gilberto Zorio

15.1 *Pelli con resistenza*, 1968-69, pelle di mucca, filo di nichel-cromo incandescente, cavo elettrico, due elementi, 290 x 377 x 160 cm, Collezione privata / Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein.

15.2 *Odio*, 1969, lingotto di piombo, corda, lingotto: 8 x 74 x 15 cm, Collezione privata³².

15.3 *Confine*, 1970, Cavo di nichel-cromo incandescente, fili elettrici, misure ambientali.

NOTE

1. G.E. Sperone, Esportazione temporanea per esposizione, Archiv Luzern.

2. N.-E. Belin, *La jeune avant-garde italienne à Lucerne. Une froideur esthétique*, in «La Tribune de Genève», 1970.

3. Disegno di Anselmo sul verso dell'invito alla personale da Sonnabend dell'ottobre 1969, Archiv Ammann, JCA1ANSE.

4. L.H.Z., *Konzept-Kunst / Ars povera*, in «Nidwaldner Volksblatt», 1970; *Die gefährliche Spannung im Künsthause*, in «Luzerner Tagblatt/Zuger Tagblatt», 1970.

5. R. Müller, *Junge italienische Avantgarde. Neue Ausstellung im Kunstmuseum*, in «AZ Aargauer Zeitung», 1970.

6. T. Kneubühler, *Alternative zur Technologie*, in «SonntagsJournal», 1970, 31, p. 20.

7. J.-C. Ammann, *Alighiero Boetti. Catalogo generale*, vol. 1, Milano, 2009, n. 243, p. 226; T. Kneubühler, *Ein Lernprozess durch Kunst. Ausstellung der jungen italienischen Avantgarde im Kunstmuseum Luzern*, in «Luzerner Neueste Nachrichten», 1970.

8. J.-C. Ammann, lettera a G.E. Sperone, 28 ottobre 1977, Roma, Archivio Alighiero Boetti.

9. Ammann, *Alighiero...*, cit., n. 312, p. 259. L'esposizione è confermata da un fax di Natalie de Ligt per conto di Ammann, 22 marzo 2011, Roma, Archivio Alighiero Boetti.

10. Ammann, Kneubühler, *Winnewisser, Aspekte...*, cit., p. 602.

11. L. Fabro, lettera ds. a J.C. Ammann, s.d., Archiv Ammann, JCA1FABR.

12. Belin, *La jeune...*, cit.

13. *Ibid.*

14. Ammann, Kneubühler, *Winnewisser, Aspekte...*, cit., p. 604.

15. Ivi, p. 602.

16. P. Weiermair, *Situation concepts*, Innsbruck, 1971, pnn.

17. Ringrazio Maddalena Disch, cui devo l'identificazione dell'esemplare dell'*Igloo*.

18. Istruzioni di allestimento dei lavori in G. Paolini, lettera ms. a J.-C. Ammann, s.d., Archiv Ammann, JCA1PAOL.

19. M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, vol. 1, Milano, 2008, n. 81, p. 111. Kneubühler, *Ein Lernprozess...*, cit.

20. Disch, *Giulio...*, cit., n. 141, p. 162. Kneubühler, *Ein Lernprozess...*, cit.

21. Disch, *Giulio...*, cit., n. 145, p. 164.

22. Ivi, n. 148, p. 168.

23. Ivi, n. 192, p. 205.

24. Ivi, n. 193, p. 206.

25. Belin, *La jeune...*, cit.; T. Kneubühler, *Die junge italienische Avantgarde. Zur kommenden Ausstellung im Luzerner Kunstmuseum*, in «Luzerner Neueste Nachrichten», 1970, 120; Id., *Ein Lernprozess...*, cit.

26. Ammann, Kneubühler, *Winnewisser, Aspekte...*, cit., p. 603.

27. L.H.Z., *Konzept-Kunst...*, cit.

28. M. Pistoletto, lettera ms. a J.-C. Ammann, 2 aprile 1970, Archiv Ammann, JCA1PIST.

29. Già in Collezione Ammann (Z. Felix, P. Maenz, *Salvo*, Essen, 1977, p. 58); U. Seelmann-Eggebert, *Junge italienische Avantgarde. «Processi di pensiero visualizzati» im Kunstmuseum Luzern*, in «National Zeitung. Morgenausgabe», 1970.

30. *Ibid.*

31. Un «libro profano» è citato *ibid.* *Il Corvo* di Poe è pubblicato in catalogo.

32. Sono le misure dell'esemplare esposto da Sperone nel 1969.

«Ich war ein Mann der Institution»: Jean-Christophe Ammann and Visualized Processes of Thinking

by Francesco Guzzetti

The exhibition *Visualized Processes of Thinking (Processi di pensiero visualizzati)* was organized at the Kunstmuseum in Lucerne in 1970 by the then director Jean-Christophe Ammann. Despite relatively hidden among the several outstanding exhibitions taking place all over the world at that time, it's a significant early account of the reception of Italian art abroad. The first museum retrospective devoted to the practice of the artists broadly associated with Arte Povera, the exhibition and the accompanying catalogue marked an important moment in the transition from the early time of Arte Povera to its development in the early 1970s, when the label was largely dismissed and artists concentrated on their individual paths within the broader international community of post-minimalist and conceptual art. In addition, the article sheds light on Jean-Christophe Ammann as a critic, a role he hasn't yet been recognized despite his acknowledgement as a major museum curator.
