

Artisti italiani alla John Weber Gallery. Strategie commerciali e curatoriali (1971-1975)

Dalla sua inaugurazione nell'autunno 1971, la galleria newyorkese rivolge un'attenzione particolare alla scena artistica italiana, dalla collettiva De Europa alle personali di Anselmo, Boetti, Merz e Salvo

1. UN VENDITORE ALLA CORTE DI RE ARTÙ

Figlio di genitori divorziati, John Weber (Los Angeles, 1932 – Hudson, N.Y., 2008) cresce prima in California e poi a Long Island. Una rigida educazione cattolica segna gli anni dell'adolescenza e apre la via alla carriera militare. Dopo un triennio di servizio in marina come addetto radiofonico, arriva la conversione con l'iscrizione all'Antioch College di Yellow Springs in Ohio e il tirocinio al Dayton Art Institute. È la metà degli anni Cinquanta quando, affiancando il direttore Thomas C. Colt Jr., Weber impara un mestiere sino a quel momento sconosciuto. I due curano mostre e promuovono rapporti commerciali con l'ambiente newyorkese. Con il sostegno delle gallerie di Bertha Schaefer e Betty Parsons danno vita a una «rental gallery», con membri selezionati a cui è concesso noleggiare opere d'arte¹. Segue quindi la decisione di abbandonare il Midwest per New York: prima l'Institute of Fine Arts e poi il lavoro presso la prestigiosa galleria di Martha Jackson. Nel giro di pochi mesi arrivano la nomina a direttore e le prime mostre di rilievo: *New Media, New Forms* (6-24 giugno 1960) ed *Environments, Situations, Spaces* (maggio-giugno 1961). Immerso nella cultura *underground* del Greenwich Village, Weber sente la necessità di voltare nuovamente pagina. La vendita «out of office» di alcune opere

di Andy Warhol si trasforma presto nell'attività di commesso viaggiatore: un lavoro sul campo che discende dall'esperienza della «rental gallery» di Dayton e s'inserisce appieno nell'epopea del sogno americano. Al Willy Loman di Arthur Miller, Weber preferisce di gran lunga l'Hank Morgan di Mark Twain e si definisce un «Connecticut peddler in King Arthur's Court»².

Il 1962 è l'anno del trasferimento a Los Angeles e dell'inizio della collaborazione con la gallerista Virginia Dwan³. Sulla costa occidentale il mercato è meno saturo, ma è necessario fare i conti con la potente Ferus Gallery, madrina della scena locale. Dwan, allora, guarda alla Francia e al Nouveau Réalisme, si orienta verso il New Dada e la Pop art newyorkesi⁴. Weber ricopre l'incarico di direttore per una decina d'anni, periodo durante il quale la galleria è prima sdoppiata, con una nuova sede a New York, e poi trasferita sulla costa orientale. Intanto, la Pop art lascia il campo al minimalismo e alle tendenze concettuali. Dwan, sempre all'avanguardia, percepisce, con il trascorrere del tempo, che il suo ruolo è mutato; chiude la galleria e si trasforma in mecenate di faraonici progetti di Land art⁵.

Gli anni trascorsi al fianco dell'intraprendente Dwan offrono a Weber l'opportunità di mettere a punto strategie commerciali e curatoriali che riprenderà in seguito nella propria galleria. Tra queste, spiccano la scelta di puntare su artisti a inizio carriera piuttosto che affermati e l'elargizione di

pochi stipendi mensili a fronte di anticipi sulla preparazione delle mostre. Nella maggior parte dei casi, le opere nascono «on stage», in un confronto serrato con gli spazi della galleria⁶. Si abbattono i costi di trasporto, ma è necessario offrire ospitalità a chi viene da fuori: la *guesthouse* della Dwan Gallery rimarrà un modello ideale da perseguire. Per ridurre i costi, nel caso in cui non sia possibile realizzare le opere in loco, si ricorre alla ‘mostra scatola’, con pezzi di dimensioni contenute e facili da trasportare. D’altronde, l’immagine del commesso viaggiatore rimane legata al Weber degli anni alla Dwan, come dimostra il viaggio di sette settimane compiuto nel 1964, mentre la galleria ospita una personale di Edward Kienholz⁷. Ma la ‘mostra scatola’ trova anche un risvolto espositivo in alcune rassegne di quegli anni, prima fra tutte *Boxes* (Los Angeles, 2-29 febbraio 1964)⁸. Derogando al principio di selezione dei soli artisti, per così dire, in avviamento, Weber concepisce un progetto di mostra sulle evoluzioni morfologiche della scatola dal Dada a Fluxus e alla Pop art, in cui, accanto alle nuove generazioni, sono presentate opere di quattro decani: Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Joseph Cornell e Louise Nevelson. Il *format* è messo fruttuosamente in campo anche negli anni successivi, da *Scale Models and Drawings* (New York, 7 gennaio-1° febbraio 1967) a *Language to be looked at and/or things to be read* (New York, 3-28 giugno 1967).

2. PIÙ CHE UN *FORMAT* AMERICANO

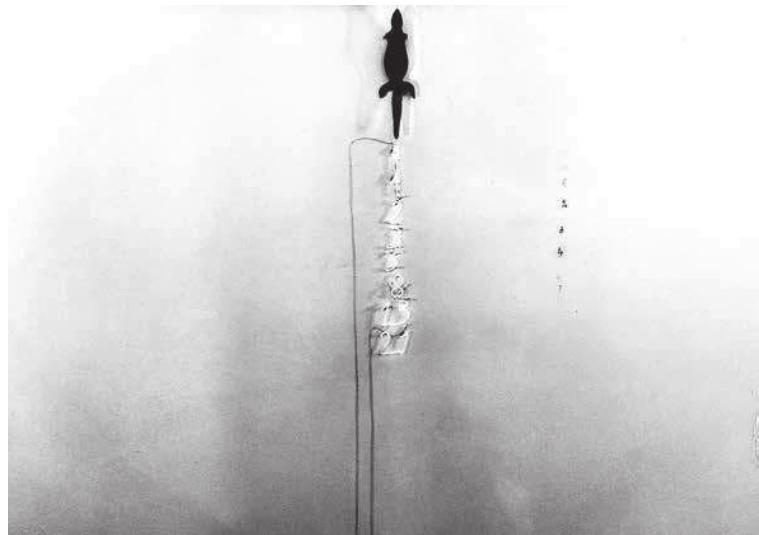
Alla fine del giugno 1971, quando la Dwan chiude, il cuore dell’arte contemporanea newyorkese si sta spostando dal centro di Manhattan all’ex area industriale di SoHo, dove ormai da tempo molti artisti hanno allestito i loro studi e dato vita a cooperative. È in questa rinnovata geografia che il 25 settembre 1971 la John Weber Gallery apre i battenti al 420 di West Broadway, il cosiddetto SoHo Art Building, un edificio industriale che ospita, oltre a quella di Weber, le gallerie di André Emmerich, Ileana Sonnabend e Leo Castelli. Se, come si è detto, alcune modalità commerciali sembrano trasferirsi dalla Dwan alla John Weber, è altrettanto vero che a differenti disponibilità economiche (immense quelle di Dwan, molto più contenute quelle di Weber) non possono che corrispondere dissimili approcci al mercato. Alla scelta di un nuovo quartiere (la sede newyorkese di Dwan era collocata nella zona settentrionale di Midtown) si affianca la necessità di fare squadra con altre gallerie, in una comune strategia di promozione e vendita. Ai babilonici *earthworks* nelle lande desolate dello Utah e del Nevada si sostituiscono un

ritrovato interesse per la pittura, in particolare di Robert Ryman e Robert Mangold, e un rafforzarsi dell’aspirazione europea: non più l’Europa dei *nouveaux réalistes*, ma quella dell’Arte povera e dei nuovi indirizzi concettuali. Per dirla con Weber, «more than just an American format»⁹.

L’incontro con l’Italia avviene grazie ad Annina Nosei, moglie di Weber tra la metà degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta. Le estati della coppia ad Ansedonia, nella Maremma toscana, registrano le visite di Pino Pascali, Gino De Dominicis, Fabio Sargentini, Gian Enzo Sperone, Mario e Marisa Merz¹⁰. Sin dai tempi della Dwan, Weber si spende nel promuovere l’arte americana in Italia¹¹. La presentazione degli italiani negli Stati Uniti è, invece, ritardata fino all’apertura della sua propria galleria e all’inaugurazione della doppia personale di Mario Merz organizzata con Sonnabend (11 dicembre 1971-5 gennaio 1972). L’accordo stipulato in quell’occasione tra le due gallerie testimonia la ripartizione equa di costi e ricavi, mostrando i vantaggi, almeno iniziali, del modello SoHo Art Building¹². Le fotografie d’archivio mostrano due delle sette opere allestite alla John Weber (figg. 1, 2)¹³, mentre una lunga lettera di Nosei a Merz dell’aprile 1972 serve a fare il punto sulle relazioni commerciali della galleria e, più in generale, sulla situazione economica¹⁴. Weber ha mantenuto rapporti di patronato solo con un numero limitato di artisti precedentemente sotto contratto alla Dwan ed è, perciò, impensabile che a un italiano si conceda uno stipendio mensile. Per di più, la mostra si è rivelata un evento in perdita, con costi elevati e insuccesso di vendite. Nonostante la rete di relazioni pregresse, per la John Weber le possibilità di assicurarsi un mercato (nazionale e internazionale) non sono affatto scontate.

Benché il mercato mostri il suo carattere più aspro, Weber non si scoraggia e organizza la collettiva *De Europa*, con opere di Giovanni Anselmo, Art & Language, Alighiero Boetti, Daniel Buren, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Hamish Fulton, Richard Long, Mario Merz, Giulio Paolini, Reiner Ruthenbeck, Salvo, Gilberto Zorio (29 aprile-24 maggio 1972). Con l’aiuto dei soci in affari Sperone di Torino e Konrad Fischer di Düsseldorf¹⁵, seleziona lavori facilmente trasportabili e adattabili agli spazi. L’obiettivo, già in fase di ideazione, è avere a disposizione una ‘mostra scatola’ e pianificare un *tour* promozionale che dalla costa orientale attraversi il Paese fino a Seattle e Vancouver¹⁶. I modi per arginare le spese di trasporto sono molti: dal contenimento del numero e dell’ingombro delle opere alla pianificazione di interventi sul campo o limitati al solo catalogo. La lunga lettera di

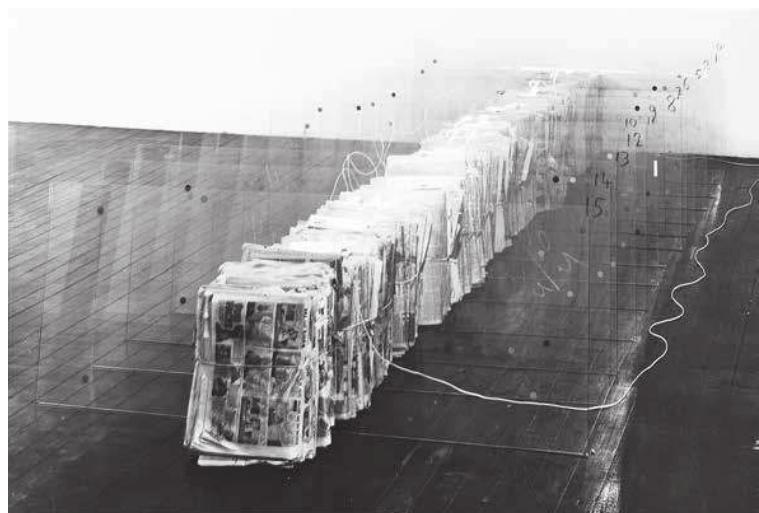
1. Mario Merz, *Iguana*, 1971, John Weber Gallery, New York (foto: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Archiv der Avantgarden).



Sperone a Weber, indirizzata da Torino il 14 aprile 1972, è un dettagliato racconto dei preparativi a due settimane dall'inaugurazione: l'invio delle copie del catalogo¹⁷, l'organizzazione del viaggio degli artisti (saranno presenti all'inaugurazione Anselmo, Salvo e Zorio) e la selezione dei lavori in mostra¹⁸. Tutti i costi sono suddivisi più o meno egualmente e così gli eventuali incassi. Qualche lavoro in più, sempre di dimensioni ridotte, potrà fungere da riserva se le vendite dovessero farsi numerose. Segue l'elenco dettagliato delle opere affidate al trasportatore: di Boetti, *12 forme dal 19 giugno 1967* (1967-1971), *Calligrafia* (1971) e tre copie di *Manifesto* (1967); di Anselmo, la

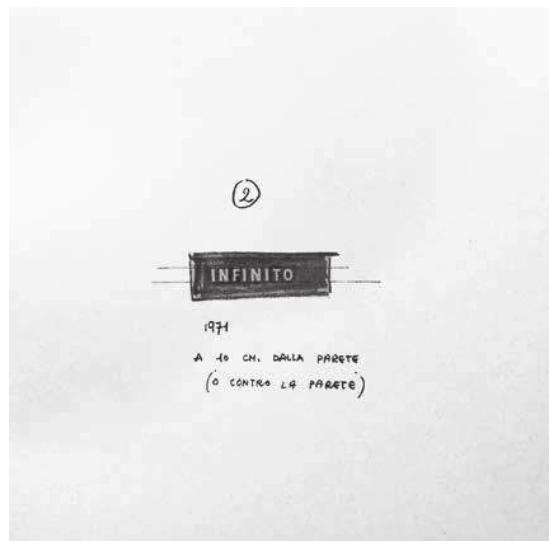
proiezione *Infinito* (1971); di Paolini, *Lo spazio* (1967)¹⁹ e il *Senza titolo* con due tele bianche montate una sull'altra (1965)²⁰; di Merz, undici piccole cornici con Plexiglas per il nuovo progetto *Una somma reale è una somma di gente* (1972) e un disegno non meglio identificato; di Salvo, il marmo *40 nomi* (1971) e il neon *Tricolore* (1971). Questi ultimi due sono lavori di riserva; l'intervento dell'artista è limitato alla copertina del catalogo e all'invito: un ingrandimento delle lettere che compongono il suo nome dal tautologico titolo *Il mio nome più grande degli altri* (1972, fig. 3). Alle opere degli italiani, si aggiungono tre fotografie in bianco e nero di Fulton e tre a colori di Dibbets.

2. Mario Merz, *610 funzione di 15*, 1971, John Weber Gallery, New York (foto: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Archiv der Avantgarden).





3. Catalogo della mostra *De Europa*, John Weber Gallery, New York, 29 aprile-24 maggio 1972, con in copertina *Il mio nome più grande degli altri* di Salvo (foto: courtesy Archivio Anselmo).



4. Giovanni Anselmo, Progetto per *Infinito*, in catalogo *Giovanni Anselmo*, John Weber Gallery, New York, 31 ottobre-14 novembre 1972 (foto: courtesy Archivio Anselmo).

Nel bagaglio che Sperone porterà con sé sull'aereo, invece, troveranno posto: la resistenza elettrica *Confine* (1970) e un progetto a colori su carta di Zorio; *Infinito* (*Fotografia dell'infinito attraverso il cielo*) (1970) di Anselmo²¹; *Io (friammento di una lettera)* (1969) di Paolini; due tele di Buren e cinque «translation pieces» di Art & Language. Infine, saranno realizzati sul posto *Linea terra* (1970) di Anselmo e *Odio* (1968) di Zorio.

Una mostra dal *budget* modesto, tenuto volutamente basso con strategie non dissimili da quelle adottate sin dai tempi della Dwan. D'altronde, anche la grande rassegna *Information*, curata da Kynaston McShine al Museum of Modern Art di New York nell'estate del 1970, ha fatto affidamento su una 'leggerezza' simile: tante opere adattabili agli spazi, un gran numero di lavori su carta, molti video, alcuni interventi riprodotti solamente sulle pagine di catalogo²². E lo stesso potrebbe dirsi per *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, organizzata da Donald Karshan al New York Cultural Center (10 aprile-25 agosto 1970)²³. La critica americana non pare apprezzare *De Europa*, né tantomeno leggervi tangenze con la contemporanea scena locale. «*Art News*» sottolinea l'inattualità e la parzialità dell'evento, non nascondendo le difficoltà interpretative sollevate dalle opere degli europei²⁴. L'unico italiano promosso a pieni voti è Zorio, mentre Anselmo è rimandato a un futuro esame, perché mortificato, si scrive, dalla selezione delle opere. È inoltre da registrare che, nonostan-

te i ripetuti tentativi di portare la mostra in tour, l'unica altra istituzione ad accettare un suo parziale riallestimento è il Kingsborough Community College di Coney Island, la scuola dove Nosei insegna ormai da qualche anno²⁵.

3. LE PAROLE SONO NELL'ARIA

Con l'uso del latino, il titolo *De Europa* parrebbe far perno sulla comune radice linguistica del Vecchio Continente, quasi a dimostrare che se le lingue europee, nonostante le divisioni poi createsi, hanno un progenitore comune, così deve essere anche per i linguaggi visivi. Weber ha una certa confidenza con il tema: alla Dwan di New York ben quattro mostre hanno ripercorso la crisi che, dalla fine del XIX secolo, ha smascherato la corrispondenza biunivoca tra linguaggi umani e realtà, introducendo il sospetto che parola e immagine siano fatte della stessa sostanza e possiedano un certo grado di agentività²⁶. «*My sense of language is that it is matter and not ideas*», scrive epigraficamente Robert Smithson in occasione della prima rassegna che la Dwan dedica al linguaggio²⁷. Weber ribatte anni dopo, dichiarando: «*the words were definitely around, and I think they did have an effect on people*»²⁸. Forse influiscono sulla scelta dell'iconico titolo *De Europa*, da un lato il momento storico, in cui trova ancora potente eco la lezione di *How to Do Things with*

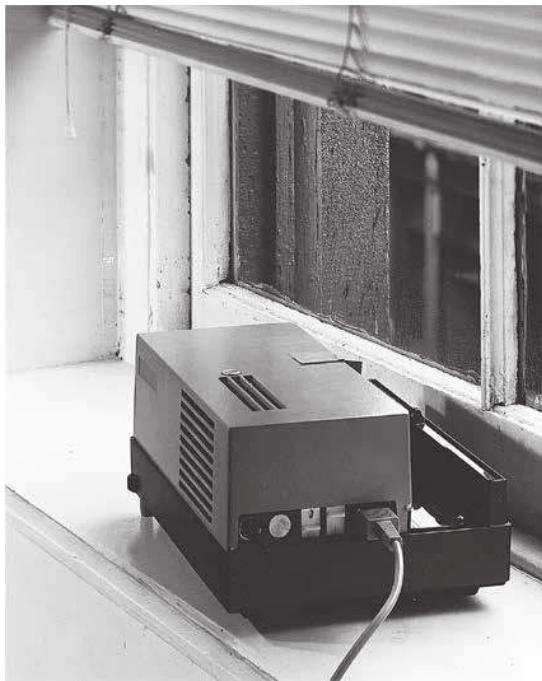
Words di John Austin²⁹, dall'altro il confronto con Nosei, nella cui famiglia si segnalano almeno due filologi, il padre Angelo e il celebre zio Giorgio Pasquali. Risulta evidente che il linguaggio, intimamente connesso alle pratiche concettuali, offre la possibilità di mostrare una reciprocità non solo tra gli europei, ma anche tra europei e americani. A livello commerciale, inoltre, consente l'apertura, con la propria 'leggerezza', a inesplorati bacini di mercato e a una nuova generazione di collezionisti³⁰. La selezione di opere italiane per *De Europa* deve rispondere anche a un simile principio, se è vero che la maggior parte dei lavori proposti ha a che vedere proprio con il linguaggio, inteso ovviamente nell'accezione più ampia e nelle sue variegate sfumature: le liste e le mappe di Boetti, le proiezioni di Anselmo, ma anche la sua linea di terra (prima di tutto un segno grafico), gli usi della parola in Salvo e Paolini, la progressione numerica di Merz, l'incandescenza di Zorio, così come l'espressività della sua performance. Forse, non il linguaggio freddo, privo di emotività, della maggior parte dei loro omologhi statunitensi, ma pur sempre un linguaggio, fatto di vocaboli e dichiarazioni che sottopongono l'osservatore all'atto della lettura (e della traduzione).

A corredo di questa esaltazione della parola si colloca l'oggetto 'catalogo'. Per *De Europa* è realizzata a Torino una pubblicazione di cinquanta pagine, dal formato quadrato, curata nell'impaginazione grafica da Tucci Russo e Ann Tuteur. Ogni artista dispone in media di quattro facciate, in virtù di quel modello tassonomico e informativo in circolazione dalle grandi mostre europee del 1969. Secondo una concezione vicina alla radicalità dello *Xerox Book* di Seth Siegelaub³¹,

alcuni lavori rinunciano a una fisicità ulteriore e trovano spazio solamente sulla carta stampata: è il caso di Salvo, come si è detto, e di Buren. Seguendo i principi dell'acriticità, si evitano prefazioni e avvertenze: solo qualche informazione biografica introduce il lettore alla carrellata di opere. Un catalogo, perciò, che è allo stesso tempo libro d'arte con interventi unici e non replicabili altrove, strumento informativo con fotografie e documenti, e infine utile volano per la promozione della mostra. Una pubblicazione analoga è stampata per *420 West Broadway at Spoleto Festival*, evento di cooperazione tra i galleristi del SoHo Art Building organizzato nell'ambito del *XV Festival dei due mondi* di Spoleto, dal 23 giugno al 9 luglio 1972³². Diverso, invece, è il caso del libretto prodotto parallelamente alla prima personale di Giovanni Anselmo nell'autunno dello stesso anno³³. Incluso da Giorgio Maffei tra i libri d'artista³⁴, comprende quattro progetti che Anselmo invia al gallerista qualche mese prima dell'apertura della mostra. Sono disegni analitici, in cui il contenuto delle diapositive è accompagnato da brevi istruzioni sull'allestimento dei proiettori nello spazio (fig. 4)³⁵. Come ha rivelato l'artista, i progetti non erano pensati per una pubblicazione, ma fu Weber autonomamente a raccoglierli nel piccolo catalogo³⁶. La mostra di Anselmo non registra vendite, ma incontra un generale favore (figg. 5, 6). L'artista è ora promosso dalla critica nel novero dei concettuali più persuasivi e il suo operare con le parole è inteso come imprescindibilmente connesso al luogo che lo ospita³⁷. Che negli Stati Uniti si tenda a leggere Anselmo come una figura di rilievo nel panorama concettuale, lo dimostra anche la sua presenza, nella primavera del 1974,

5. Veduta dell'allestimento della mostra *Giovanni Anselmo*, John Weber Gallery, New York, 31 ottobre-14 novembre 1972 (foto: courtesy Archivio Anselmo).





6. Giovanni Anselmo, *Tutto*, 1971-1972, John Weber Gallery, New York, 31 ottobre-14 novembre 1972 (foto: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Archiv der Avantgarden).

alla rassegna *Idea and Image in Recent Art* presso l'Art Institute di Chicago. Per l'occasione Weber concede in prestito *Entrare nell'opera* (1971), che dalla personale del 1972 fa parte del catalogo dei lavori trattati dalla galleria (fig. 7)³⁸. La grande fotografia rimarrà alla John Weber fino al 1980,

quando finalmente, insieme a un'opera di Salvo, la lapide in marmo *Salvo è vivo – Salvo è morto* (1973), sarà venduta alla National Gallery of Australia di Canberra.

La John Weber dedica proprio a Salvo una personale tra 6 e 23 gennaio 1973. Esordio espositivo negli Stati Uniti, l'evento è segnato anch'esso dall'assenza di vendite. In mostra sono presentati *I tre regni* (1970) e *Sette autoritratti* (1969), una selezione dei dodici in cui, sfruttando la tecnica del fotomontaggio, il volto dell'artista è sovrapposto a immagini della storia recente (fig. 8). Accanto a questi, sono probabilmente allestiti *Autoritratto come Raffaello* del 1970, *Senza titolo (Tesoro)* e *Saliscendendo*, entrambi del 1972. Anche in questo caso, come una recensione non manca di sottolineare³⁹, è realizzata una pubblicazione ad accompagnamento dell'esposizione. Il piccolo volume, diversamente da quello di Anselmo, è un'opera autonoma, con una teoria di dodici (auto)ritratti del passato che si conclude con l'immagine byroniana di Salvo nelle vesti di Raffaello⁴⁰. Ancora una volta, dunque, mostra e catalogo sono pensati parallelamente, con la pubblicazione che assume un ruolo ibrido, definendosi sia come nuovo spazio di produzione artistica sia come strumento d'informazione e promozione. Similmente accadrà per la seconda personale di Merz (10 novembre – 5 dicembre 1973), il cui catalogo-libro d'artista è pubblicato soltanto l'anno successivo, con la collaborazione e il supporto finanziario del gallerista londinese Jack Wendler⁴¹.

Infine, si deve brevemente ritornare a Salvo per menzionare, tra i documenti d'archivio, una lettera del 16 luglio 1975 indirizzata da Weber al critico Werner Lippert, che è la testimonianza di



7. Giovanni Anselmo, *Entrare nell'opera*, 1971, John Weber Gallery, New York, 31 ottobre-14 novembre 1972 (foto: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Archiv der Avantgarden).



8. Salvo, *Sette autoritratti*, 1969, John Weber Gallery, New York, 6-23 gennaio 1973 (foto: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Archiv der Avantgarden).

quel ripetuto tentativo di promozione dell'artista italiano nel contesto museale statunitense⁴². La corrispondenza, infatti, rende noto che il trittico *I tre regni* (1970, fig. 9) ha preso parte a *Painting and Sculpture Today 1974*, esposizione che, tra la primavera e l'autunno, ha toccato l'Indianapolis Museum of Art e il Taft Museum di Cincinnati⁴³.

4. LA CRISI DEL MERCATO

A quasi due anni dall'apertura, la John Weber cerca di definire la propria identità, serrando i ranghi intorno a quegli artisti a cui, almeno sul mercato americano, vuole legare al proprio nome. È il caso di Merz, al quale, tuttavia, non sono nascoste, in una lettera del 31 maggio 1973, le criticità connesse alla situazione economica stagnante e al proverbiale sciovinismo statunitense, entrambi percepiti come pesanti ostacoli alla promozione

di molti validi artisti europei⁴⁴. Al principio degli anni Settanta gli Stati Uniti sono caduti in piena recessione economica e il mercato si presenta meno favorevole rispetto al decennio precedente. L'efficiente sistema di promozione, che solo qualche anno prima ha portato l'arte americana al trionfo, sta ora collassando poco alla volta. L'inversione di tendenza è iniziata già nel 1968, quando a un deficit nazionale crescente, dovuto in gran parte alle spese di armamento per la guerra del Vietnam, si sono aggiunte le rivolte razziali, le proteste sociali e infine la crisi petrolifera. Una riduzione della capacità di acquisto che si traduce in un allontanamento del collezionismo dalle nuove tendenze e in un'accentuazione del campanilismo. Ciononostante, proprio a causa delle limitate disponibilità, il mercato di alcuni specifici settori, come quello delle opere a stampa, conosce un'accelerazione⁴⁵. Opere su carta, supporti leggeri o addirittura immateriali favoriscono, come si è detto, la ricerca di

9. Salvo, *I tre regni*, 1970, John Weber Gallery, New York, 6-23 gennaio 1973 (foto: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Archiv der Avantgarden).



un nuovo collezionismo, in linea con i modi di molti artisti concettuali. Tuttavia, è Weber stesso a registrare la sensibile contrazione del volume d'affari, dovuta, tra le altre cose, alla drastica riduzione degli eventi espositivi dedicati all'arte contemporanea. In tal senso, la programmazione del Museum of Modern Art di New York è, secondo il gallerista, quasi del tutto irrilevante, se si escludono le rassegne *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (1968), *Information* (1970) ed *Eight Contemporary Artists* (1974)⁴⁶. Influenzato dalla programmazione delle istituzioni pubbliche, il collezionismo privato americano si rivolge all'arte 'sicura' delle avanguardie storiche, mentre i galleristi, per non soccombere, o ridefiniscono l'ambito di interesse o, quantomeno, vedono la programmazione. Weber non sembra arrestare, almeno per il momento, la promozione degli artisti europei, italiani in testa. Un investimento a fondo perduto, ma calibrato sulla base delle vendite degli americani, che al contrario, soprattutto sul mercato europeo, si mantengono buone⁴⁷. Per gli italiani legati alla John Weber, invece, si registra una sola transazione americana, inaspettatamente in ambito museale. Nel 1974 è proprio il Museum of Modern Art di New York ad acquistare *Una somma reale è una somma di gente* di Merz, presente dai tempi di *De Europa* nel catalogo della galleria.

Tra coloro che, nonostante il mancato riconoscimento commerciale, rimangono per lungo tempo al fianco del gallerista, Boetti occupa una posizione di rilievo. In occasione della prima personale alla John Weber (10-28 marzo 1973), l'artista allestisce la grande permutazione di francobolli *Senza titolo (Victoria boogie-woogie)* del 1972, composta da 42 cornici contenenti ciascuna 120 buste, e un *Senza titolo (Mappa del mondo)* dello stesso anno (fig. 10). La mostra è contraddistinta da un piccolo giallo. Durante il trasporto dall'Italia, una delle cornici di *Victoria boogie-woogie* è smarrita o rubata; lo testimonia una lettera del 19 marzo 1973, con cui l'artista promette una prossima integrazione del lavoro, poi ribadita in una comunicazione della fine dello stesso anno⁴⁸.

La fitta corrispondenza tra Boetti e Weber è lo specchio di un rapporto che non si riduce all'ambito professionale e si manterrà vivo fino alla morte dell'artista. Anche la collaborazione con la galleria non verrà meno: alla seconda personale del 1975 (8 febbraio-12 marzo)⁴⁹ ne faranno seguito altre quattro nei due decenni successivi. Weber si adopera affinché il lavoro di Boetti sia riconosciuto e compreso dalla critica americana. Nonostante la crisi del mercato e quella dei musei d'arte contemporanea, non sono poche le occasioni in cui il gallerista si fa tramite per il prestito di opere a istituzioni pubbliche. Nella primavera del 1973 l'artista

10. Veduta dell'allestimento della mostra *Alighero Boetti*, John Weber Gallery, New York, 10-28 marzo 1973 (foto: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Archiv der Avantgarden).



italiano è presente alla collettiva *Homers*, allestita nel ristorante panoramico del Museum of Modern Art di New York, con due lavori postali, permutazioni di francobolli di 24 (*Senza titolo*, 1972) e 38 (*Senza titolo*, 1973) lettere ciascuna⁵⁰. Dopo poco più di un anno, Jennifer Licht richiede per *Eight Contemporary Artists* le grandi opere a penna biro *Mettere al mondo il mondo* (1972-1973) e *I sei sensi* (1974). Weber tratta il prestito dei lavori, nonostante facciano formalmente capo alla Galleria Sperone. La rassegna, ricordata come una delle più stimolanti dai tempi di *Information*, dedica a una ristrettissima selezione di artisti ampi spazi espositivi, secondo un principio curatoriale quasi antitetico a quello della mostra precedente. Oltre a Boetti, sono presenti Vito Acconci, Buren, Darboven, Dibbets, Robert Hunter, Brice Marden, Dorothea Rockburne⁵¹. Tra i documenti d'archivio si rinvie ne traccia di una corrispondenza che testimonia l'interessamento del museo per l'acquisizione di *Mettere al mondo il mondo*, trattativa poi tramontata per le critiche condizioni economiche dell'istituzione e per l'urgenza con cui artista e galleristi avrebbero voluto concludere la transazione⁵². La mancanza di fondi del museo è anche provata da una lettera di Licht a Weber, nella quale si richiede che prestatori e collezionisti coinvolti nel progetto versino un contributo di 500 dollari per la pubblicazione del piccolo catalogo a colori⁵³.

Nel 1975, in occasione di *The Small Scale in Contemporary Art*, Weber presta all'Art Institute di Chicago il lavoro postale con 38 lettere del 1973 e la mappa del 1972⁵⁴. La rassegna, per la quale sono concesse in prestito anche opere di Roman Opalka, Lucio Pozzi e Ryman⁵⁵, sembra sviluppare un *concept* analogo a quello della weberiana *Boxes*. Sempre nel 1975, Boetti è presente a *Locate/Order/Measure* della University of Colorado a Boulder⁵⁶ e, due anni dopo, ad *Artist's Maps* del Philadelphia College of Art⁵⁷. La sua partecipazione alla «exhibition/sale» *Maps* (15 febbraio-10 aprile 1977) del Museum of Modern Art di New York, invece, nonostante l'interessamento iniziale, non sembra confermata⁵⁸. Ma a New York, nel frattempo, le politiche di promozione dell'arte contemporanea italiana sono mutate sensibilmente. Nel 1975, infatti, inaugura a SoHo, al 142 di Green Street, la galleria Sperone Westwater Fischer. A Weber rimarrà la collaborazione con Boetti, mentre, proprio a partire dalla metà del decennio, si andranno consolidando nuovi rapporti con Pozzi e Marco Gastini.

Fabio Cafagna
Università degli Studi di Firenze
fabio.cafagna@unifi.it

NOTE

Il testo nasce da una ricerca sostenuta grazie a una borsa di studio della Scuola Normale Superiore di Pisa, del ministero italiano dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo e del CIMA – Center for Italian Modern Art, New York (primavera 2017). Ringrazio Annina Nosei, Claudia Cieri Via, Lara Conte, Maddalena Disch, Valeria D’Urso, Flavio Feronzi, Filippo Fossati, Francesco Guzzetti, Antonio Homem, Norma Mangione, Maria Grazia Messina, James Meyer, Valentina e Luigi Pero, Lucio Pozzi, Maria Teresa Roberto, Naomi Spector, Claudio Zambianchi.

1. Oral history interview with John Weber, 21 marzo, 4 aprile 2006, Smithsonian Archives of American Art: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-john-weber-13562> (ultima consultazione: 27 aprile 2020).

2. *Ibid.*, riferendosi a M. Twain, *A Yankee in King Arthur’s Court*, New York, 1889.

3. J. Meyer, *The Art Gallery in an Era of Mobility*, in Id. (ed.), *Los Angeles to New York: Dwan Gallery, 1959-1971*, catalogo della mostra (National Gallery of Art, Washington, D.C., 30 settembre 2016-29 gennaio 2017; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 19 marzo-10 settembre 2017), Washington (DC), Chicago-Londra, 2016, p. 46 ss.

4. G. Celant, *Virginia Dwan’s Journey*, in Id. (ed.), *Virginia Dwan and Dwan Gallery*, Milano, 2016, p. 22 ss.

5. Ivi, pp. 32-34.

6. Meyer, *The Art Gallery...*, cit., p. 49.

7. Oral history interview with John Weber, cit.

8. Per questa e per le altre mostre della Dwan Gallery, cfr. P. Rozanski, *Exhibition History: Dwan Gallery, Los Angeles and New York*, in Meyer (ed.), *Los Angeles to New York...*, cit., pp. 319-367.

9. Oral history interview with John Weber, cit.

10. Annina Nosei all’autore, New York, 27 febbraio 2017. Con Pascali, scomparso prematuramente, e De Dominicis il rapporto di amicizia non si tramuterà in collaborazione professionale.

11. A cominciare dalla mostra romana di Robert Smithson (L’Attico, ottobre 1969), che, stando a quanto ricorda Nosei, ha visto un’intensa collaborazione tra Sargentini e Weber. Negli anni Settanta, si registrano relazioni tra la John Weber e la galleria barese di Marilena Bonomo, la Samangallery di Genova, la Galleria Schema di Firenze, Lucio Amelio a Napoli, Franco Toselli a Milano e, ovviamente, Sperone a Torino (Archiv der Avantgarden, SDK – Staatliche Kunstsammlungen Dresden, d’ora in poi SKD-AdA, C 2/Weber 20, correspondence with galleries).

12. Judith Richardson, direttrice della Sonnabend Gallery, a John Weber, New York, 2 dicembre 1971, in SKD-AdA, C 2/Weber 19, correspondence with galleries).

13. Oltre a *Iguana e 610 funzione di 15*, sono allestiti: *1 + 1 = 2; 11235 Serie di Fibonacci; Da 1597 a 46368; Fibonacci di 8 = 21; Funzione di 8 = 21*, tutti datati 1971.

14. Nosei a Mario Merz, New York, 8 aprile 1972, in SKD-AdA, A 1/CMP 24.

15. Che alla fine del 1972 avrebbero annunciato l’apertura della loro galleria in piazza Ss. Apostoli, a Roma.

16. Rimane traccia dei carteggi con The Vancouver Art Gallery, Henry Art Gallery at the University of Seattle e Chicago Museum of Contemporary Art, in SKD-AdA, C 2/Weber 1, correspondence with museums.

17. *De Europa*, catalogo della mostra (John Weber Gallery, New York, 29 aprile-24 maggio), Torino, 1972.

18. Sperone a Weber, Torino, 4 aprile 1972, in SKD-AdA, C 2/Weber 20, correspondence with galleries.

19. Nel catalogo, tuttavia, indicato come proprietà della Sonnabend Gallery.

20. Come rende noto la lettera, l’opera è acquistata da Weber.

21. Che, tuttavia, Anselmo non ricorda sia stato allestito (Rocco Mussat Sartor, Archivio Anselmo, all’autore, 22 aprile 2020).

22. K. McShine (ed.), *Information*, catalogo della mostra (The Museum of Modern Art, New York, 2 luglio-20 settembre), New York, 1970.

23. D.H. Karshan (ed.), *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, catalogo della mostra (New York Cultural Center, New York, 10 aprile-25 agosto), New York, 1970.

24. «Art News», LXXI, 4, estate 1972, p. 60.

25. Nosei afferma di aver riallestito la mostra, in forma ridotta, nel 1973 (Nosei all’autore, New York, 27 febbraio 2017).

26. Oltre alla già citata *Language to be looked at and/or things to be read*, *Language II* (25 maggio-22 giugno 1968), *Language III* (24 maggio-18 giugno 1969) e *Language IV* (2-25 giugno 1970).

27. J. Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley (CA)-Los Angeles-Londra, 1996, p. 61.

28. Conversazione tra Weber e Nosei, s.d., trascrizione incompleta, archivio personale di A. Nosei.

29. J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, New York, 1962.

30. S. Richard, *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists 1967-77: Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Londra, 2009, p. 105 ss.

31. S. Siegelaub intervistato da C. Harrison, *On exhibitions and the world at large*, in «Studio International», CLXXVIII, 917, dicembre 1969, pp. 202-203. Rimane testimonianza dei rapporti tra Weber e Siegelaub in SKD-AdA, C 2/Weber 15, correspondence with critiques.

32. P. Hentschel (a cura di), *420 West Broadway at Spoleto Festival: 33 Artists shown by Leo Castelli, André Emmerich, Sonnabend, John Weber*, catalogo della mostra, con un’introduzione di B. Rose (Chiesa di S. Nicolò, Spoleto, 23 giugno-9 luglio), Spoleto, 1972.

33. *Giovanni Anselmo*, catalogo della mostra (John Weber Gallery, New York, 31 ottobre-14 novembre), New York, 1972.

34. G. Maffei, M. Picciu (a cura di), *Il libro come opera d’arte. Avanguardie italiane del Novecento nel panorama internazionale*, catalogo della mostra (Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma), Roma, 2006, p. 41.

35. In mostra, nell’ambiente principale della galleria, sono allestiti cinque proiettori: *Dissolvenza, Tut, Tb, Infinito e Invisibile* (1971-1972). La grande stampa fotografica *Entrare nell’opera* (1971) occupa da sola uno spazio laterale (Rocco Mussat Sartor, Archivio Anselmo, all’autore, 22 aprile 2020).

36. Giovanni Anselmo all'autore, Torino, 3 novembre 2016.
37. «Art News», LXXI, 8, dicembre 1972, p. 76.
38. A.J. Speyer (ed.), *Idea and Image in Recent Art*, catalogo della mostra (The Art Institute of Chicago, 23 marzo-5 maggio), Chicago, 1974, p. 42.
39. «Art News», LXXII, 2, febbraio 1973, p. 86.
40. *Salvo*, catalogo (libro d'artista) della mostra (John Weber Gallery, New York, 6-23 gennaio), New York, 1973.
41. *It is possible to have a space with tables for 88 people as it is possible to have a space with tables for no one. Tables from drawings of Mario Merz*, catalogo (libro d'artista) della mostra (John Weber Gallery, New York, 10 novembre-5 dicembre 1973), New York, 1974. Cfr. la lettera di Jack Wendler a Weber, Londra, 20 marzo 1974 e quella di Naomi Spector, diretrice della Weber Gallery, a Wendler, New York, 10 maggio 1974, in SKD-AdA, C 2/Weber 20, correspondence with galleries.
42. Weber a Werner Lippert, New York, 16 luglio 1975, in SKD-AdA, C 2/Weber 15, correspondence with critiques.
43. R.L. Warrum (ed.), *Painting and Sculpture Today 1974*, catalogo della mostra (Indianapolis Museum of Art, Indianapolis; Contemporary Art Center and the Taft Museum, Cincinnati, OH), Indianapolis, 1974, p. 64. Inoltre, due lettere di Weber a Salvo danno testimonianza di due mostre personali mai realizzate, una per la University of Iowa nel 1974 e l'altra per la stagione espositiva 1975-1976 della galleria (New York, 13 dicembre 1973 e 1° maggio 1975, in Archivio Salvo, Torino).
44. Weber a Merz, New York, 31 maggio 1973, in SKD-AdA, A 1/CMP 24.
45. C. Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s: A Geopolitics of Western Art Worlds*, Londra-New York, 2015, in part. § *The Slow Collapse of the America Support System*.
46. La dichiarazione di Weber è pubblicata in L. de Coppel, A. Jones (eds.), *The Art Dealers*, New York, 2002 (I ed. 1984), p. 201.
47. Ivi, p. 200.
48. Alighiero Boetti a Weber, Roma, 19 marzo 1973 e 7 dicembre 1973, in SKD-AdA, A 1/CMP 7.
49. Sono esposti due grandi lavori su carta quadrettata, *Storia naturale della moltiplicazione e Trentuno per trentuno più trentanove* (1974-1975). Weber organizza, inoltre, un seminario alla Art School dell'Università di Hartford, nel corso del quale Boetti esegue alcune performance: https://www.archivioalighieroboetti.it/timeline_slider_post/1975/ (ultima consultazione: 27 aprile 2020).
50. P. Apraxine (ed.), *Homers*, catalogo della mostra (The Museum of Modern Art, New York, 20 aprile-31 maggio 1973), New York, 1974. Per i documenti di prestito, cfr. The Museum of Modern Art, Archives, New York, coll. ALS/AAS, series/folder A.493.
51. J. Licht (ed.), *Eight Contemporary Artists*, catalogo della mostra (The Museum of Modern Art, New York, 9 ottobre 1974-5 gennaio 1975), New York, 1974; dalla John Weber si registra anche il prestito delle opere di Buren e Rockburne.
52. Nacy Karumba, assistente curatore del Museum of Modern Art, a Weber, New York, 3 febbraio 1975, in SKD-AdA, C 2/Weber 8, correspondence with museums.
53. Licht a Weber, New York, 17 luglio 1974, in SKD-AdA, C 2/Weber 8, correspondence with museums.
54. P. Frank (ed.), *The Small Scale in Contemporary Art*, catalogo della mostra (The Art Institute of Chicago, 8 maggio-15 giugno), Chicago, 1975, nn. 12-13.
55. Dirk Lohan, presidente del comitato della mostra, Society for Contemporary Art, The Art Institute of Chicago, a Weber, 13 febbraio 1975, in SKD-AdA, C 2/Weber 1, correspondence with museums.
56. Per la mostra sono prestati i ritratti di John, Kay e Cosimo Weber (1974); i primi due subiscono danni durante l'esposizione, si veda la fitta corrispondenza in SKD-AdA, C 2/Weber 1, correspondence with museums.
57. J. Kardon (ed.), *Artist's Maps*, catalogo della mostra (Philadelphia College of Art, Filadelfia, 28 gennaio-25 febbraio), Filadelfia, 1977, p.n.n.; Boetti è presente con la mappa del 1972, v. la lettera di Janet Kardon a Amy Baker, diretrice della John Weber Gallery, 11 novembre 1976, in SKD-AdA, C 2/Weber 1, correspondence with museums.
58. Cfr. The Museum of Modern Art, Archives, New York, coll. ALS/AAS, series/folder A.493; oltre alla mappa del 1972 di Boetti, sono richieste alla John Weber opere di Alice Aycock, Charles Ross, Fred Sandback e Smithsonian.

Italian Artists at John Weber Gallery: Commercial and Curatorial Strategies (1971-1975)

by Fabio Cafagna

John Weber was a gallery owner and contemporary art dealer active on both coasts of the United States. Between 1960 and 1971, as director first of the Martha Jackson Gallery and then of the Dwan Gallery, he was involved in the evolutionary processes of American art, from Pop art to Post-minimalism, from Conceptual to Land art. In 1971 he inaugurated the John Weber Gallery at 420 West Broadway in New York, which survived, despite vicissitudes and transfers, until 2000. Limited to Italian artists and in a short time span, the contribution analyzes Weber's commercial and curatorial strategies, his relationships with collectors, museums and critics. In the background, the stagnation of the American economy and the oil crisis are outlined, events that brought the art market to its knees and forced public and private institutions to a period of limitations and sacrifices.