



11 IN VIAGGIO PER L'ARTE

MA XXI

IN VIAGGIO PER L'ARTE

La Galleria Pieroni 1975-1992

euro 18



MA XXI
Quodlibet

11

MAXXI Arte Collection
Focus Series

Quodlibet

**MAXXI Arte Collection
Focus Series**

**collana a cura di / series edited by
Monia Trombetta, Giulia Pedace**

IN VIAGGIO PER L'ARTE

La Galleria Pieroni 1975-1992

a cura di / edited by
Stefano Chiodi

Quarta di copertina / **Back cover:**
veduta della mostra di Dan Graham
/ **view of Dan Graham's exhibition;**
a destra / **on the right** Dora
Stiefelmeier, Roma 1991
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/65

PREFAZIONE.....	6
PREFACE.....	8
Maria Emanuela Bruni	
INTRODUZIONE.....	10
INTRODUCTION.....	12
Monia Trombetta	
LA GALLERIA PIERONI: IN VIAGGIO PER L'ARTE.....	14
GALLERIA PIERONI: TRAVELING FOR ART	14
Stefano Chiodi	
SPAZIO APERTO. UNA CONVERSAZIONE CON MARIO PIERONI E DORA STIEFELMEIER	34
OPEN SPACE. IN CONVERSATION WITH MARIO PIERONI AND DORA STIEFELMEIER	34
Stefano Chiodi	
LA GALLERIA PIERONI: STORIA DI UN'EPOCA.....	70
GALLERIA PIERONI: STORY OF AN ERA	70
Sofia Pittaccio	
IL FONDO GALLERIA PIERONI	97
GALLERIA PIERONI COLLECTION	97
Giulia Pedace	
REGESTO DELLE MOSTRE 1975-1992	114
REGISTRY OF EXHIBITIONS 1975-1992.....	114
Giulia Cappelletti	

PREFAZIONE

Maria Emanuela Bruni
Presidente Fondazione MAXXI

Istituzioni culturali, archivi privati e musei condividono la duplice funzione di luoghi di conservazione e di produzione della memoria. Una memoria che è sguardo critico sul presente, occasione di processo e di azione, assunzione di responsabilità, collettiva e del singolo¹. Come Jacques Derrida ricorda, la parola “archivio” deriva dal greco *arkhè*, l’origine, il principio. Così il progetto di valorizzazione della mostra al MAXXI *In viaggio per l’arte. La Galleria Pieroni 1975-1992* e il volume qui presentato intendono ricordare la missione di processualità propria degli archivi e dei musei del tempo presente, mettendo in luce come entrambe le istituzioni debbano essere il luogo trasparente non solo dell’esposizione ma prima di tutto della scelta e dell’“interpretazione” del documento.

Come un archivio, anche il museo non è un semplice spazio di deposito di patrimonio ma un luogo di selezione e interpretazione. Ogni elemento custodito, che sia un’opera d’arte o una singola carta privata, porta con sé una prospettiva che ci invita a ripensare la nostra relazione con il tempo, influenzando la nostra identità collettiva. Archivi e musei sono finestre sul tempo, luoghi dove le voci del passato interagiscono con il presente, stimolando confronti e nuovi sguardi.

Nello spazio del Foyer Carlo Scarpa e nelle pagine di questo volume la storia della galleria Pieroni non rappresenta più una realtà distante, un luogo immutabile, ma un organismo vivo, che continua a parlare, stimolando riflessioni e interrogativi.

La mostra *In viaggio per l’arte* non si limita a esporre oggetti, ma invita il pubblico a immergersi in un percorso di riscoperta e interpretazione, attraverso il quale è possibile ripercorrere non solo la storia di una galleria e dei suoi protagonisti, ma la memoria stessa di un’epoca, di una comunità. Ogni singola fonte rappresenta un pezzo di mosaico che, seppur frammentato, permette di portare alla luce dinamiche spesso nascoste dando spazio e nuova dignità a storie che rischiano di restare silenti.

Obiettivo del museo e della mostra è far emergere la ricchezza di questi frammenti, di restituire loro un contesto e una nuova voce. Seppur custodito presso uno spazio privato fino alla data di acquisizione da parte del MAXXI, l’archivio della galleria Pieroni ha sempre portato con sé un carattere “pubblico”, frutto di un processo di selezione, di conservazione che ha implicato scelte di valore e di significato.

Ogni oggetto presentato porta con sé una prospettiva, una storia che ha trovato il suo posto nella narrazione condivisa. Ogni documento esposto ci invita a riflettere sulla me-

moria, sul suo potere di costruire identità e sull’importanza di preservarla, non come qualcosa di immutabile, ma come una realtà viva e dinamica, capace di suscitare nuove interpretazioni, nuovi pensieri e, soprattutto, nuovi legami con il nostro presente. Quando la memoria di un archivio privato diventa patrimonio pubblico, accessibile e consultabile, sia il museo che l’archivio raggiungono l’obiettivo di confrontarsi con la complessità della storia e con la molteplicità delle voci che essa contiene.

¹ Cfr. S. Zuliani, “Là dove le cose cominciano”. *Archivi e musei del tempo presente*, “Ricerche di S/Confine”, dossier 3, 2014, pp. 81-89, disponibile online (www.ricerchedisconfine.info).

PREFACE

Maria Emanuela Bruni
Fondazione MAXXI, President

Cultural institutions, private archives, and museums share a dual purpose: preserving history while actively shaping memory. This memory offers a critical perspective on the present, a catalyst for reflection and action, and a call to both individual and collective responsibility.¹ As Jacques Derrida reminds us, the word “archive” originates from the Greek *arkhè*, meaning “origin” or “beginning.” Thus, the effort to enhance the exhibition at MAXXI *In viaggio per l’arte. La Galleria Pieroni 1975-1992* and the accompanying volume aims to reaffirm the evolving role of contemporary archives and museums. These institutions should serve not only as spaces for display but, more importantly, as transparent arenas for the selection and interpretation of documents.

Like an archive, the museum is not a simple space for preserving heritage, but a place for selection and interpretation. Every item that is housed there, whether it is a work of art or a single private document, brings with it a perspective that invites us to rethink our relationship with time, influencing our collective identity. Archives and museums are windows on time, places where the voices of the past interact with the present, prompting comparisons and new perspectives.

In the Carlo Scarpa Foyer and within the pages of this book, the history of the Galleria Pieroni is not a distant, unchanging past but a living entity – one that continues to speak, inspire reflection, and provoke questions.

The exhibition *In viaggio per l’arte* goes beyond merely displaying objects; it invites the public on a journey of rediscovery and interpretation. Through this experience, visitors can retrace not only the history of a gallery and its key figures but also the collective memory of an era and a community. Each source serves as a fragment of a larger mosaic – one that, despite its incompleteness, reveals often-hidden dynamics, giving prominence and restoring dignity to stories that might otherwise fade into silence.

The museum and the exhibition aim to illuminate the richness of these fragments, restoring their context and giving them a new voice. Though housed in a private space until its acquisition by MAXXI, the Galleria Pieroni archive has always maintained a “public” character shaped by a process of selection and preservation driven by choices of value and meaning.

Each object on display carries a unique perspective, a story that has become part of a shared narrative. Every document invites us to reflect on memory, its role in shaping identity and the importance of preserving it not as something static, but as a living, evolving force. It has the power

to inspire new interpretations, spark fresh ideas, and, most importantly, forge meaningful connections with the present. When the memory of a private archive becomes public heritage, accessible and open for consultation, both the museum and the archive fulfill their mission of engaging with the complexity of history and the diverse voices it holds.

¹ See S. Zuliani, “‘Là dove le cose cominciano.’ Archivi e musei del tempo presente,” in *Ricerche di S/Confine*, dossier 3 (2014): 81-89, available online (www.ricerchedisconfine.info).

INTRODUZIONE

Monia Trombetta

Direttore ad interim MAXXI Arte

Il volume si propone di raccontare una storia che i limiti delle pagine e della stessa selezione espositiva possono solo accennare. L'esposizione di un nuovo fondo che entra a far parte del Centro Archivi Arte rappresenta un traguardo importante all'interno di un luogo della cultura dove convivono storia e attualità, memoria del passato, riflessione sul presente e visioni sul futuro. Con l'ingresso del fondo Galleria Pieroni il patrimonio culturale del museo arricchisce il suo nucleo di un'importante risorsa documentaria, confermando l'impegno che il MAXXI ha intrapreso nel sostenere e promuovere lo studio e la conoscenza degli archivi contemporanei, rendendo accessibili materiali prima non fruibili.

Con il focus espositivo *In viaggio per l'arte. La Galleria Pieroni 1975-1992* curato da Stefano Chiodi, l'apertura alla consultazione del fondo e la pubblicazione di questo volume corredato dagli indici di inventario, il museo conferma una strategia conseguita dagli anni dell'apertura al pubblico e finalizzata alla valorizzazione e alla comprensione del patrimonio nel fecondo dialogo instaurato tra archivi e collezioni.

Nell'arco della lunga parabola professionale di Mario Pieroni, dal Bagno Borbonico di Pescara nel 1975 alla celebre sede di via Panisperna a Roma, si snoda un racconto che non si limita a raccogliere preziose testimonianze dell'attività espositiva della galleria ma rappresenta un fondamentale punto di riferimento per la comprensione dei fenomeni culturali, sociali ed economici e della temperie creativa del periodo. Il suo operato intercetta artisti affermati e giovani talenti, politiche, pratiche e orientamenti originali di cui si evince un evidente segno, non solo nello scorrere degli anni ma anche nelle scelte del territorio, dal decentramento originale e creativo di Pescara negli anni Settanta alla fucina inventiva della capitale negli anni successivi, al trasferimento romano nel 1979. Dal celebre *Allestimento teatrale* di Luciano Fabro, l'archivio ci consegna indimenticabili capitoli espositivi dedicati a Jannis Kounellis, Mario Merz, Vettor Pisani, Gino De Dominicis, Ettore Spalletti, proseguendo l'attività con artisti di generazioni e provenienze differenti come Carla Accardi, Alighiero Boetti, Gilbert & George, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Felice Levini, Gerhard Richter, Remo Salvadori, Franz West, solo per citarne alcuni.

Oltre a testimoniare l'instancabile impegno di Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier nella riflessione e nel sostegno dell'espressività artistica, il fondo trasmette un'importante mappatura degli orientamenti del sistema dell'arte ben al di là delle pure logiche di mercato. Entrando in straordinario dialogo con le opere di molti artisti e artiste rappresentati nelle collezioni del museo sin dagli anni del suo primissimo

nucleo di acquisizione, l'archivio contribuisce anche a rappresentare la promozione della ricerca artistica attraverso un tesoro di competenze scientifiche, didattiche e formative oggi consultabili sulla base di un inventario finalmente consegnato al pubblico. Oltre a incontrare gli artisti della collezione, la storia della galleria Pieroni intreccia spontaneamente i suoi fili con le trame degli altri fondi acquisiti dal museo, da Incontri Internazionali d'arte a Ugo Ferranti, contribuendo a delineare itinerari e ornati sempre più nitidi della tradizione culturale e della ricerca estetica del nostro tempo.

Attraverso una significativa selezione di documenti, il focus espositivo presentato nel Foyer Carlo Scarpa restituisce una stagione espositiva ricchissima, ricostruendo l'intreccio di relazioni con i protagonisti, i luoghi di confronto, l'innovazione e la promozione di un'arte sostenuta in tutte le sue forme, nella lunga cronistoria di esposizioni: dalle più intime rassegne personali alle più note collettive. Un'attività fedele prima di tutto alla produzione artistica, alla sperimentazione, ai movimenti contemporanei nazionali e in costante conversazione con le correnti internazionali che ha fatto della professione di Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier una missione, un ponte continuo tra l'arte e il pubblico e, della galleria, un luogo di riflessione, dibattito, incontro e creatività.

L'acquisizione di questo importante archivio si unisce al già prezioso nucleo di fondi storici conservati presso il Centro Archivi Arte, permettendo al museo di preservare e valorizzare una memoria che un tempo era bene privato e oggi viene consegnata alla collettività e alle future generazioni.

INTRODUCTION

Monia Trombetta

MAXXI Arte Interim Director

This book seeks to tell a story that the constraints of its pages and the selection of exhibits can only suggest. Showcasing a new collection that is joining the Art Archive Center marks a significant milestone for a cultural institution that weaves together history and contemporary events, preserving the past, reflecting on the present, and envisioning the future. With the addition of the Galleria Pieroni collection, the museum's cultural heritage has been enriched by a vital documentary resource. This further underscores MAXXI's commitment to supporting and promoting the study of contemporary archives, making previously inaccessible material available for consultation.

With the exhibition *In viaggio per l'arte. La Galleria Pieroni 1975-1992*, curated by Stefano Chiodi, along with the opening of the archive for consultation and the publication of this volume accompanied by inventory indexes, the museum reaffirms a strategy it has pursued since its public opening. This approach fosters the promotion and understanding of its heritage through a dynamic dialogue between its archives and its collections.

Throughout Mario Pieroni's long and distinguished career – from the Bagno Borbonico in Pescara in 1975 to the renowned space on Via Panisperna in Rome – a narrative unfolds that not only preserves valuable records of the gallery's exhibitions but also serves as a crucial reference for understanding the cultural, social, and economic dynamics of the time. His work intersected with both established artists and emerging talents, capturing the policies, practices, and artistic movements that left a lasting imprint not only over the years but also within the local landscape. This journey spans the creative decentralization of Pescara in the 1970s, the artistic ferment of Rome in the following decades, and the gallery's pivotal move to the capital in 1979. From the iconic *Allestimento teatrale* by Luciano Fabro to unforgettable exhibitions featuring Jannis Kounellis, Mario Merz, Vettor Pisani, Gino De Dominicis, and Ettore Spalletti, the archive chronicles an extraordinary legacy. Pieroni's influence extended across generations, showcasing artists such as Carla Accardi, Alighiero Boetti, Gilbert & George, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Felice Levini, Gerhard Richter, Remo Salvadori, and Franz West, among many others.

Beyond documenting the tireless dedication of Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier in their exploration and support of artistic expression, the collection offers a crucial map of the art system's evolving directions – one that extends far beyond market dynamics. It engages in a remark-

able dialogue with works by many artists already represented in the museum's collection since its earliest acquisitions, enriching the promotion of artistic research. Now accessible through a newly available inventory, this archive serves as a valuable resource, offering scientific, educational, and curatorial insights to scholars and the public alike. Beyond connecting with the artists represented in the collection, the history of Galleria Pieroni naturally intertwines with the narratives of other collections acquired by the museum, from Incontri Internazionali d'Arte to Ugo Ferranti. Together, they help trace ever-clearer paths through the cultural traditions and aesthetic explorations of our time, enriching the museum's broader artistic dialogue.

Through a carefully curated selection of documents, the exhibition in the Carlo Scarpa Foyer highlights a vibrant era of artistic activity, tracing the intricate web of relationships between key figures, spaces of interaction, and centers of innovation. It showcases the enduring commitment to supporting art in all its forms, spanning a long history of exhibitions – from intimate solo shows to renowned group exhibitions. An endeavor devoted above all to art, experimentation, and contemporary national movements – while remaining in constant dialogue with international trends – transformed Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier's work into a true mission, establishing an unbroken bridge between art and audience, and the gallery into a space for reflection, debate, encounter, and creativity.

The acquisition of this significant archive enriches the already valuable historical collections housed at the Art Archive Center. By preserving and promoting a legacy that was once privately held, the museum ensures its transmission to the community and future generations.

Stefano Chiodi

Il tavolo a spirale di Mario Merz, coperto di frutta e verdure fresche. La mano colossale di Michelangelo Pistoletto. Il sofà di Vettor Pisani su cui crescono piccoli alberi. Le lastre di marmo lucido di Luciano Fabro di fronte alle finestre aperte. I quadri grigi di Gerard Richter e i pannelli multicolori di Gilbert & George. Il cappello sospeso nel vuoto di Gino De Dominicis. I grandi *wall drawings* geometrici di Sol LeWitt. Le sedie di lamiera di Franz West e i segni multicolori di Carla Accardi. Attraverso centinaia di fotografie, pubblicazioni, documenti, l'archivio della Galleria Pieroni si dispiega come una sorta di "palazzo della memoria", un percorso caleidoscopico il cui filo conduttore è la fiducia inesauribile di Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier nelle potenzialità dell'immaginazione artistica.

Testimoniando le frequentazioni, gli scambi, le collaborazioni dei galleristi con artisti appartenenti a generazioni, linguaggi e visioni differenti, l'archivio documenta l'intrecciarsi delle pratiche artistiche nate tra anni Sessanta e Settanta del Novecento con il nuovo paesaggio postmoderno, in cui linguaggi, media e poetiche eterogenei confluiscono ormai nell'ubiquo sintagma "arte contemporanea". Le sessantotto mostre in cui si è scandita l'attività della Galleria Pieroni – prima nello spazio del Bagno Borbonico a Pescara (1975-1978) e in seguito nella sede romana di via Panisperna (1979-1992) – testimoniano la trasformazione della scena artistica italiana e internazionale nell'arco di quasi due decenni, permetten-

Mario Merz's spiral table, adorned with fresh fruit and vegetables. Michelangelo Pistoletto's monumental hand. Vettor Pisani's sofa, where small trees grow. Luciano Fabro's polished marble slabs set before open windows. Gerard Richter's subdued gray paintings and Gilbert & George's vibrant, multicolored panels. The hat, levitating in mid-air, by Gino De Dominicis. Sol LeWitt's large geometric wall drawings. Franz West's metal chairs and Carla Accardi's vibrant, multicolored marks. Through countless photographs, publications, and documents, the Galleria Pieroni archive unfolds like a "palace of memory," a kaleidoscopic journey. At its heart is the unwavering faith of Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier in the boundless potential of artistic imagination.

By capturing the interactions, exchanges, and collaborations between gallery owners and artists across different generations, languages, and visions, the archive traces the evolution of artistic practices that emerged in the 1960s and 1970s. It documents their intersection with the new postmodern landscape, where diverse languages, media, and poetics converge under the all-encompassing term "contemporary art." The sixty-eight exhibitions that defined the Galleria Pieroni's activity – first at the Bagno Borbonico in Pescara (1975-1978) and later at its Roman venue on Via Panisperna (1979-1992) – offer a vivid record of the transformation of the Italian and international art scene over nearly



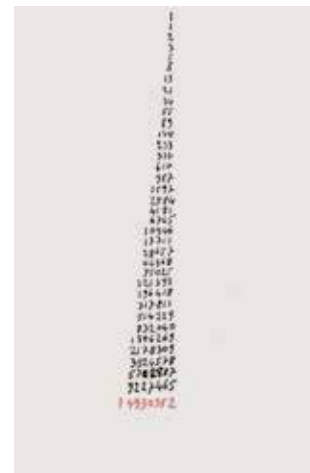
Jannis Kounellis, invito / invitation card, Bagno Borbonico, 4 ottobre / October 1975
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/2

do di cogliere una duplice dinamica: da un lato, un'esplicita continuità con le ricerche "poveriste" e concettuali, testimoniate da artisti come Boetti, Fabro, Kounellis, LeWitt, Merz, Paolini, Pisani, Prini, Spalletti. Dall'altro, la progressiva apertura a una pluralità di voci e posizioni che dopo il 1980 ridefiniscono su nuove basi il lessico della produzione artistica, rimanendo però estranee al ritorno "manierista" alla pittura di cui la Transavanguardia rappresentava in Italia l'episodio più dirompente. In una temperie culturale caratterizzata da un "paradigma tollerante" che orienta tanto la produzione che la critica dell'arte, la galleria accoglie allora gli italiani Bagnoli, Bassiri, Levini, Salvadori, e figure della scena internazionale come Förg, Genzken, Richter, colto nella sua fase "astratta", Verduyck e West, protagonista con i suoi *Passstücke* di un'originale ridefinizione della scultura.

Come gli *exhibition studies* hanno da tempo mostrato, gli archivi delle gallerie costituiscono strumenti imprescindibili per la ricostruzione della storia delle esposizioni in quanto oggetti culturali. Lungi dall'essere meri depositi di documenti o materiali visivi, gli archivi offrono in effetti un punto di osservazione privilegiato per indagare l'evoluzione delle relazioni tra artisti, galleristi e le altre figure (critici, curatori, collezionisti ecc.) che compongono ciò che Lawrence Alloway, nel 1972, e Achille Bonito Oliva, nel 1975, avevano definito un "sistema", ovvero una "rete", policentrica e priva di gerarchie, attraverso

two decades. They reveal a dual dynamic: on one hand, a clear continuity with Arte Povera and conceptual research, as seen in the work of artists such as Boetti, Fabro, Kounellis, LeWitt, Merz, Paolini, Pisani, Prini, and Spalletti. On the other hand, the progressive opening to a multitude of voices and positions that redefined the lexicon of artistic production on a new basis after 1980, while remaining extraneous to the "mannerist" return to painting of which the Transavanguardia represented the most disruptive episode in Italy. In a cultural climate characterized by a "tolerant paradigm" that influenced both art production and criticism, the gallery welcomed the Italians Bagnoli, Bassiri, Levini, and Salvadori, as well as figures from the international scene such as Förg, Genzken, Richter (in his "abstract" phase), Verduyck and West, the latter with his *Passstücke* that provided an original redefinition of sculpture.

As exhibition studies have long shown, gallery archives are essential tools for reconstructing the history of exhibitions as cultural objects. Far from being mere repositories of documents or visual materials, archives offer a privileged vantage point from which to investigate the evolution of relationships between artists, gallery owners and other figures (critics, curators, collectors, etc.) that make up what Lawrence Alloway, in 1972, and Achille Bonito Oliva, in 1975, had defined as a polycentric and non-hierarchical "system" or "network" through which artistic practice becomes a social-



Mario Merz, invito / invitation card, Bagno Borbonico, 20 maggio / May 1976
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/4



la quale la pratica artistica diviene esperienza socialmente condivisa. Studiare l'attività delle gallerie non significa infatti solo ricostruire la cronaca degli eventi, ma esaminare da vicino le strutture attraverso cui la pratica artistica viene continuamente rinegoziata. Testi, cataloghi e fotografie, corrispondenze, registi, cartoncini d'invito, *affiches*, planimetrie e appunti, permettono di riportare in luce aspetti determinanti come gli allestimenti originali, ma anche dinamiche meno visibili ma altrettanto decisive, come le reti informali che accompagnano la produzione e l'esposizione delle opere, le relazioni con il collezionismo e le istituzioni. Lo studio degli archivi risulta così indispensabile per scrivere una storia dell'arte "dal basso": attenta non solo all'opera come oggetto, ma ai contesti situati e ai meccanismi culturali e sociali in cui essa è apparsa per la prima volta.

Questa è altresì la ragione per cui l'acquisizione degli archivi del XX e XXI secolo è diventata negli ultimi anni un'attività strategica per istituzioni di ricerca e musei. Preservare questo patrimonio dalla dispersione cui sembra troppo spesso condannato consente infatti di penetrare nella "fabbrica" dell'arte più recente, osservando l'evolversi delle relazioni con gli artisti, le strategie espositive, le mediazioni e gli scambi indispensabili all'attività delle gallerie. In questo senso, l'archivio "contemporaneo" non va visto solo come traccia di vicende appena trascorse, ma come uno spazio critico in cui

Vettor Pisani. *Io lavoro con la squadra e il compasso* - R.C. *Theatrum. Teatro di artisti e animali*, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 14 ottobre / October 1980
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/14

ly shared experience. Studying the activity of the galleries does not just mean reconstructing the chronicle of events, but also closely examining the structures through which the artistic practice is continuously renegotiated. Texts, catalogs and photographs, correspondence, indexes, invitation cards, posters, plans, and notes allow us to shed light on decisive aspects such as the original installations, but also on less visible but equally decisive dynamics, like the informal networks that accompany the production and exhibition of the works, and the relationships with collectors and institutions. Studying archives is thus indispensable for writing a history of art "from the ground up," taking into account not only the work as an object, but also the contexts in which it is situated and the cultural and social mechanisms in which it first appeared.

This is why the acquisition of twentieth- and twenty-first-century archives has become a strategic priority for research institutions and museums in recent years. Safeguarding this heritage – so often at risk of dispersion – provides a unique opportunity to delve into the "workshop" of contemporary art, tracing the evolution of relationships with artists, exhibition strategies, and the essential mediations and exchanges that define the activity of galleries. In this sense, the "contemporary" archive should not be regarded merely as a record of recent events, but as a critical space – a site of inquiry where the living memory of our era can

interrogare – tenendo conto di tutte le sue possibili lacune, silenzi e omissioni – la memoria viva della nostra epoca.

Visto in questa prospettiva, l'archivio Pieroni costituisce un significativo strumento di analisi per una più precisa mappatura della scena artistica romana nel mutato contesto globale di fine Novecento. Esso permette anzitutto di individuare la specifica grammatica estetica della galleria, riflessa, specialmente dopo il trasferimento nella sede di via Panisperna, nella sobria compostezza e nell'equilibrio formale – "classico" si potrebbe dire – di inviti e pubblicazioni, consentendo al contempo una collocazione più nitida dell'attività della galleria nel panorama storico-culturale di quegli anni. Dall'osservazione sinottica della documentazione emerge così con chiarezza la volontà dei galleristi di proiettare un'identità culturale pacata e rigorosa, volutamente distante dall'ironia, dal gioco di citazioni, dalla parodia e dal gusto della provocazione che caratterizza tanta parte dell'arte postmodernista in quegli stessi anni.

Uno degli aspetti più rilevanti e al contempo problematici dell'archivio Pieroni consiste nella quasi totale assenza di documentazione relativa alle vendite, ai rapporti commerciali e alle collaborazioni con musei o altre istituzioni culturali. Questa lacuna impedisce una ricostruzione puntuale delle dinamiche interne che regolavano l'attività della galleria, dalla circolazione delle opere alla rete, spesso di respiro interna-

be examined, with full awareness of its gaps, silences, and omissions.

Viewed from this perspective, the Pieroni archive serves as a crucial resource for analyzing and mapping the Roman art scene within the shifting global context of the late twentieth century. It not only helps define the gallery's distinctive aesthetic – especially after its relocation to Via Panisperna, where its invitations and publications embodied a restrained, formally balanced, even "classical" composure – but also situates its activities more clearly within the historical and cultural landscape of those years. A synoptic examination of the documentation reveals that the gallery owners sought to project a composed and rigorous cultural identity – one intentionally removed from the irony, intertextual play, parody, and provocative tendencies that defined much of the postmodernist art of that era.

One of the most significant yet challenging aspects of the Pieroni archive is the near-total absence of documentation on sales, commercial dealings, and collaborations with museums or other cultural institutions. This omission makes it difficult to precisely reconstruct the internal mechanisms that governed the gallery's operations, from the circulation of artworks to the often international network of relationships essential for supporting artists and realizing more ambitious exhibition projects. While this absence can be partially attributed to the way the archive was compiled and



Alighiero e Boetti - *molo - la Jetée - pier -*, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 11 febbraio / February 1983
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/24



zionale, di relazioni necessarie al sostegno degli artisti e alla promozione di progetti espositivi di maggiore ambizione. Se è vero che tale mancanza può essere imputata almeno in parte alle modalità di formazione e al successivo riordino dell'archivio, condotto dagli stessi galleristi prima della sua acquisizione da parte del MAXXI, essa è forse ancor più sintomatica di una specifica metodologia operativa, fondata prevalentemente su passaggi informali: colloqui privati, comunicazioni telefoniche, corrispondenze non ufficializzate, nelle quali la relazione diretta e la fiducia reciproca prevalgono rispetto ai canali istituzionali e alle procedure consolidate.

Più volte, come nella conversazione pubblicata in questo stesso catalogo, Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier hanno del resto sottolineato la dimensione umana del loro operare, caratterizzato da una volontà di condivisione, di "convivialità" che va considerata come uno degli elementi chiave della loro attività. La scelta degli artisti e la concezione stessa delle esposizioni derivavano infatti prevalentemente da situazioni informali, visite agli studi, viaggi e rapporti rinsaldati da affinità personali e intellettuali. Anziché aderire alla tradizionale concezione della galleria come vetrina espositiva o agenzia commerciale, la Galleria Pieroni si è configurata piuttosto come una comunità aperta, dove artisti affermati o emergenti si incontravano liberamente, favorendo uno scambio critico e creativo con il pubblico.

later reorganized by the gallery owners before its acquisition by MAXXI, it also reflects a specific working methodology. The gallery's operations relied heavily on informal exchanges – private conversations, phone calls, and unofficial correspondence – where direct relationships and mutual trust took precedence over institutional channels and standardized procedures.

On multiple occasions, as highlighted in the conversation published in this catalog, Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier have underscored the deeply human dimension of their work. Their approach was shaped by a spirit of sharing and "conviviality" – an essential element of their activity. The selection of artists and the conception of exhibitions often stemmed from informal encounters, studio visits, travels, and relationships forged through personal and intellectual affinities. Instead of adhering to the traditional concept of the gallery as an exhibition showcase or commercial agency, the Galleria Pieroni was configured more as an open community, where established or emerging artists could meet freely, encouraging a critical and creative exchange with the public.

Moreover, the gallery's programming was deeply shaped by its connections with international curators such as Jan Hoet, Kasper König, Harald Szeemann, and, most notably, Germano Celant – a key reference for many of the artists exhibited in both Pescara and Rome. While Celant was



Franz West, *Fontana Romana*, catalogo della mostra / exhibition catalog, Edizioni Pieroni, Roma 1988
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/52

Sulla programmazione della galleria ha d'altro canto avuto un'influenza significativa la vicinanza a curatori internazionali quali Jan Hoet, Kasper König, Harald Szeemann e soprattutto Germano Celant, punto di riferimento per molti degli artisti esposti negli spazi di Pescara e di Roma. Sebbene Celant non sia mai stato direttamente coinvolto nella curatela delle mostre, la sua influenza intellettuale emerge nondimeno nella costante attenzione dei galleristi verso ricerche che proseguivano in forme diverse l'esperienza dell'Arte povera o erano riconducibili alle tendenze da Celant stesso indicate nel 1988 in un volume dal titolo suggestivo, *Unexpressionism*. In opposizione a una sensibilità "neoespressionista" giudicata reazionaria e nostalgica, l'autore ribadiva la necessità di un'attitudine critica e scettica nei confronti dell'istituzione-arte, così come di un approccio aperto e consapevole alle contraddizioni dell'epoca.

In contrasto con il ritorno al "mestiere" e l'esaltazione dell'autorialità preponderante nella scena artistica internazionale di quegli anni, gli artisti presentati dalla Galleria Pieroni condividevano in effetti l'idea che l'opera non potesse mai ridursi a "oggetto" suppostamente dotato di speciali qualità, ma diventare veicolo di un pensiero, traccia di un questionamento consapevole del "fare" in relazione con ciò che sta fuori dall'arte stessa. È un'indicazione precisa che rielabora l'eredità delle neoavanguardie rifiutando di iscriversi in una pura

never directly involved in curating the exhibitions, his intellectual influence is unmistakable. The gallery owners maintained a persistent focus on artistic research that extended the legacy of Arte Povera in new directions or resonated with the trends Celant identified in his 1988 book *Unexpressionism*. In this work, he opposed the so-called "neo-expressionist" sensibility – viewing it as reactionary and nostalgic – and instead championed a critical, skeptical stance toward the institution of art, advocating for an open and daring engagement with the contradictions of contemporary world.

In contrast to the revival of "craftsmanship" and the exaltation of authorship that defined much of the international art scene at the time, the artists exhibited by Galleria Pieroni embraced a different perspective. They rejected the notion of the artwork as a self-contained "object" imbued with intrinsic special qualities. Instead, they saw it as a vehicle for thought – a trace of an ongoing inquiry into the very nature of artistic practice and its relationship to the world beyond art itself. This approach deliberately reinterprets the legacy of the neo-avant-garde, resisting the constraints of fleeting trends. Instead, it embraces an experimental pluralism, continuously tested and refined through each exhibition.

The significance of the Galleria Pieroni collection extends beyond its value as a repository of historical materials; it serves as a crucial lens through which to interpret the complex and often contradictory transition between two ar-

Alighiero e Boetti, Sol LeWitt, Giulio Paolini, inviti della mostra / invitation cards, Galleria Pieroni, 15 dicembre / December 1983. Recto: Sol LeWitt, *Piramide*, 1983; Giulio Paolini, *Les Fausses Confidences*, 1983
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/29

logica di tendenza e anzi favorendo un pluralismo sperimentale messo empiricamente alla prova mostra dopo mostra.

L'importanza dell'archivio della Galleria Pieroni appare proprio nel suo offrirsi non solo come raccolta di preziosi materiali storici, ma come dispositivo di lettura della difficile, contraddittoria transizione tra due epoche artistiche spesso lette in aperta contrapposizione ma che a un esame più attento appaiono percorse da linee di tensione e risonanze sorprendenti. Fedeltà alla propria storia e aperture innovative, insistenza sul lavoro in comune con gli artisti, volontà di rimanere lontani dalle mode dominanti: sono tutti elementi che ci consegnano la misura di un progetto che ha saputo incarnare con grande coerenza le peculiarità di un periodo cruciale nella storia dell'arte del secondo Novecento. I documenti d'archivio ne costituiscono oggi la traccia più tangibile, in grado di restituire l'atmosfera, i rapporti e le idee che si agitavano dietro gli allestimenti delle mostre. La chiusura della Galleria Pieroni nel 1992, ben lontana da segnare un congedo dall'arte, apre in realtà una nuova stagione: è l'inizio dell'avventura di Zerynthia, con cui Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier avrebbero intensificato progetti e collaborazioni *extra moenia*, coerenti con la propria vocazione a un dialogo creativo in continuo divenire.



tistic periods. While these eras are frequently framed in stark opposition, a closer examination reveals unexpected tensions and resonances that connect them in profound ways. Loyalty to its history, openness to innovation, a commitment to working closely with artists, and a determination to remain independent of prevailing trends – these are the key elements that define a project able to consistently embody the distinctive qualities of a pivotal moment in the history of art during the second half of the twentieth century. Today, the archive documents serve as the most tangible evidence of this legacy, offering a vivid recreation of the atmosphere, relationships, and ideas that shaped the behind-the-scenes dynamics of the exhibitions. The closure of the Galleria Pieroni in 1992 did not signify an end to their engagement with art; rather, it marked the beginning of a new chapter. This transition led to the founding of Zerynthia, where Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier deepened their involvement in projects and collaborations beyond the gallery space, remaining true to their commitment to a continuously evolving creative dialogue.

Stefano Corsi all'interno di / **inside**
All'estimato teatrale (Cubo di specchi) di / **by** Luciano Fabro,
Bagno Borbonico, 15 febbraio
/ **February** 1975 (ph. © Giorgio
Colombo, Milano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/1

Luciano Fabro, *All'estimato
teatrale (Cubo di specchi)*, 1967-
1975, Bagno Borbonico, 15 febbraio
/ **February** 1975 (ph. © Giorgio
Colombo, Milano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/1



Jannis Kounellis, vedute della mostra / exhibition views, foglio di provini / contact sheet, Bagno Borbonico, ottobre / October 1975 (ph. © Giorgio Colombo, Milano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/2

22

23



Ettore Spalletti, e porgere, chissà da quale tempo, quanto rimane vivo, Bagno Borbonico, febbraio / February 1976 (ph. © Giorgio Colombo, Milano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/3

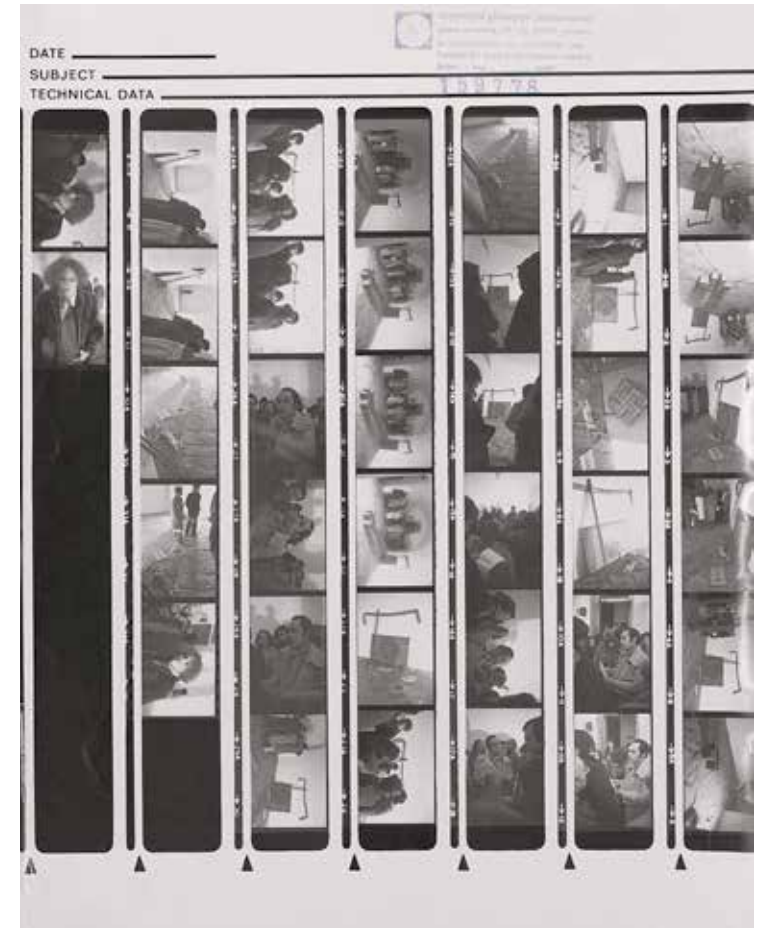


Mario Merz, *Isola della frutta*, 1976, veduta della mostra / **view of the exhibition** *Mario Merz*, Bagno Borbonico, maggio / **May** 1976 (ph. © Giorgio Colombo, Milano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/4

Mario Merz, *Proliferazione di Fibonacci*, veduta dell'installazione dal fiume Pescara / **installation view from the Pescara river**, maggio / **May** 1976 (ph. © Giorgio Colombo, Milano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/4

24

25



Francesco Lo Savio, *Articolazioni totali*, 1962, veduta della mostra / **view of the exhibition** *Francesco Lo Savio*, Bagno Borbonico, aprile / **April** 1977 (ph. Giuseppe Iammarrone) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/5

Vettor Pisani, *Joseph Beuys, chi non sa o non ricorda ripete*, vedute della mostra / **exhibition views**, foglio di provini / **contact sheet**, Bagno Borbonico, febbraio / **February** 1978 (ph. Giuseppe Iammarrone) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/6



“Disegno” G. De Dominicis, “Senza titolo” J. Kounellis, “Senza titolo” E. Spalletti, Galleria Pieroni, gennaio-marzo / **January-March** 1979, vedute delle opere di / **views of the works by** Spalletti, Kounellis, De Dominicis (ph. alto / **top** Ettore Spalletti, basso / **down** © Archivio Claudio Abate © Photo Claudio Abate)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/7

26

27



11 statue di G. De Dominicis, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, aprile-maggio / **April-May** 1979 (ph. Gino Di Paolo)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/8

Luciano Fabro, *Il giudizio di Paride*, 1979, veduta della mostra / **view of the exhibition** *Oggi ripeto cos'è la scultura – Il giudizio di Paride*, Galleria Pieroni, giugno / **June** 1979
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/9



Jannis Kounellis, due vedute della mostra / **two exhibition views**, Galleria Pieroni, gennaio-marzo / **January-March** 1980 (ph. Massimo Piersanti)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/11

28

29



Emilio Prini, *Burattini 1-2-3*, 1980, veduta della mostra / **view of the exhibition Emilio Prini**, Galleria Pieroni, maggio-giugno / **May-June** 1980 (ph. Massimo Piersanti)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/13

Vettor Pisani, *Il divano di Dora (Cipressi sul divano)*, 1980, veduta della mostra / **view of the exhibition lo lavoro con la squadra e il compasso - R.C. Theatrum. Teatro di artisti e animali, Galleria Pieroni, ottobre / **October** 1980 (ph. Massimo Piersanti)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/14**



30

Remo Salvadori, *L'osservatore si sposta osservandosi*, 1981, veduta della mostra / **view of the exhibition**
Remo Salvadori, Galleria Pieroni, febbraio / **February** 1981 (ph. Carlo Cantini)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/15

Luciano Fabro, *Habitat*, 1981, veduta della mostra / **view of the exhibition** 1962, Galleria Pieroni, marzo / **March** 1981 (ph. © Giorgio Colombo, Milano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/16

31

Ettore Spalletti, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, maggio / **May** 1981 (ph. © Giorgio Colombo, Milano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/17

Gerhard Richter, *EIS*, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, dicembre / **December** 1981 (ph. Attilio Maranzano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/19

Meret Oppenheim, *Disegni*, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, dicembre / **December** 1981 (ph. Attilio Maranzano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/20





Michelangelo Pistoletto, *La mano*;
La spalla, 1981-1982, veduta della
mostra / **view of the exhibition**
La mano, la testa, la spalla,
Galleria Pieroni, febbraio-marzo /
February-March 1982 (ph. Attilio
Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/21

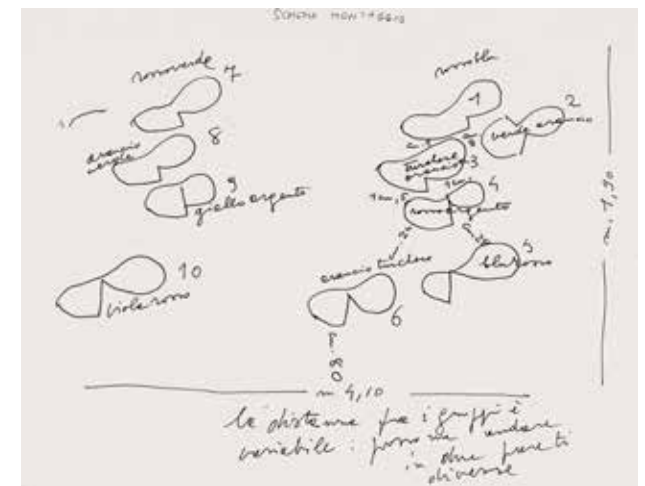
32



33

Carla Accardi, Dennis Oppenheim,
Michelangelo Pistoletto, Galleria
Pieroni, aprile / **April 1982**,
particolare dell'opera / **detail of**
Project di / by Dennis Oppenheim
(ph. Attilio Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/22

Carla Accardi, Dennis Oppenheim,
Michelangelo Pistoletto, Galleria
Pieroni, aprile / **April 1982**, appunti
manoscritti per l'allestimento
dell'opera di / **handwritten**
installation notes for the work
by Carla Accardi (ph. Attilio
Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/22



Stefano Chiodi

STEFANO CHIODI Mario, hai spesso ricordato come il tuo primo contatto con gli artisti contemporanei abbia coinciso con la creazione nel 1970 di *Dal mondo delle idee*, un progetto che univa arte e design. Com'è nato e quali erano i suoi obiettivi?

MARIO PIERONI La mia famiglia aveva un'azienda di arredamento con la quale avevo realizzato un'edizione di mobili e di arazzi di Giacomo Balla. Con l'aiuto di mia cugina, Federica Coen, riuscii poi ad avviare anche una produzione di sculture che potevano essere "usate", ad esempio il salotto di Mario Ceroli, dove ci si sedeva su legno grezzo, il tappeto di acciaio di Getulio Alviani e opere-oggetto di Laura Grisi, Ettore Spalletti, Paolo Scheggi e altri artisti. Eravamo appena dopo il '68, c'era un desiderio diffuso di superare i confini dell'idea tradizionale di opera d'arte come oggetto da contemplare. *Dal mondo delle idee* voleva entrare nell'habitat quotidiano, superare il quadro come "feticcio". Ecco, per caso ci troviamo ora seduti a parlare su sedie progettate da Franz West come "sculture da usare": dopo cinquant'anni il concetto ritorna...

SC Come sceglievate gli artisti con cui collaborare?

MP C'era un passaparola. Ceroli mi segnalò ad esempio Jannis Kounellis, il quale però, quando nel 1971 gli chiesi

STEFANO CHIODI Mario, you have often mentioned how your first contact with contemporary artists coincided with the creation of *Dal mondo delle idee* (From the world of ideas) in 1970, a project that combined art and design. How did it come about and what were its objectives?

MARIO PIERONI My family owned a furniture company, through which I produced a collection of furniture and tapestries by Giacomo Balla. With the help of my cousin, Federica Coen, I also began creating functional sculptures, such as Mario Ceroli's living room set where one sat on rough wood, Getulio Alviani's steel carpet, and sculptural design pieces by Laura Grisi, Ettore Spalletti, Paolo Scheggi, and other artists. It was just after 1968, when there was a widespread desire to transcend the traditional notion of art as a mere object of contemplation. *Dal mondo delle idee* sought to enter everyday life, moving beyond the painting as a "fetish." And so, by chance, here we are today, sitting and conversing on chairs designed by Franz West as "sculptures to be used." Fifty years later, the concept has returned.

SC How did you pick the artists to work with?

MP Word spread organically. Ceroli, for instance, recommended Jannis Kounellis to me. However, when I approached Kounellis in 1971 to create a project for *Dal mon-*



Mario Pieroni con la sorella Antonella all'inaugurazione della mostra / Mario Pieroni and his sister Antonella at the opening of the exhibition Luciano Fabro. Allestimento teatrale, Bagno Borbonico, 15 febbraio / February 1975 (ph. © Giorgio Colombo, Milano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/1

di realizzare un progetto per *Dal mondo delle idee*, rispose proponendo un suo lavoro molto particolare, il *Monumento al borghese coraggioso*. Si trattava di un cilindro di vetro contenente un sacchetto di cristalli di cianuro: immergendolo nell'acqua le esalazioni sarebbero state fatali. Kounellis mi dedicò l'opera: al "borghese coraggioso" pronto a "respirare" un nuovo modo di pensare l'arte.

SC Il *Monumento* riproduceva tra l'altro in miniatura il meccanismo dello *Scorrevole* (1970) di Vettor Pisani, un artista con cui avete in seguito lavorato a lungo, tutto si tiene... Nel 1975 inaugurò il tuo primo spazio di esposizione vero e proprio, il Bagno Borbonico, che aveva sede in alcuni ambienti ottocenteschi dell'ex carcere di Pescara. Come sei arrivato a questo passo?

MP Tutto è nato grazie alla fondamentale complicità di Alviani, al sostegno di Ceroli, con cui ero in grande sintonia, e di Lucrezia De Domizio, mia amica d'infanzia che gestiva un suo spazio vicino al Bagno Borbonico nel quale ha poi esposto artisti importanti come De Dominicis e Beuys. Questi amici sono stati decisivi all'inizio dell'attività.

SC Questo accadeva a Pescara, una città tutto sommato ai margini dei circuiti culturali dell'epoca.



Luciano Fabro. Allestimento teatrale, bozza dell'invito della mostra al / draft invitation for the exhibition at the Bagno Borbonico, 1975 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/1

do delle idee, he proposed an especially provocative work – *Monumento al borghese coraggioso* (*Monument to the Courageous Bourgeois*). It consisted of a glass cylinder containing a bag of cyanide crystals; if submerged in water, the resulting fumes would be lethal. Kounellis dedicated the piece to me – the "courageous bourgeois" willing to "breathe in" a new way of thinking about art.

SC The *Monumento* also replicated, in miniature, the mechanism of *Scorrevole* (*Sliding*, 1970) by Vettor Pisani, an artist with whom you later collaborated extensively. Everything comes full circle. Then, in 1975, you opened your first true exhibition space, the Bagno Borbonico, housed in a series of nineteenth-century rooms within Pescara's former prison. How did you reach this point?

MP It all began with the invaluable collaboration of Alviani, the support of Ceroli – with whom I was very much in tune – and Lucrezia De Domizio, my childhood friend. She ran her own space near the Bagno Borbonico, where she showcased major artists such as De Dominicis and Beuys. These friends were instrumental in the early days of my venture.

SC All of this took place in Pescara, a city that, at the time, remained on the fringes of the major cultural circuits.



Luciano Fabro all'interno di /
inside *Allestimento teatrale* (*Cubo
di specchi*), Bagno Borbonico,
15 febbraio / February 1975
(ph. © Giorgio Colombo, Milano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/1

MP Si, a Pescara, una piccola città di provincia dove però transitavano molte persone del mondo dell'arte e dove si respirava un'atmosfera di partecipazione, di apertura. In quegli anni c'era un clima di fervore. Tanti amici, come Giorgio Colombo, Paola Betti, Diego Esposito, venivano a trovarmi solo per stare insieme e discutere, per il piacere di incontrarsi e capire come muoversi, cosa eventualmente correggere. Avevo preso con Ettore Spalletti una casa sul mare, a Francavilla, un appartamento molto semplice dove ospitavamo i nostri amici, Pier Paolo Calzolari ad esempio. Non c'era una strategia, non ci si incontrava per uno scopo preciso, le idee venivano magari dopo aver giocato in spiaggia con Boetti o Clemente. Era una vita in comune con l'arte.

SC In quegli anni gli spazi non istituzionali supplivano alla mancanza di luoghi stabilmente dedicati all'arte più recente – penso, tra i tanti esempi, agli Arsenali di Amalfi o al palazzo dove si svolse *Amore mio* a Montepulciano. Per te in particolare cosa ha rappresentato il Bagno Borbonico?

MP Per me il luogo arriva dopo: è fondamentale prima di tutto incontrare i “compagni di strada”, cioè gli artisti con cui confrontarsi. Poi magari si trova uno spazio dove fare mostre. In quel momento non ci si preoccupava di vendere o no, ma di fare qualcosa di “perfetto”. Tutti pensavano che ciò che

36

MP Yes, in Pescara, a small provincial town that, despite its peripheral status, attracted many figures from the art world and fostered an atmosphere of participation and openness. Those were years of great enthusiasm. Friends like Giorgio Colombo, Paola Betti, and Diego Esposito would visit simply to spend time together, to exchange ideas, and to reflect on the path ahead – what to refine, what to change. Ettore Spalletti and I had bought a small, unassuming apartment by the sea in Francavilla, where we hosted friends, including Pier Paolo Calzolari. It was a place of warmth, conversation, and shared creativity. There was no strategy, no agenda – we didn't gather with a specific goal in mind. Ideas emerged naturally, often after playing on the beach with Boetti or Clemente. It was a life lived alongside art, where creativity flowed effortlessly from shared moments.

SC In those years, non-institutional spaces filled the gap left by the lack of venues permanently dedicated to contemporary art. I'm thinking, for example, of the Arsenali in Amalfi or the building where *Amore mio* was filmed in Montepulciano. What did the Bagno Borbonico represent for you, specifically?

MP For me, the place came later. First and foremost, it was essential to meet your “fellow travelers,” the artists you would collaborate with. Only then could you find a space to



Jannis Kounellis, ingresso del /
entrance of Bagno Borbonico,
ottobre / October 1975
(ph. © Giorgio Colombo, Milano)

stavano creando fosse il meglio possibile in quel momento e in quel luogo. Non si poteva scherzare, bisognava cogliere al volo l'occasione quando si presentava.

SC La prima mostra fu memorabile: *Allestimento teatrale* di Luciano Fabro. Come eri entrato in contatto con lui?

MP Attraverso Nagasawa, che collaborava con Fabro alla Casa degli Artisti a Milano. Con Luciano siamo diventati subito molto amici, era un artista molto rigoroso e attento, teneva molto ad *Allestimento teatrale*, un progetto che non era ancora riuscito a realizzare. Voleva anche che il Bagno Borbonico diventasse una Fondazione – sull'invito c'è scritto in effetti “Fondazione in via di riconoscimento” – ma non siamo poi riusciti a formalizzarla. Le foto di Giorgio Colombo mostrano tanti artisti e anche persone del posto: mia madre, mia zia in prima o seconda fila. Venne anche Luigi Ardemagni da Milano, un grande collezionista di Paolini e Fabro. Luigi era un personaggio sanguigno con cui mi sono inteso al volo. C'era un clima di curiosità, il desiderio di vedere qualcosa di nuovo.

SC Al Bagno Borbonico ci sarebbe dovuta essere anche una mostra di De Dominicis che però non fu mai realizzata. Come andò la vicenda?

37

exhibit. At that time, people weren't concerned with selling or not selling; they were focused on creating something “perfect.” Everyone believed that what they were making was the best possible expression for that moment and in that place. It wasn't a time for taking things lightly; when the opportunity arose, you had to seize it.

SC The first exhibition was memorable: *Allestimento teatrale* by Luciano Fabro. How did you come into contact with him?

MP Through Nagasawa, who collaborated with Fabro at the Casa degli Artisti in Milan. We quickly became close friends with Luciano. He was a very disciplined and meticulous artist, deeply invested in *Allestimento teatrale*, a project he had not yet been able to bring to life. He also wanted the Bagno Borbonico to become a foundation – in fact, the invitation reads “Foundation in the process of being set up” – but we were unable to formalize it. Giorgio Colombo's photographs capture many artists, as well as local people, with my mother and aunt often in the front or second row. Luigi Ardemagni, a passionate collector of Paolini and Fabro, also came from Milan. Luigi was a vibrant character with whom I got along very well. There was an atmosphere of curiosity, a genuine eagerness to experience something new.



Mario Pieroni e / and Ettore Spalletti, festa per la mostra / reception for the exhibition 6 x 6, Capri, 3 giugno / June 1989 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/55

MP La mostra doveva aprire nel 1976. Gino aveva deciso di esporre delle grandi sculture di carta. Tutto era pronto, mostra e invito. La sera prima dell'inaugurazione lui mi dice: "Mario dammi la chiave, voglio rivedere qualcosa". Ci salutiamo e la mattina dopo lo cerco al suo albergo dove però mi dicono che è partito. Mi precipito al Bagno Borbonico, apro e lo trovo completamente vuoto, non c'era più niente, tutte le grandi sculture sparite. La sera stessa prendo la macchina, arrivo a Roma, vado dritto in un locale del centro dove ero sicuro di incontrarlo, e infatti lo trovo lì. Entro, lui mi viene incontro e mi dice: "Mario, non mi funzionava, ho avuto un ripensamento". E allora ho capito che era giusto così, che quello era il suo punto di vista, ai suoi occhi il lavoro non funzionava più. Poi siamo andati all'albergo Minerva, dove aveva la sua camera piena di quadri, e lì mi dice: "Scegli quello che vuoi". Vedo il manifesto mortuario che aveva esposto alla sua prima personale da Sargentini nel 1969 e dico: "Voglio questo", chiedendogli anche se fosse firmato. E lui: "Sì, tutto a posto, è firmato, è l'unico". Ovviamente non era l'unico esemplare e non era neppure firmato...

SC Dora, tu non eri ancora presente in quel momento, entri in scena proprio alla fine della vicenda del Bagno Borbonico. Avevi già avuto rapporti con il mondo dell'arte?

SC There was indeed supposed to be an exhibition of De Dominicis's work at the Bagno Borbonico, but it never materialized. What happened?

MP The exhibition was supposed to open in 1976. Gino had decided to exhibit large paper sculptures. Everything was ready, the exhibition and the invitation. The night before the opening he said to me: "Mario give me the key, I want to check something." We said goodbye and the next morning I went to his hotel to look for him, but they told me he had left. I rushed to the Bagno Borbonico, opened the door and found it completely empty, nothing was there, all the large sculptures had disappeared. That same evening I took the car, arrived in Rome, went straight to a bar in the center where I was certain I would run into him, and sure enough, there he was. I went in, he came toward me and said: "Mario, it didn't work for me, I had a change of heart." And so I realized that it was meant to be that way, that was the way he saw it. In his eyes, the work no longer had the same impact. Later, we went to the Minerva Hotel, where his room was filled with paintings. There, he said to me, "Choose whatever you want." I noticed a death notice he had displayed in his first solo exhibition at Sargentini in 1969 and said, "I want this one," even asking him if it was signed. He replied, "Yes, it's fine, it's signed, it's the only one." Of course, it wasn't the only one, and it wasn't even signed.



Ettore Spalletti, e porgere, chissà da quale tempo, quanto rimane vivo, invito / invitation card, Bagno Borbonico, 9 febbraio / February 1976 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/3

DORA STIEFELMEIER No, venivo da tutt'altre esperienze, avevo studiato sociologia a Parigi, poi mi ero occupata di teatro, a metà anni Settanta avevo fatto parte del collettivo femminista che pubblicava la rivista "DWF - Donna Woman Femme". L'unica mostra che ho visto al Bagno Borbonico, solo come spettatrice, fu quella di Vettor Pisani nel 1978.

SC Come avvenne l'incontro con Mario?

DS Ero a casa di una collezionista e vedo un quadro, dei pezzi di carbone che formano una rosa. Dico: "Bellissimo, chi è l'artista?", e lei risponde: "Si chiama Kounellis". Proprio in quel momento il telefono squilla, era Mario, il gallerista, e lei: "Sai che c'è qui una svizzera a cui piace Kounellis?". Ovviamente Mario non ha perso l'occasione e così ci siamo conosciuti. Io sono fatta un po' così, le decisioni le prendo in un attimo, ho sempre fatto così nella mia vita. Ricordo la prima sera in cui siamo usciti, lui mi fa: "Apriamo una galleria insieme". Era come dire "vieni sulla luna con me". Inizialmente voleva aprirla a Pescara, ma ho detto di no e allora abbiamo aperto la Galleria Pieroni a Roma. Io ero totalmente estranea a quel mondo ma in una sola settimana ho conosciuto Kounellis e Michelle, Prini, De Dominicis, Pisani... Insomma, un'avventura straordinaria. Sono un'autodidatta ma ho avuto maestri eccezionali. Ho imparato in fretta e loro sono stati generosi.

SC Dora, you weren't there at the time; you arrived on the scene just at the end of the Bagno Borbonico story. Had you already been involved in the art world before then?

DORA STIEFELMEIER No, I had come from completely different experiences. I studied sociology in Paris, then worked in theater, and in the mid-1970s, I was part of the feminist collective that published the magazine *DWF - Donna Woman Femme*. The only exhibition I attended at the Bagno Borbonico, and only as a spectator, was Vettor Pisani's in 1978.

SC How did you meet Mario?

DS I was at the home of a collector and saw a painting - pieces of coal forming a rose. I said, "Beautiful, who is the artist?" She replied, "His name is Kounellis." Just then, the phone rang. It was Mario, the gallery owner, and she said, "Do you know there's a Swiss lady here who likes Kounellis?" Obviously Mario didn't miss the opportunity and so we met. I'm a bit like that, I make decisions in an instant, that's how I've always been. I remember the first night we went out, he said to me: "Let's open a gallery together." It was like saying "come to the moon with me." Initially, he wanted to open it in Pescara, but I said no, so we opened the Galleria Pieroni in Rome. I was completely new to that world, but in just one week, I met Kounellis and Michelle, Prini, De Dominicis, and



Mario Pieroni e / and Mario Merz, Bagno Borbonico, maggio / May 1976 (ph. © Giorgio Colombo, Milano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/4



11 statue di G. De Dominicis, invito / invitation card, Galleria Pieroni, aprile-maggio / April-May 1979
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/8

SC Aprite insieme la galleria a Roma nel 1979, lo stesso anno in cui Achille Bonito Oliva lancia la Transavanguardia. Il movimento del Settantasette era un ricordo recente, il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro erano accaduti appena l'anno prima. Poco dopo l'atmosfera sembrò cambiare di colpo, tanto nella politica e nella società italiana quanto nei modi di fare arte, di allestire mostre, di scrivere e di collezionare. Basti pensare ad *Aperto '80*, con il trionfo della pittura e del quadro. Voi però scegliete un'altra strada, non vi allineate con la moda del momento, rimanete fedeli ai vostri artisti e a un modo diverso, più riflessivo e intellettualmente impegnato di concepire l'esperienza dell'arte, proseguendo idealmente il percorso aperto alle esperienze concettuali e poveriste. Come avete vissuto il passaggio alla nuova sensibilità?

DS All'inizio c'è stata una certa continuità tra Pescara e Roma: alcuni artisti già mostrati a Pescara – come Spalletti – sono stati i primi a esporre a Roma. Poi abbiamo sperimentato una sorta di doppia apertura: da una parte abbiamo esposto artisti più giovani come Marco Bagnoli e Remo Salvadori. Dall'altra, ci siamo aperti al mondo internazionale con la mostra di Gerhard Richter nel 1980, con cui abbiamo avuto un rapporto davvero intenso, che si è allargato poi a Isa Genzken, sua compagna e artista formidabile. In seguito,

Pisani. In short, it was an extraordinary adventure. I'm self-taught, but I had exceptional teachers. I learned quickly, and they were incredibly generous.

SC You opened the gallery together in Rome in 1979, the same year that Achille Bonito Oliva launched the Transavanguardia. The Settantasette movement was still a recent memory, and the kidnapping and killing of Aldo Moro had occurred just the year before. Shortly thereafter, the atmosphere seemed to shift abruptly – both in Italian politics and society, and in the ways of making art, organizing exhibitions, writing, and even collecting. Just think of *Aperto '80*, with the triumph of painting and the picture. But you chose a different path. You didn't align yourselves with the trends of the moment; you remained faithful to your artists and to a more reflective, intellectually committed approach to art – one that ideally continued along the path set by conceptual and Arte Povera experiences. How did you experience the transition to this new sensibility?

DS At the beginning, there was a certain continuity between Pescara and Rome: some artists who had already exhibited in Pescara, like Spalletti, were the first to showcase their work in Rome. Then, we experienced a kind of double opening: on the one hand, we exhibited younger artists such as Marco Bagnoli and Remo Salvadori. On the oth-

sono arrivati artisti dal Belgio, grazie anche alla nostra relazione con Jan Hoet, e poi dall'Austria. Abbiamo coinvolto anche diversi americani, da Sol LeWitt in poi. In sostanza, ci siamo diretti più verso il mondo che verso i "gruppi" in voga in Italia in quel momento.

SC Come eravate entrati in contatto con Salvadori e Bagnoli?

MP Quando abbiamo fatto le loro mostre li conoscevamo da tempo. Avevano già esposto a Pescara da Lucrezia De Domizio, erano entrambi vicini a Spalletti e seguiti da Celant; ci siamo sempre frequentati, da allora fino a oggi. Erano parte della stessa generazione della Transavanguardia ma avevano una visione completamente diversa. C'era un po' l'idea di creare un'alternativa al clima imperante, alla pittura, anche se poi hanno tutti seguito dei percorsi individuali.

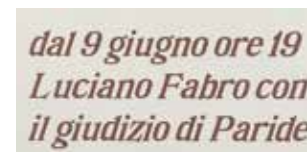
SC Alcuni degli artisti con i quali avete lavorato – De Dominicis, Pistoletto, Kounellis stesso – negli anni Ottanta cambiano orientamento. Pistoletto torna a fare "sculture", ad esempio, De Dominicis abbandona la performance e l'installazione e fa quadri e disegni... Sentivano la pressione dell'epoca?

er hand, we opened up to the international scene with the Gerhard Richter exhibition in 1980, with whom we developed a very intense relationship, which later expanded to include Isa Genzken, his partner and an extraordinary artist. Soon after, artists from Belgium began to arrive, thanks in part to our connection with Jan Hoet, and later, artists from Austria. We also began involving several Americans, starting with Sol LeWitt. Essentially, we focused more on the global art scene than on the "groups" that were in vogue in Italy at the time.

SC How did you come into contact with Salvadori and Bagnoli?

MP We had known them for quite some time before organizing their exhibitions. They had already shown their work at Lucrezia De Domizio's gallery in Pescara, and both were close to Spalletti and followed by Celant. We've stayed in touch with them ever since. They were part of the same generation as the Transavanguardia, but they had a completely different perspective. There was a desire to create an alternative to the dominant focus on painting, even though each of them pursued their own individual path.

SC Some of the artists you worked with – De Dominicis, Pistoletto, Kounellis – changed direction in the 1980s. Pistoletto, for example, returned to making "sculptures," and



Luciano Fabro. Oggi ripeto cos'è la scultura – Il giudizio di Paride, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 9 giugno / June 1979
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/9

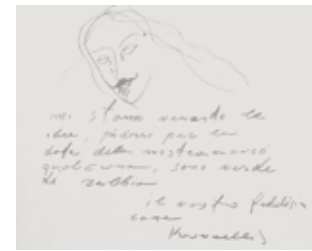


DS Gli artisti sapevano che da noi si poteva sperimentare. Quando Pistoletto ha proposto le sculture aveva tutti contro, ma sapeva che da noi poteva esporle. È stato sempre l'artista a scegliere, non noi, il punto è questo: la galleria ospita un artista in cui crede e deve misurarsi con quello che lui pensa. Il gallerista realizza il pensiero dell'artista, è un lavoro del tutto diverso da quello del mercante.

SC Seguiate in genere un calendario, un programma di mostre pianificato molto in anticipo?

DS No, non avevamo una programmazione rigida, aspettavamo che ogni progetto si definisse da sé. Con Gino De Dominicis, ad esempio, sono rimasta in galleria un mese intero, lui dormiva di giorno e lavorava soprattutto di notte. Era un lavoro continuo, 24 ore su 24, a montare, smontare, finché, quando tutto era pronto, aprivamo la mostra. Oggi sembra impossibile, ma noi ce lo potevamo permettere ed era davvero stimolante perché si dialogava moltissimo. Venendo da un altro contesto all'inizio è stato molto coinvolgente sul piano intellettuale. Gli artisti parlavano con me di continuo. Con Mario e Marisa Merz discutevamo del tempo circolare. Anche con Vettor Pisani ci siamo parlati a lungo; lui mi portava a scoprire gli angoli più belli di Roma. Era proprio così: un clima di scambio senza filtri.

Ettore Spalletti, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 29 ottobre / October 1979
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/10



Jannis Kounellis, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 30 gennaio / January 1980
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/11

MP Partecipavamo anche a quattro fiere internazionali dove portavamo il biglietto da visita della galleria a via Panisperna. Andavamo a Chicago, a Basilea o a Parigi dove si rappresentava quello che facevamo senza preoccuparsi di vendere, ma della possibilità di dialogare con il pubblico, con critici e direttori dei musei.

DS Gran parte dei nostri rapporti internazionali nascevano dalle fiere.

MP Ma vendere non era il fine. Se avessimo venduto un'opera non avremmo messo il bollino rosso. Era miracoloso trovare qualcuno che capiva il lavoro di un artista. L'aspetto commerciale oggi ha molto ridotto lo spazio di libertà degli artisti, ma l'arte non può essere schiava dell'economia perché altrimenti si trasforma, perde la propria identità, non è più niente.

DS Un'altra cosa da dire è che la nostra attività non si è mai limitata allo spazio della galleria, abbiamo sempre creato ovunque una convivialità che ha incluso gli artisti e le persone che avevamo intorno. Oggi magari sembriamo dei dinosauri ma abbiamo sempre avuto un rapporto con gli artisti che è andato oltre la mostra e questa è stata ed è la nostra cifra.

De Dominicis shifted away from performance and installation to focus on painting and drawing. Did they feel the pressure of the times?

DS Artists knew they could experiment with us. When Pistoletto proposed his sculptures, everyone was against him, but he knew he could exhibit them with us. It was always the artist who made the choice, not us, and that's the key: the gallery supports an artist it believes in and must engage with their vision. The gallery owner's role is to bring the artist's vision to life; it's a completely different job from that of a dealer.

SC Did you generally follow a calendar, a program of exhibitions planned well in advance?

DS No, we didn't have a rigid schedule; we waited for each project to define itself. With Gino De Dominicis, for example, I stayed in the gallery for an entire month. He would sleep during the day and mostly work at night. It was a continuous, 24-hour process – assembling, dismantling – until everything was ready for the exhibition. Today, it seems impossible, but at the time, we could afford it, and it was incredibly stimulating because we talked a lot. Coming from a different background, it was intellectually engaging for me at first. The artists would talk to me constantly. With Mario and Marisa



Remo Salvadori e / and Dora Stiefelmeier, Galleria Pieroni, febbraio / February 1981 (ph. Carlo Cantini)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/15

Merz, we discussed the concept of circular time. I also had long conversations with Vettor Pisani, who would take me to discover the most beautiful corners of Rome. It was just like that – an atmosphere of open, unfiltered exchange.

MP We also attended four international art fairs, where we handed out the gallery's business card from Via Panisperna. We went to fairs in Chicago, Basel, and Paris, presenting what we were doing without worrying about selling. Our focus was on the opportunity to engage in dialogue with the public, critics, and museum directors.

DS Most of our international relations stemmed from these fairs.

MP But selling wasn't the main goal. If we sold a piece, we didn't mark it with a red sticker. It was a rare miracle to find someone who truly understood an artist's work. Today, the commercial aspect has significantly limited artists' freedom, but art cannot be a slave to the economy. If it is, it gets transformed, loses its identity, and ultimately becomes nothing.

DS Another important point is that our activity was never limited to the gallery space. We've always fostered a sense of community wherever we were, including the artists and everyone around us. Today, we might seem like dino-



Luciano Fabro. 1962, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 16 marzo / March 1981 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/16

MP La convivialità serve anche a mettere a fuoco le problematiche che esistono nel mondo intorno a noi. Il desiderio è sempre stato di mettere in luce ciò che l'arte può dare, cioè l'intelligenza. Ci sono artisti straordinari – a Roma c'è ora, ad esempio, una mostra di Felice Levini – che non hanno ceduto al miraggio della moda e che ci danno la forza di continuare il nostro viaggio.

SC Per tornare agli anni Ottanta, a Roma in particolare sono stati molto diversi dalle decadi che li hanno preceduti. C'era ancora molto fervore creativo, alcune gallerie di alto profilo, qualche mostra importante, certo, ma la città era cambiata, era meno visibile quello scambio tra scena artistica, intellettuale, letteraria, teatrale, cinematografica che aveva caratterizzato tutto il Secondo dopoguerra. Il baricentro del sistema dell'arte si stava spostando sempre più a nord...

DS Secondo me non è vero. Roma è sempre stata, e rimane tutt'oggi, una grande calamita per gli artisti, magari non sul piano del mercato ma su quello creativo sì. Basti pensare a quanti non romani sono approdati qui: Boetti da Torino, Prini da Genova... Roma ha questa capacità di attrarre, anche se spesso in modo poco visibile. Oggi ci sono il MACRO e il MAXXI, ma anche allora l'arte c'era comunque, bisognava solo cercarla. Era (e resta) un po' nascosta, ma

sours, but we've always had a relationship with the artists that went beyond just the exhibitions. This has been – and still is – our trademark.

MP Conviviality also helps to focus on the issues that exist in the world around us. The goal has always been to highlight what art can offer, namely, intelligence. There are extraordinary artists – like Felice Levini, whose exhibition is currently in Rome – who have not succumbed to the allure of fashion and who inspire us to continue our journey with strength and conviction.

SC Going back to the 1980s, particularly in Rome, things were very different from the decades that had come before. There was still a lot of creative energy, some high-profile galleries, and a few important exhibitions, of course, but the city had changed. The exchange between the artistic, intellectual, literary, theatrical, and cinematographic scenes that had characterized the entire post-World War II period was becoming less visible. The center of gravity of the art world was shifting further and further north.

DS In my opinion, that's not true. Rome has always been, and still is, a major magnet for artists – not necessarily in terms of the market, but certainly in terms of creativity. Just think about how many artists from outside Rome have



Meret Oppenheim. Disegni, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 16 dicembre / December 1981 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/20

proprio questo “non farsi trovare” è ciò che alimenta la vitalità della città. Se fosse apertamente votata al mercato, Roma non avrebbe la forza sotterranea che la distingue.

SC Con critici e curatori che relazione avevate? Con Celant, Bonito Oliva, Corà e gli altri che erano attivi in quegli anni, c'erano rapporti di lavoro o solo di frequentazione?

MP Con Achille abbiamo un'amicizia fraterna ma non abbiamo mai collaborato, mentre eravamo più vicini a Germano. Del resto, Achille lavorava con la Transavanguardia, noi esponevamo artisti molto diversi come Richter, Spalletti, Verduyssen, West...

SC Vi siete trovati in un certo senso al crocevia di strategie, rivalità, schieramenti contrapposti tra artisti e curatori.

DS C'erano certamente delle lotte tra rivali ma poi si andava a cena sempre tutti insieme. Oggi si tende a vedere Celant e Bonito Oliva come avversari e basta, ma avevano anche bisogno l'uno dell'altro. La loro era una dialettica.

SC In quegli anni avete esposto anche artisti di una generazione più giovane, Bassiri e Levini, ad esempio. Come siete arrivati a loro?



Mario Pieroni e / and Meret Oppenheim, 1981 (courtesy Mario Pieroni, Dora Stiefelmeier)

settled here: Boetti from Turin, Prini from Genoa, and so on. Rome has this unique ability to attract, even if often in ways that aren't very visible. Today, we have the MACRO and the MAXXI, but even back then, art was here – you just had to look for it. It was (and still is) somewhat hidden, but it's precisely this “not wanting to be found” that fuels the city's vitality. If it were openly focused on the market, Rome wouldn't have the underground energy that makes it unique.

SC What kind of relationship did you have with critics and curators? Did you have a working relationship or did you just socialize with Celant, Bonito Oliva, Corà and the others who were active at that time?

MP We had a brotherly friendship with Achille, but we never collaborated. We were closer to Germano, though. After all, Achille worked with the Transavanguardia, while we exhibited very different artists, such as Richter, Spalletti, Verduyssen, West, and others.

SC In a sense, you found yourselves at the crossroads of different strategies, rivalries, and opposing sides between artists and curators.

DS There were certainly quarrels between rivals, but then we'd all go out to dinner together. Today, we tend to view



Dora Stiefelmeier, Mario Pieroni, [1990] (courtesy Mario Pieroni, Dora Stiefelmeier)

MP Per Levini è stato Giulio Paolini a dirci che a Roma c'era un giovane artista interessante da vedere.

DS Ed è stato invece Alberto Boatto a presentarci Bassiri, un suo studente molto interessante dell'Accademia, e così facemmo una sua mostra.

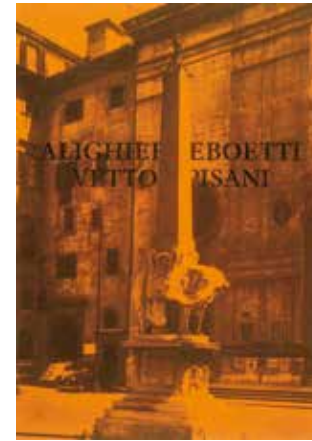
SC C'era insomma anche nel loro caso una "filiazione" ideale da artisti o critici della generazione precedente.

MP È sempre stato così per noi, abbiamo sempre ascoltato le persone che ci erano vicine.

SC Ripercorrendo la storia del Bagno Borbonico e della Galleria Pieroni, si può notare che, a parte *All'estimato teatrale*, non vi siete mai interessati alla performance e neppure alla fotografia. È stata una scelta consapevole?

DS Abbiamo avuto più volte richieste da fotografi che avrebbero voluto fare mostre con noi, ma abbiamo sempre detto no, non era il nostro specifico, e neppure la performance.

SC In galleria ci sono stati anche eventi inattesi, come la doppia mostra con Boetti e Pisani, due artisti molto diver-



Alighiero e Boetti, Vettor Pisani, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 22 aprile / April 1989 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/54

si tra loro e in apparenza incompatibili. Come siete riusciti a convincerli?

DS È stata una loro idea! Un giorno arriva Boetti in galleria e ci dice di aver parlato con Pisani. Si erano incontrati a piazza della Minerva, sotto l'elefantino, hanno cominciato a chiacchierare e si sono detti: "Perché non facciamo una mostra insieme?". E vennero a proporcela. Noi eravamo contenti, è stata una bellissima mostra.

SC Offrivate loro un territorio neutrale, una spazio di sperimentazione.

DS Esatto, anche con gli artisti stranieri. Gerard Richter è stato un suggerimento di Luciano Fabro, di lui non parlava ancora nessuno. Invece, ad esempio, nei casi di Günther Förg, Franz West, Jan Vercruyssen, Reinhard Mucha, si è creata una vera complicità. Una sera Kasper König, che era nostro amico, mi dice: "Posso venire con un giovane artista?", certo, porta chi vuoi, rispondo. E aggiunge: "Però è uno un po' fuori dalla grazia di Dio, si chiama Günther Förg, l'hanno appena buttato fuori dall'Accademia dove insegnava perché ha fatto il saluto nazista". Günther, a un dopo-mostra a Monaco aveva visto tutte le facce dei collezionisti e gli era venuto spontaneo paragonarli a dei nazisti. Per questo

Celant and Bonito Oliva as opponents and nothing more, but in reality, they also needed each other. Their relationship was a dynamic.

SC During those years you also exhibited artists from a younger generation, Bassiri and Levini, for example. How did you come across them?

MP In the case of Levini, it was Giulio Paolini who told us that there was an interesting young artist worth seeing in Rome.

DS Instead, it was Alberto Boatto who introduced us to Bassiri, a very interesting student of his at the Accademia, and so we organized an exhibition of his work.

SC In short, in their case as well, there was an ideal "affiliation" with artists or critics from the previous generation.

MP It has always been like this for us, we have always listened to the people close to us.

SC Looking back over the history of the Bagno Borbonico and the Galleria Pieroni, it's clear that apart from *All'estimato teatrale*, you've never been interested in performance or even photography. Was this a conscious choice?



Isa Genzken e Gerhard Richter, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 8 aprile / April 1983 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/26

DS Numerous photographers asked to exhibit their work with us, but we always said no, it wasn't our specialty, nor was performance art.

SC There were also unexpected events in the gallery, such as the double exhibition with Boetti and Pisani, two very different and seemingly incompatible artists. How did you manage to convince them?

DS It was their idea! One day, Boetti came to the gallery and told us he had spoken to Pisani. They had met in Piazza della Minerva, under the little elephant, started chatting, and said to each other, "Why don't we do an exhibition together?" And then they came to propose it to us. We were thrilled – it was a wonderful exhibition.

SC You offered them neutral territory, a space for experimentation.

DS Exactly, and this also applied to foreign artists. Gerhard Richter was suggested to me by Luciano Fabro; nobody had heard of him yet. On the other hand, with artists like Günther Förg, Franz West, Jan Vercruyssen, and Reinhard Mucha, a real sense of complicity developed. One evening, our friend Kasper König said to me, "Can I bring a young artist with me?" I replied, "Of course, bring whoever you like."



nessuno lo voleva più. Ma Günther non era un nazista, era un democratico, solo un po' umorale, quella sera ci siamo conosciuti e dopo un mese abbiamo organizzato la mostra in galleria. Förg ci segnalò poi altri artisti, come Mucha e Kippenberger, che purtroppo non abbiamo fatto in tempo a esporre. Poi Jan Hoet, direttore del museo di Gent, del quale eravamo diventati molto amici, ci parlò di un giovane artista di Bruxelles, Jan Vercruyssen. Da indicazioni così quasi sempre nascevano le mostre.

SC A Franz West come siete arrivati?

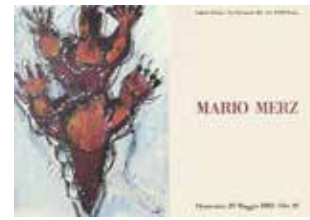
MP Fu Harald Szeemann a segnalarcelo. Avevo visto una sua piccola scultura in una mostra a Zurigo, chiesi chi fosse l'autore, e Szeemann mi parlò di un artista di Vienna, West appunto. Lo andai a trovare e diventammo subito amici.

DS E poi gli artisti diventavano amici tra di loro...

MP Vercruyssen era amico di Förg e divenne amico di Spalletti, di Bagnoli...

SC Che rapporto avete avuto con regole e consuetudini del mercato dell'arte?

Da sinistra / From the left, Dora Stiefelmeier, Gerhard Richter, Mario Pieroni, Isa Genzken, Ettore Spalletti, Alba Fucens, 1983 (courtesy Mario Pieroni, Dora Stiefelmeier)



Mario Merz, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 29 maggio / May 1983
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/27

MP Bisogna anzitutto tenere presente che l'arte segue un altro tipo di regole. Non puoi considerare un'opera come un appartamento. Può valere dieci, diecimila, un milione o zero ma in sé l'opera è sempre sé stessa.

SC Ma se la rivalutazione finanziaria di un'opera non modifica il suo valore artistico, resta comunque un indice della diversa rilevanza nel tempo dell'œuvre di un dato artista?

MP Ho sentito Joseph Kosuth dire che Warhol aveva comprato dei suoi lavori per donarli a dei musei. Warhol poteva farlo perché il suo successo glielo permetteva. Ma un artista che parli di spiritualità, di un oggetto che non si può prendere in mano, né definire, come Prini ad esempio, come fa a farsi accettare dal mercato? Per Kosuth stesso, un grande artista concettuale che lavora con frasi e citazioni scritte con il neon, il discorso di Warhol non funziona.

SC E con Warhol non avreste voluto lavorare?

MP Negli anni Ottanta qualcuno mi suggerì di fare una sua mostra. E allora parto per New York con Laura Grisi, prendo un appuntamento e vado allo studio di Warhol. C'erano tavoli e tavoli coperti di disegni, di quadri. "Possiamo fare la mostra anche tra un mese, tanto i lavori ci sono, li fanno gli

He then added, "However, he's a bit out of favor; his name is Günther Förg. They just kicked him out of the academy where he taught because he gave a Nazi salute." At an exhibition after-party in Munich, Günther had observed all the collectors' faces, and it occurred to him to compare them to Nazis. That's why nobody wanted him anymore. But Günther wasn't a Nazi, he was a democrat, just a bit moody. We met that evening and a month later we organized the exhibition at the gallery. Förg then recommended other artists to us, such as Mucha and Kippenberger, who unfortunately we didn't have time to exhibit. Then Jan Hoet, the director of the museum in Ghent, with whom we had become very good friends, told us about a young artist from Brussels called Jan Vercruyssen. Exhibitions almost always came about from recommendations such as these.

SC How did you come across Franz West?

MP Harald Szeemann told us about him. I had seen one of his small sculptures at an exhibition in Zurich, and when I asked who the artist was, Szeemann mentioned a Viennese artist named Franz West. I went to see him, and we struck up an immediate friendship.

DS And then the artists became friends among themselves.



Marco Bagnoli di fronte alla sua opera / in front of his work *Metrica e Mantrica*, Galleria Pieroni, ottobre / October 1983 (ph. Attilio Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/28

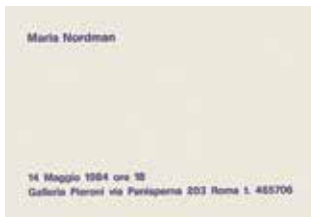
MP Vercruyssen was a friend of Förg and became friends with Spalletti and Bagnoli.

SC What kind of relationship did you have with the rules and customs of the art market?

MP We must first acknowledge that art follows a different set of rules. You can't think of a work of art the same way you think of an apartment. It might be worth ten, ten thousand, a million, or nothing at all, but the work of art remains true to itself regardless of its value.

SC Although the financial re-evaluation of a work doesn't alter its artistic value, doesn't it still serve as an indication of the changing significance of a given artist's body of work over time?

MP I heard Joseph Kosuth mention that Warhol had bought some of his works to donate them to museums. Warhol could do that because his success gave him the financial freedom to do so. But how can an artist who speaks about spirituality, or an object that cannot be held or defined, like Prini for example, be accepted by the market? For Kosuth himself, a great conceptual artist who works with phrases and quotations in neon, Warhol's approach doesn't work.



Maria Nordman. *Nel mezzo della primavera*, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 14 maggio / May 1984
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/31

assistenti”, mi dice. Ma io mi sentivo estraneo a quella visione e non ho mai fatto la sua mostra. Era lontana da quel che facevamo, da ciò che eravamo.

SC Certo, Warhol in un questo senso è proprio l’anti-Prini e viceversa. E visto che parliamo di lui, con Prini che rapporto avete avuto? Lui così restio a produrre e anzi spesso propenso anche a cancellare il suo lavoro.

DS Beh, proprio a proposito di Warhol: Emilio lo considerava un grandissimo artista, il suo opposto. Prini aveva un carattere difficile, mille dubbi su sé stesso. Non è che smontasse le mostre per fare un dispetto, era a tal punto autocritico che distruggeva in continuazione le sue opere. Ti faccio un esempio: avevo un suo disegno, comprato a caro prezzo; un giorno Emilio mi dice: “Mi dai il disegno? Voglio farlo fotografare”. Io, che lo conoscevo bene, gli ho risposto: “Non ti preoccupare, lo faccio fotografare io e poi ti do la foto”. Porto il disegno in questione da Attilio Maranzano che lavorava per noi come fotografo. Gli lascio il disegno e dopo qualche ora Attilio mi chiama e dice: “È venuto Emilio da me a studio, ha visto il disegno e l’ha strappato. Dora, non so che fare”. E così ho tolto il saluto a Emilio, ero arrabbiatissima, abbiamo fatto pace solo quando è morto Gino De Dominicis. Però poi ho capito che non voleva danneggiarmi, quel disegno non lo



Da sinistra / From the left: Giuliana Setari, Mario Pieroni, Gilbert & George, Dora Stiefelmeier, Ronald Nasgard all’inaugurazione della mostra / at the opening of the exhibition *Gilbert & George. Live's*, Galleria Pieroni, 11 dicembre / December 1984
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/32

SC And wouldn’t you have liked to work with Warhol?

MP In the 1980s, someone suggested I organize an exhibition of his work. So, I traveled to New York with Laura Grisi, made an appointment, and went to Warhol’s studio. There were tables and tables covered with drawings and paintings. “We can also do the exhibition in a month’s time, as the works are already available, the assistants make them,” he told me. But I felt disconnected from that vision and ultimately never did the exhibition. It was so far from what we did, from who we were.

SC Of course, in this sense Warhol is the anti-Prini and vice versa. And since we’re talking about him, what kind of relationship did you have with Prini? He was so reluctant to produce and often even inclined to erase his work.

DS Well, speaking of Warhol: Emilio considered him a great artist, his opposite. Prini had a difficult character and countless doubts about himself. It wasn’t that he dismantled the exhibits to spite me; he was so self-critical that he constantly felt the need to destroy his own works. Let me give you an example: I had one of his drawings, which I had bought at a high price. One day, Emilio said to me, “Can I have the drawing? I want to have it photographed.” I knew him well, so I replied, “Don’t worry, I’ll have it photographed



Vettor Pisani. *Il Teatro della Vergine*, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 22 giugno / June 1985
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/35

convinceva più, dopo vent’anni o quasi mi ha risarcito con un lavoro, dicendomi: “Ero in debito con te”.

MP Quello era il suo lato più radicale, e devo dire che lo capivo perfettamente. Emilio mi ripeteva sempre: “Mario, non voglio ingannare il pubblico”. A ben vedere, è l’opposto di quanto spesso avviene oggi: gli spettatori vengono lusingati o addirittura illusi con proposte che a conti fatti valgono poco o nulla. Emilio, invece, credeva che l’arte dovesse essere un “miracolo”, un evento che non può verificarsi tutti i giorni, ma che proprio per la sua rarità impone all’artista un rigore assoluto. In effetti, se ci pensiamo, il numero dei suoi lavori è estremamente contenuto. Ma questo non deriva dalla pigrizia o dalla difficoltà tecnica, ma da una sorta di fede in quel “non ingannare”, ossia non esporre o produrre qualcosa di cui non fosse personalmente convinto al cento per cento. Emilio puntava su un’azione o una sottrazione rigorosa, al punto da lasciar cadere alcune occasioni espositive. Preferiva la coerenza alla confusione di un successo costruito su lavori “qualsiasi”. E in questo senso, la sua poetica della “non produzione”, del lavorare a lungo su pochi progetti non è altro che una forma di estremo rispetto verso sé stesso, verso la sua idea di arte e verso il pubblico.

SC Lo spirito di De Dominicis non era in fondo così distante da quello di Prini.

51

and then I’ll give you the photo.” I took the drawing to Attilio Maranzano, who worked for us as a photographer. I left him the drawing, and a few hours later, Attilio called me and said, “Emilio came to my studio, saw the drawing, and tore it up. Dora, I don’t know what to do.” So, I said goodbye to Emilio. I was very angry, and we didn’t speak again until Gino De Dominicis passed away. But later, I realized that he didn’t want to hurt me; he just wasn’t convinced by that drawing anymore. After about twenty years, he compensated me with a new work, saying, “I owed you that.”

MP That was his most radical side, and I must say I understood him perfectly. Emilio always used to repeat to me, “Mario, I don’t want to deceive the public.” On closer inspection, it’s the opposite of what often happens today: viewers are flattered or even deceived with proposals that, in the end, are worth little or nothing. Emilio, on the other hand, believed that art should be a “miracle,” a rare event that couldn’t happen every day, but that its very rarity demanded absolute rigor from the artist. If we think about it, the number of his works is remarkably limited – not out of laziness or technical difficulty, but out of a deep commitment to his “do not deceive” principle. He refused to exhibit or produce anything unless he was entirely convinced of it himself. Emilio was committed to a rigorous process of action or subtraction, even at the cost of passing up exhibition opportunities. He valued



Sol LeWitt - Mario Merz, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 14 dicembre / December 1985, Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/37

MP Si, anche Gino era condizionato dall'idea di fare qualcosa di straordinario, di "non banale". Chi lo conosceva sa che talvolta si spingeva verso un'ostinazione quasi maniacale nel voler creare un'immagine o una situazione davvero inedita. E come tutte le sfide radicali, a volte riusciva, a volte no. Ma la spinta era la stessa: perseguire un evento artistico che avesse una densità tale da non cadere nella ripetizione o nella convenzione.

SC Entrambi hanno distrutto molti loro lavori, forse De Dominicis addirittura più di Prini.

DS Ricordo diversi episodi. Per esempio, Emilio doveva fare una mostra in galleria; un giorno arriva e mi taglia il filo del telefono, non voleva che parlassi con nessuno, mi voleva quasi murare viva in galleria. Nel mese che ha passato a lavorare non ha fatto una mostra, ne ha fatte dieci: faceva e distruggeva. Alla fine, ha lasciato degli spazi vuoti che rappresentavano la conclusione di tutto il suo procedimento mentale.

SC Sempre parlando di Prini e del suo atteggiamento radicale, c'era per lui un punto di equilibrio tra autocritica e volontà di creare?

consistency over the fleeting success that could come from producing "just any" work. His poetics of "non-production," of dedicating long periods to only a few projects, was ultimately an expression of profound respect – for himself, for his artistic vision, and for his audience.

SC Ultimately, De Dominicis's spirit wasn't so far removed from that of Prini.

MP Yes, Gino was also driven by the desire to create something extraordinary, something truly singular. Those who knew him remember how he could become almost obsessively committed to crafting a genuinely original image or situation. And like all radical endeavors, sometimes he succeeded, sometimes he didn't. But his motivation was always the same: to pursue art with an intensity that would keep it from slipping into repetition or convention.

SC They both destroyed many works. Perhaps De Dominicis even more than Prini.

DS I remember several episodes. For instance, when Emilio was preparing for an exhibition at the gallery, he showed up one day and cut my phone line – he didn't want me speaking to anyone, it was as if he wanted to wall me up inside the gallery. Over the course of a month, he didn't cre-



Michelangelo Pistoletto, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 25 marzo / March 1986, Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/38

MP No, non c'è mai stato, per Prini un equilibrio non era possibile, lui spostava l'asticella sempre più in alto. Diceva: "Mario, non ti preoccupare, lascia qualcosa all'archeologo, tra mille anni vanno rivisti i giochi". È chiaro che un atteggiamento alla Prini ora possa risultare anacronistico, eppure conserva un fascino – quasi un insegnamento morale – prezioso. In una situazione come quella in cui oggi viviamo, piena di contingenze, di furbie che conosciamo bene, lui si poneva da un'altra parte. Prini ricorda a tutti noi che una certa dimensione filosofica dell'arte non può mai essere ridotta a banale intrattenimento, né a una fornitura su richiesta. Se fai l'arte per l'eternità non la puoi fare come un lavoro. Non puoi avere come fine un riscontro immediato.

SC Con Fabro invece che tipo di relazione avevate? Anche con lui c'era complicità sul piano intellettuale?

MP Luciano aveva una forte vocazione teorica e pedagogica, a Milano aveva fondato con Jole De Sanna la Casa degli Artisti, era sempre impegnato in dibattiti, in confronti. Era molto aperto e con noi c'è sempre stata una grande intesa.

DS Era incuriosito dal mio passato femminista e anche uno dei pochi ad aver letto i miei testi. Era anche intimo



Michelangelo Pistoletto di fronte alla sua opera / in front of his work Volume torto, 1985-1986, Galleria Pieroni, marzo / March 1986 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/38

ate just one exhibition – he created and destroyed ten. In the end, all that remained were empty spaces, the ultimate expression of his entire mental process.

SC Still on the subject of Prini and his radical attitude, was there a balance between self-criticism and the will to create?

MP No, there was never a balance. For Prini, compromise was impossible – he kept pushing the limits further and further. He used to say, "Mario, don't worry, leave something for the archaeologist; in a thousand years, the rules of the game will have to be revised." An attitude like Prini's might seem almost anachronistic today, yet it carries a rare and valuable allure – almost like a moral lesson. In today's world, filled with opportunism and calculated moves, Prini stood apart. He reminds us that the philosophical dimension of art can never be reduced to mere entertainment or a product tailored to demand. If you create art for eternity, it can't be just a job. Immediate gratification cannot be the goal.

SC And what kind of relationship did you have with Fabro? Was there an intellectual connection with him too?

MP Luciano had a strong theoretical and pedagogical vocation. In Milan he had founded the Casa degli Artisti with



Mario Pieroni e / and Remo Salvadori di fronte all'opera / in front of the work *Anfora e modello*, 1986, Galleria Pieroni, 1986 (ph. Carlo Cantini) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/39

amico di Carla Lonzi, che io però ho conosciuto solo nei suoi ultimi anni di vita. Avevamo entrambe fatto parte del movimento femminista anche se su posizioni diverse, lei aveva fondato Rivolta Femminile, io ero stata, come ho detto prima, redattrice di "DWF". Avevo letto tutti i suoi testi ma non l'avevo mai incontrata. Nel 1979 apriamo la mostra di Fabro, *Il giudizio di Paride*; un giorno entra una signora in galleria e iniziamo a parlare del lavoro, dopo un po', prima di andare via, mi dice: "Mi ha fatto piacere parlare con lei, sono Carla Lonzi", e io le rispondo "Che piacere, sono Dora Stiefelmeier". A quel punto ci siamo abbracciate perché lei aveva letto tutte le cose che avevo scritto e io conoscevo le sue. Da quel giorno in poi abbiamo deciso di incontrarci ogni mercoledì per parlare, ci confrontavamo su tutto, non solo sull'arte. Diceva: "Io vengo dall'arte e sono andata verso il femminismo, tu che vieni dal femminismo sei andata verso l'arte".

SC Lonzi e Fabro non si sono mai incontrati in galleria?

DS No, Carla non veniva mai alle inaugurazioni perché, diceva, aveva finito con gli artisti con la A maiuscola, aveva detto basta al loro protagonismo. Ma è sempre rimasta curiosa. Ha visto tutte le mostre ma non voleva partecipare alle celebrazioni dell'arte.

Jole De Sanna, and was always engaged in debates and discussions. He was very open and we always got along very well.

DS He was intrigued by my feminist background and was one of the few who had actually read my writings. He was very close to Carla Lonzi, though I only met her in the final years of her life. We had both been involved in the feminist movement, though from different perspectives – she had founded Rivolta Femminile, while I, as I mentioned earlier, had been an editor at *DWF*. I had read all of her writings but had never met her in person. In 1979, when we opened Fabro's exhibition *Il Giudizio di Paride* (The Judgment of Paris), a woman walked into the gallery, and we started discussing the work. After a while, just before leaving, she said, "It was nice talking to you, I'm Carla Lonzi." I replied, "What a pleasure, I'm Dora Stiefelmeier." Then we embraced, realizing we had both deeply engaged with each other's writings. From that day on, we decided to meet every Wednesday to talk – not just about art, but about everything. She said to me, "I came from art and moved toward feminism, while you, coming from feminism, have moved toward art."

SC Didn't Lonzi and Fabro ever meet at the gallery?

DS No, Carla never attended openings because, as she put it, she was done with artists with a capital "A" – she



Felice Levini. S.O.S, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 16 dicembre / December 1986 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/41

SC Sarebbe stato interessante sapere cosa pensasse della scena artistica più recente.

DS Sì, specialmente perché da noi si mescolavano le generazioni, c'era Mario Merz, poi magari Bagnoli che aveva vent'anni in meno, poi c'era Carla Accardi, l'atmosfera era abbastanza unica.

SC E con Carla Accardi appunto come siete entrati in contatto? La conoscevate già?

MP Non l'avevamo mai frequentata prima. Io la conoscevo di vista, l'avevo incontrata nelle riunioni femministe, ma non avevamo mai lavorato insieme. Lei era stata nel collettivo di Carla Lonzi, dove c'erano anche Anna Paolini e Carla Fabro. È stato Pistoletto a dirci che a Roma c'era un'artista bravissima, Carla appunto. E proprio così abbiamo fatto la sua prima mostra, la collettiva Oppenheim, Pistoletto, Accardi.

SC Credo fossero amici sin dai tempi in cui lei frequentava la galleria di Luciano Pistoletto a Torino, nei primi anni Sessanta.

DS Sì, esatto. Credo che per Carla sia stata anche una specie di liberazione perché poi non ci ha lasciato più, è usci-



Günther Förg, invito / invitation card (recto/verso), Galleria Pieroni, 26 febbraio / February 1988 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/48

had had enough of their self-importance. But she remained deeply curious, visiting every exhibition while deliberately avoiding the celebratory aspects of the art world.

SC It would have been interesting to know what she thought of the most recent art scene.

DS Yes, especially because the generations mixed at our gallery. There was Mario Merz, then maybe Bagnoli who was twenty years younger, then there was Carla Accardi. The atmosphere was quite unique.

SC And how did you come into contact with Carla Accardi? Did you already know her?

MP We had never worked with her before. I knew her by sight, having met her at feminist meetings, but we hadn't collaborated. She had been part of Carla Lonzi's collective, which also included Anna Paolini and Carla Fabro. It was Pistoletto who told us about a very talented artist in Rome – Carla. That's how we ended up organizing her first exhibition, a collective one alongside Oppenheim and Pistoletto.

SC I believe they had been friends since the time she frequented Luciano Pistoletto's gallery in Turin, in the early 1960s.

ta da quell'ambito che a lei stava ormai stretto. Carla amava gli artisti di generazioni diverse.

SC Dopo la rottura con Rivolta Femminile – con la famosa lettera in cui scriveva di rivendicare il diritto di essere artista – qual era la sua posizione nei confronti di un mondo dell'arte che in quegli anni rimaneva ancora, nonostante tutto, un mondo maschile?

DS Carla non si è mai pensata come “artista donna”, ma come artista e basta. Diceva sempre, e lo diceva anche Meret Oppenheim, di non voler fare mostre “al femminile”, voleva essere un'artista *tout court*. Però questo non le ha impedito di dedicarsi al femminismo e anche di pagare a caro prezzo il suo impegno: è stata buttata fuori dalla scuola italiana con un brutto processo. Insomma, non è stata una passeggiata per lei, ma quando faceva arte non voleva essere condizionata. Il famoso diverbio e poi la lettera a Carla Lonzi sono nati da questo.

SC Molti degli artisti che esponevate – Merz, Paolini, Pistoletto, Fabro, Boetti – erano stati compagni di strada per quindici o vent'anni in una vicenda importante come l'Arte povera. Che relazioni c'erano tra di loro?

DS Yes, exactly. I think it was also a kind of liberation for Carla because she never left us again, she left that environment that had become too restrictive for her. Carla loved artists from different generations.

SC After the break with Rivolta Femminile – with the famous letter in which she wrote about claiming the right to be an artist – what was her position regarding the art world that in those years still remained, despite everything, a male world?

DS Carla never considered herself a “female artist”; she saw herself simply as an artist. Like Meret Oppenheim, she consistently rejected the idea of “feminine” exhibitions, wanting to be recognized for her work, not her gender. However, this didn't stop her from dedicating herself to feminism, and she paid a heavy price for her commitment – being expelled from the Italian school and enduring a difficult trial. It was far from an easy path for her, but when it came to her art, she didn't want any external influences. The famous argument and the subsequent letter to Carla Lonzi stemmed from this very conviction.

SC Many of the artists you exhibited, including Merz, Paolini, Pistoletto, Fabro, and Boetti, had been traveling companions for fifteen or twenty years in an important movement such as Arte Povera. What kind of relationships did they have with one another?



Franz West. *Fontana Romana*, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 1 dicembre / December 1988
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/52

MP Ho sempre sentito una stima di fondo. Kounellis mi consigliava di lavorare con Mario Merz perché credeva nel suo lavoro. Il legame era forte, anche se poi c'erano state nel tempo alcune rotture, degli allontanamenti.

SC E quali erano i rapporti tra gli italiani e gli artisti internazionali che esponevate?

DS C'era intesa. Con Sol LeWitt ad esempio è stato interessante. Sol a Roma aveva un rapporto stretto con Ugo Ferranti, del quale noi stessi eravamo amici. Un giorno Sol venne da noi a proporci di fare una mostra insieme ai nostri artisti, c'era questo spirito di confronto. E così abbiamo organizzato alcune mostre con lui, la prima con Boetti e Paolini, poi con Merz.

MP Sì, c'era grande stima fra loro...

DS E poi con Richter. La cosa bella è che Sol in questa occasione non fece i *wall drawings*, ma presentò le piramidi, dei lavori tridimensionali, perché sapeva che Richter avrebbe lavorato con la pittura. Ognuno lasciava spazio all'altro. È stata una bellissima esperienza.

SC Questi gesti degli artisti, gli inviti reciproci, i segni

57

MP There was always a fundamental respect among them. Kounellis, for example, recommended that I work with Mario Merz because he genuinely believed in his work. The bond among the artists was strong, even though there were moments of tension and distancing as time passed.

SC And what were relations like between the Italian and international artists whom you exhibited?

DS There was definitely a connection. With Sol LeWitt, for instance, the relationship was particularly interesting. In Rome, Sol had a close bond with Ugo Ferranti, who was also a friend of ours. One day, Sol approached us with the idea of organizing an exhibition together featuring our artists. There was a real spirit of exchange between us. So, we organized a few exhibitions with him, starting with one that included Boetti and Paolini, followed by another with Merz.

MP Yes, they really esteemed each other.

DS And then with Richter. What was particularly nice about that exhibition was that, on this occasion, Sol didn't create his usual wall drawings but instead presented three-dimensional works, the pyramids, because he knew that Richter would be working with paint. Each artist made sure to leave space for the other. It was a truly wonderful experience.



Ettore Spalletti. *Autunno 1988*, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 22 ottobre / October 1988
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/51



di stima, rafforzano la sensazione che siate riusciti a creare un clima di grande fraternità con loro. Si potrebbe dire che questo clima sia stato un aspetto determinante della vostra esperienza con la galleria?

MP Sì, l'aspetto conviviale è sempre stato fondamentale per noi: stare insieme, andare a cena, fare qualcosa che ci unisse, è stato un presupposto essenziale per la nostra attività, non solo per il lavoro ma per la vita.

SC In conclusione, qual è la qualità più importante che vi ha permesso di lavorare insieme per quasi mezzo secolo?

DS La nostra fortuna e la nostra forza è stata quella di essere in due. Siamo molto diversi, l'uno il contrario dell'altra, ma sull'arte abbiamo sempre trovato una convergenza, parliamo diciotto ore al giorno di arte, in continuazione. La mattina mentre faccio il caffè e lui racconta quello che ha pensato la notte e dico: "Aspetta, prima prendo il caffè no?". È il nostro mondo e ci confrontiamo. Poi si prendono anche schiaffi nell'arte, magari per un artista per il quale ti sei impegnato molto e che poi ti volta le spalle. Ci sono momenti in cui quando uno dei due è un po' giù di corda l'altro dice: "Dai, passerà". È proprio questo che ci ha sempre dato forza.



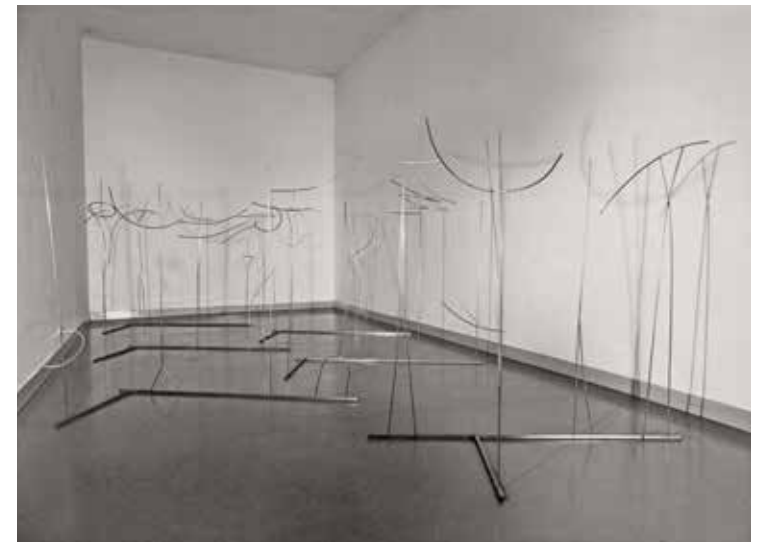
SC These gestures from the artists, the reciprocal invitations, the signs of esteem, reinforce the feeling that you managed to create a climate of great camaraderie with the artists. Could one say that this climate was a decisive aspect of your experience with the gallery?

MP Yes, the social aspect has always been essential for us: coming together, going out to dinner, doing things that brought us closer – this has always been a core foundation of our work, but also of our lives.

SC In conclusion, what is the most important quality that has enabled you to work together for almost half a century?

DS Our good fortune and our strength has been that there are two of us. We are very different, one the opposite of the other, but we have always found a common ground in art, we talk about art eighteen hours a day, all the time. In the morning, while I make coffee and he tells me what he thought about during the night, I say: "Wait, I'll have coffee first, okay?" This is our world, and we share our thoughts and experiences. Of course, there are also moments of disappointment – like when an artist you've invested so much in turns their back on you. But there are also times when one of us is feeling down, and the other just says, "Come on, it'll pass." That's exactly what has always given us strength.

Da sinistra / From the left Mario Pieroni, Corinne Diserens, Jan Vercruyse, Dora Stiefelmeier, Germano Celant, Ettore Spalletti, Carla Accardi, Roma 1991 (ph. © Giorgio Colombo, Milano)



Dall'alto, tre particolari delle opere di / From the top, three details of the works by Fausto Melotti, Luciano Fabro, Enrico Castellani, nella mostra / in the exhibition *Tempo felice, l'arte è teatro dell'anima, è tempo felice e il perché si nasconde*, Galleria Pieroni, novembre / November 1982 (ph. Capone e Gianvenuti) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/23



60

61



Isa Genzken di fronte alla sua opera / **in front of her work** *Jülich*, 1979. Galleria Pieroni, aprile / **April** 1983 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/26

Mario Merz e opere della sua mostra / **and works of his exhibition**, Galleria Pieroni, maggio / **May** 1983 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/27

Marco Bagnoli. *La macchina stanca / tre tentativi per fermare il tempo (seconda parte)*, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, ottobre / **October** 1983 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/28

Giulio Paolini, *Les Fausses Confidences*, 1983, veduta della mostra / **view of the exhibition** *Alighiero e Boetti, Sol LeWitt, Giulio*

Paolini, Galleria Pieroni, dicembre-febbraio / **December-February** 1983 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/29

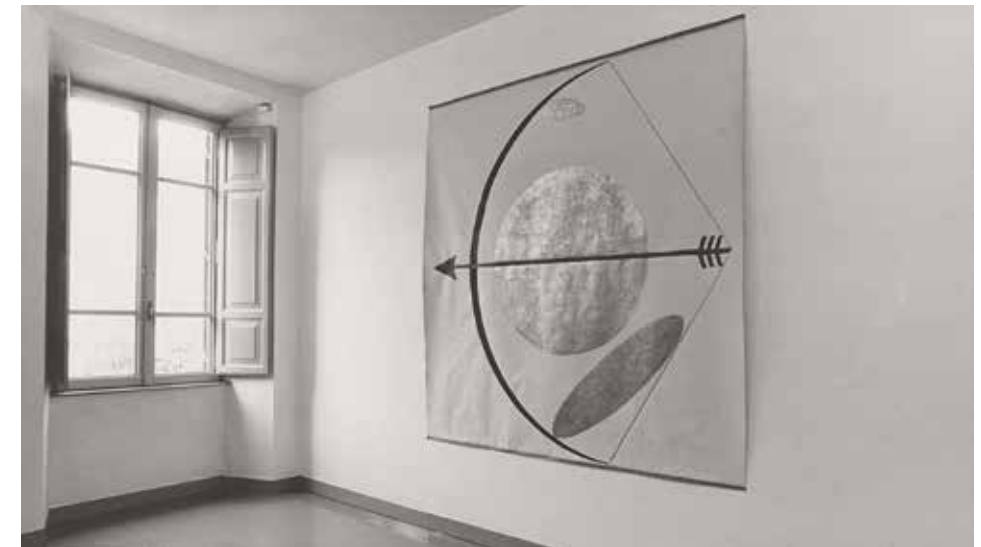
Ettore Spalletti, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, marzo-aprile / **March-April** 1984 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/30



62

Maria Nordman. Nel mezzo della primavera, due vedute della mostra / two views of the exhibition, Galleria Pieroni, maggio / May 1984 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/31

63



Giulio Paolini. Giochi d'acqua, veduta della mostra / exhibition view, Galleria Pieroni, febbraio / February 1985 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/33

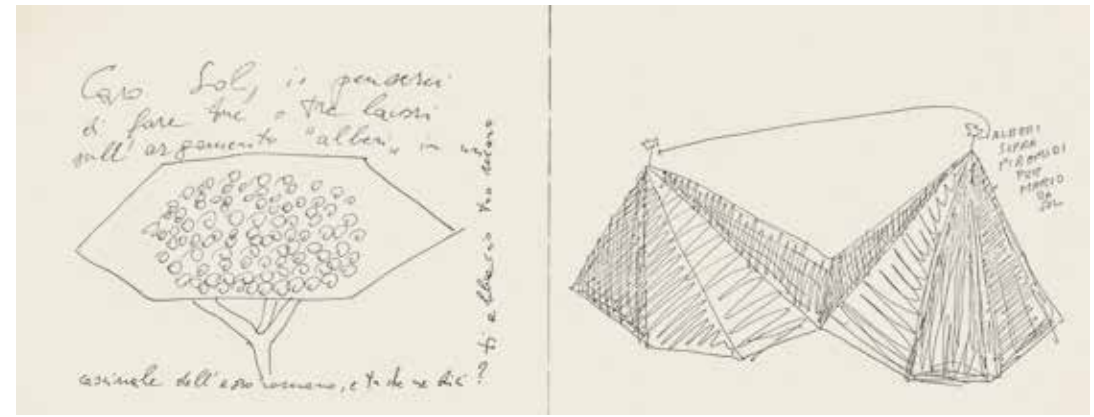
Remo Salvadori. L'attenzione divisa, veduta della mostra / exhibition view, Galleria Pieroni, aprile / April 1985 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/34



Vettor Pisani, *L'isola di Ecate*, 1985
(ph. Attilio Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/35

Ettore Spalletti, *Senza titolo*, 1985,
veduta della mostra / **view of the
exhibition** *Ettore Spalletti*, Galleria
Pieroni, novembre-dicembre
/ **November-December** 1985
(ph. Attilio Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/36

64



65

Quattro pagine dal catalogo della
mostra / **Four pages from the
catalog of the exhibition**, *Mario
Merz - Sol LeWitt*, Edizioni Pieroni,
Roma 1985 (ph. Attilio Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/37

Sol LeWitt - Mario Merz, veduta
della mostra / **exhibition view**,
Galleria Pieroni, dicembre-febbraio
/ **December-February** 1985
(ph. Attilio Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/37

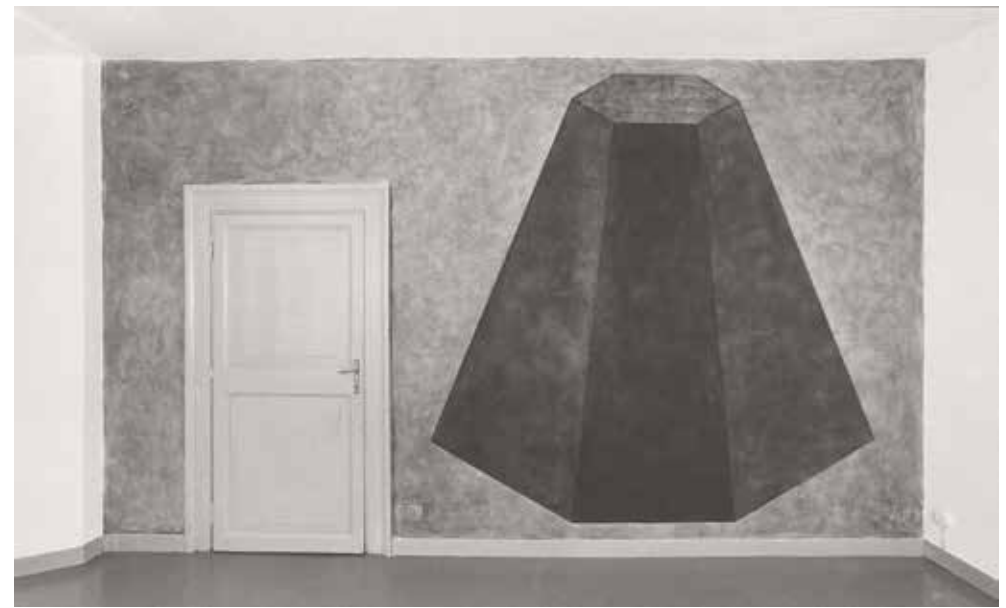




66

Michelangelo Pistoletto, due vedute della mostra / two exhibition views. A sinistra / Left Volume obliquo, 1985-1986; a destra / right Volume diagonale policromo, 1985-1986, Galleria Pieroni, marzo-maggio / March-May 1986 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/38

67



Sol LeWitt e Jannis Kounellis, due vedute della mostra / two exhibition views, Galleria Pieroni, agosto-ottobre / August-October 1986 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/40



Felice Levini. S.O.S., veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, dicembre / **December** 1986-gennaio / **January** 1987 (ph. Attilio Maranzano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/41

Giulio Paolini, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, febbraio-marzo / **February-March** 1987 (ph. Attilio Maranzano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/42

68



69

Jan Vercruyse. Atopies (XIII), 1986, veduta della mostra / **view of the exhibition** *Jan Vercruyse*, Galleria Pieroni, aprile / **April** 1987 (ph. Attilio Maranzano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/43

Vettor Pisani. Il Teatro di Cristallo, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, giugno-luglio / **June-July** 1987 (ph. Attilio Maranzano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/44



Nei diciassette anni intercorsi tra l'inaugurazione del Bagno Borbonico, aperto nel 1975 in via delle Caserme a Pescara, e la chiusura della Galleria Pieroni di via Panisperna a Roma nel 1992, l'esperienza di Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier attraversa un momento decisivo della cultura artistica del tardo Novecento: il passaggio dal fermento innovativo delle correnti concettuali, poveriste e processuali degli anni Sessanta e Settanta, alla scena "postmoderna" dei due decenni successivi, caratterizzata da un accentuato pluralismo di linguaggi e modi espressivi. Ricostruire la vicenda della galleria equivale, dunque, a ripercorrere alcuni momenti chiave dell'arte italiana e internazionale in quegli stessi anni, seguendo le relazioni di amicizia e collaborazione fra i galleristi e un nucleo di artisti in dialogo con gli spazi espositivi.

L'esperienza del Bagno Borbonico rappresentò per il giovane Mario Pieroni il primo banco di prova di un approccio basato sulla vicinanza e sulla condivisione con gli artisti che rimarrà costante lungo tutto l'arco della sua attività. Dopo l'esordio con l'azienda di famiglia Coen-Pieroni, con la quale aveva avviato una produzione di arazzi di Giacomo Balla, e il successivo progetto *Dal Mondo delle Idee*, che proponeva un originale approccio a metà strada tra ricerca artistica e design, il Bagno Borbonico – situato nell'omonimo edificio storico pescarese – nasceva sulla spinta di incontri e suggestioni provenienti da una comunità artistica e intellettuale

In the seventeen years between the opening of the Bagno Borbonico, which began operating in 1975 on Via delle Caserme in Pescara, and the closing of the Galleria Pieroni on Via Panisperna in Rome in 1992, Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier's experience coincided with a pivotal moment in late 20th-century artistic culture: the transition from the innovative ferment of the conceptual, Arte Povera, and process-based movements of the 1960s and 1970s to the "postmodern" scene of the subsequent two decades, characterized by a pronounced pluralism of languages and modes of expression. Reconstructing the story of the gallery is therefore equivalent to looking back at some of the key moments in Italian and international art during that period, examining the friendships and collaborations between the gallery owners and a group of artists who interacted with the exhibition spaces.

For the young Mario Pieroni, the Bagno Borbonico experience was the first chance to test out an approach based on closeness and sharing with artists, something that would remain constant throughout his career. After his debut with the Coen-Pieroni family business, with whom he began producing tapestries by Giacomo Balla, and the subsequent *Dal Mondo delle Idee* project, which proposed an original approach blending artistic research and design, the Bagno Borbonico – located in the historic building of the same name in Pescara – emerged from the encounters and influ-

ences of a vibrant artistic and intellectual community. This community included figures closely associated with Pieroni, such as Ettore Spalletti, Andrea Cascella, and Mario Ceroli, as well as others like Getulio Alviani, Jannis Kounellis, Laura Grisi, and Enrico Job.

From the very beginning of the Bagno Borbonico's activities, Pieroni's desire to provide artists with ample creative freedom was evident. As the gallery owner himself recalls, it was Kounellis who suggested the work of Luciano Fabro to inaugurate the space,¹ its location reflecting the Italian art scene's preference at the time for environments that allowed for greater public engagement and a use of space better suited to the new "expanded" dimensions of the artwork. The presentation of Fabro's *Allestimento teatrale*² – a performance-installation in which a cube of mirrors reflected viewers, while inside it the actor Stefano Corsi recited a monologue from Gustave Flaubert's *The Temptation of Saint Anthony* – marks, in this regard, a crucial step in Pieroni's desire to align himself with the most advanced artistic research of the time. The following exhibitions – Jannis Kounellis (1975), Ettore Spalletti and Mario Merz (1976), Francesco Lo Savio (1977), and Vettor Pisani (1978) – further strengthened Mario Pieroni's ability to communicate with artists of even visibly differing tendencies and intensified the Bagno Borbonico's experimental identity. Moreover, the press release for Jannis Kounellis's ex-



Gilbert & George. *Live's*, invito / invitation card (recto/verso), Galleria Pieroni, 11 dicembre / December 1984
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/32

ences of a vibrant artistic and intellectual community. This community included figures closely associated with Pieroni, such as Ettore Spalletti, Andrea Cascella, and Mario Ceroli, as well as others like Getulio Alviani, Jannis Kounellis, Laura Grisi, and Enrico Job.

From the very beginning of the Bagno Borbonico's activities, Pieroni's desire to provide artists with ample creative freedom was evident. As the gallery owner himself recalls, it was Kounellis who suggested the work of Luciano Fabro to inaugurate the space,¹ its location reflecting the Italian art scene's preference at the time for environments that allowed for greater public engagement and a use of space better suited to the new "expanded" dimensions of the artwork. The presentation of Fabro's *Allestimento teatrale*² – a performance-installation in which a cube of mirrors reflected viewers, while inside it the actor Stefano Corsi recited a monologue from Gustave Flaubert's *The Temptation of Saint Anthony* – marks, in this regard, a crucial step in Pieroni's desire to align himself with the most advanced artistic research of the time. The following exhibitions – Jannis Kounellis (1975), Ettore Spalletti and Mario Merz (1976), Francesco Lo Savio (1977), and Vettor Pisani (1978) – further strengthened Mario Pieroni's ability to communicate with artists of even visibly differing tendencies and intensified the Bagno Borbonico's experimental identity. Moreover, the press release for Jannis Kounellis's ex-



Remo Salvadori. *L'attenzione divisa*, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 13 aprile / April 1985
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/34

desse “la propria prorompente energia e ideologia a tutti gli aspetti della vita e del pensiero”³. Lo slancio iniziale si esaurì tuttavia in maniera rapida: la necessità di inserirsi in un circuito più competitivo e meno decentrato spinse Pieroni e la sua compagna, Dora Stiefelmeier – da questo momento partner della galleria –, a trasferirsi a Roma, dove nel 1979 inaugurano una nuova sede espositiva.

Il nuovo decennio si apre in una temperie culturale molto diversa, segnata dal “ritorno alla pittura” e dall’allontanamento dal rigore concettuale, minimale e poverista che aveva segnato i due decenni precedenti. Nel 1979 Achille Bonito Oliva lancia su “Flash Art” la *Transavanguardia*⁴, tendenza che il critico vuole libera da imperativi ideologici e che concepisce come esercizio di nomadismo stilistico: l’artista attinge in modo soggettivo a forme e linguaggi del passato, reinterpretandoli liberamente. Questo “ritorno alla pittura” è privo di nostalgia, aperto al pluralismo e alla contaminazione di immagini e stili.

La visione di Bonito Oliva e la rapida fortuna internazionale dei cinque artisti della *Transavanguardia* segnano in profondità il paesaggio artistico italiano della prima metà del nuovo decennio, anche grazie a eventi come *Aperto 80* alla Biennale di Venezia e *Avanguardia/Transavanguardia 68-77* a Roma nel 1982. Si assiste, a partire da quel momento, al consolidarsi di un pluralismo estetico in cui il sistema

hibition declared the ambitious goal of offering art that extends “its own unbridled energy and ideology to all aspects of life and thought.”³ However, the initial momentum quickly faded. The need to enter a more competitive and less decentralized circuit prompted Pieroni and his partner, Dora Stiefelmeier – who, from this point on, became a partner of the gallery – to move to Rome, where they opened a new exhibition venue in 1979.

The new decade began in a very different cultural climate, marked by a “return to painting” and a shift away from the conceptual, minimal, and Arte Povera rigor that had defined the previous two decades. In 1979, Achille Bonito Oliva launched the *Transavanguardia* in *Flash Art*,⁴ a movement that the critic envisioned as free from ideological imperatives and conceived as an exercise in stylistic nomadism: the artist draws subjectively from forms and languages of the past, reinterpreting them freely. It represents a nostalgia-free “return to painting,” open to pluralism and the fusion of images and styles.

Bonito Oliva’s vision and the rapid international success of the five *Transavanguardia* artists had a profound impact on the Italian art scene in the first half of the new decade, thanks in part to events such as *Aperto 80* at the Venice Biennale and *Avanguardia/Transavanguardia 68-77* in Rome in 1982. From that moment on, there was a consolidation of aesthetic pluralism in which the contemporary art sys-

dell’arte contemporanea abbraccia forme espressive diverse senza nette opzioni stilistiche o ideologiche, mentre la discontinuità con le poetiche basate sulla smaterializzazione dell’opera consente il ritorno a media tradizionali, sia pure inseriti in un contesto di ibridazione multidisciplinare. Le proposte innovative si frammentano in numerose tendenze che appaiono nel loro complesso disinteressate a esercitare quel valore di opposizione che aveva caratterizzato le due generazioni precedenti⁵. La tendenza dominante sembra la volontà di una rapida affermazione, anche commerciale, accompagnata spesso da un’esigenza di riconoscibilità immediata e dunque dalla nascita di “etichette” di gruppo o individuali (“Nuovi Nuovi”, “Pittura colta”, “Anacronisti” ecc.) poiché “senza denominazioni [...] l’attenzione del pubblico non converge, e il prodotto non è esportabile”⁶.

All’inizio degli anni Ottanta, il panorama delle gallerie romane è segnato soprattutto da presenze consolidate, mentre le nuove aperture restano piuttosto rare. Storici punti di riferimento come *La Tartaruga* di Plinio De Martiis e *La Salita* di Gian Tomaso Liverani cessano l’attività rispettivamente nel 1984 e nel 1986, dopo diverse chiusure e spostamenti. Altre gallerie, quali quelle di Ugo Ferranti, di Gian Enzo Sperone e, soprattutto, *L’Attico* di Fabio Sargentini – tutte protagoniste, pur con modalità e durate differenti, della stagione precedente – consolidano il proprio ruolo adattandosi alle

tem embraced different forms of expression without clear stylistic or ideological preferences, while the discontinuity with approaches based on the dematerialization of the work allowed for a return to traditional media, albeit within a context of multidisciplinary hybridization. Innovative proposals became fragmented into numerous trends that, taken as a whole, seemed disinterested in embracing the oppositional stance that had characterized the two previous generations.⁵ The dominant trend appeared to be a desire for rapid success, including commercial success, often accompanied by a need for immediate recognition. This led to the creation of group or individual “labels” (e.g., “Nuovi Nuovi,” “Pittura colta,” “Anacronisti,” etc.), as it was believed that “without a name [...] the attention of the public cannot be attracted and the product cannot be exported.”⁶

In the early 1980s, Rome’s gallery scene was mainly dominated by established names, while new openings remained somewhat rare. Longstanding landmarks such as Plinio De Martiis’s *La Tartaruga* and Gian Tomaso Liverani’s *La Salita* went out of business in 1984 and 1986 respectively, after several closures and relocations. Other galleries, such as those of Ugo Ferranti, Gian Enzo Sperone and, above all, Fabio Sargentini’s *L’Attico* – all protagonists, albeit with different methods and durations, of the previous season – consolidated their role by adapting to new trends. In the following years, spaces such as *Planita* (1986), *Arco di Rab*



Jannis Kounellis – *Sol LeWitt*, invito / invitation card (recto/verso), Galleria Pieroni, settembre / September 1986
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/40

nuove tendenze. Negli anni successivi, spazi come Planita (1986), Arco di Rab (1986) e Alice (1988) costruiscono la propria identità al crocevia di formule e personalità artistiche diverse pur senza mai raggiungere ampia visibilità.

Negli stessi anni alcune realtà autogestite rivendicano la distanza dalle logiche del mercato, come La Stanza, Sant'Agata de' Goti e il Centro di sperimentazione Jartrakor, fondato dall'artista Sergio Lombardo, da una cui costola Domenico Nardone sviluppa l'esperienza de La Scala (1983). Altri spazi, come L'Alzaia e il Lavatoio Contumaciale (dal 1980 guidato da Tomaso Binga), cercano invece di preservare il rapporto col tessuto urbano e sociale della città⁷. Il primo nasce come cooperativa di artisti militanti in dialogo con l'amministrazione capitolina; il secondo, con una struttura collettiva, coinvolge gallerie, università, associazioni e comitati di quartiere, organizzando esposizioni-evento che affrontano temi di attualità attraverso ricerche teatrali e verbo-visuali.

Una realtà importante affermatasi a Roma all'inizio degli anni Ottanta è la cosiddetta "Scuola di San Lorenzo", così chiamata dal quartiere di Roma dove si trovavano – all'interno dell'ex Pastificio Cerere in via degli Ausoni – gli studi di un gruppo di giovani artisti⁸. Nel 1984, la mostra *Ateliers*, curata da Achille Bonito Oliva⁹, seleziona sette fra gli artisti attivi nell'ex Pastificio inserendoli nel filone della nuova sensibilità



Jan Vercruyssen, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 3 aprile / April 1987
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/43

(1986), and Alice (1988) developed their own identity at the crossroads of different artistic formulas and personalities, though they never gained widespread visibility.

During the same period, some independent organizations, such as La Stanza, Sant'Agata de' Goti, and the Centro di Sperimentazione Jartrakor – founded by the artist Sergio Lombardo, from which Domenico Nardone developed the La Scala experience (1983) – sought to distance themselves from market logic. Other spaces, such as L'Alzaia and Lavatoio Contumaciale (run by Tomaso Binga since 1980), instead aimed to preserve their connection with the urban and social fabric of the city.⁷ The first was founded as a cooperative of militant artists in dialogue with the Capitoline administration; the second, with a collective structure, involved galleries, universities, associations, and neighborhood committees, organizing exhibition-events that addressed contemporary issues through theatrical and verbal-visual research.

An important organization that established itself in Rome in the early 1980s was the so-called "Scuola di San Lorenzo," named after the district of Rome where the studios of a group of young artists were located in the former Pastificio Cerere on Via degli Ausoni.⁸ In 1984, the *Ateliers* exhibition, curated by Achille Bonito Oliva,⁹ selected seven of the artists working in the former pasta factory, positioning them within the new artistic movement inaugurated by



Isa Genzken e Gerhard Richter.
Sculture e pitture, invito / invitation card (recto/verso), Galleria Pieroni, 1 dicembre / December 1987
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/46

75

inaugurata dalla Transavanguardia. Gli artisti del gruppo trovano immediato sostegno nelle gallerie di Ugo Ferranti, Gian Enzo Sperone e a L'Attico di Fabio Sargentini, segnando con la loro attività buona parte del decennio.

In questo scenario così caratterizzato, la Galleria Pieroni si ritaglia un ruolo unico di apertura e mediazione tra generazioni, modi e sensibilità diversi nel concepire la creazione artistica. Se si osserva l'elenco degli artisti presentati nella galleria di via Panisperna, risulta evidente come un'ampia maggioranza fosse costituita da nomi ricorrenti di artisti già affermati negli anni Sessanta e Settanta. Luciano Fabro, ad esempio, dal 1979 in *Oggi ripeto cos'è la scultura – Il giudizio di Paride*, prosegue la riflessione sulla scultura come composizione di volumi geometrici nello spazio, mentre nella mostra 1962, del 1981, ripropone l'indagine sulle diverse letture percettive di un ambiente¹⁰. Nel 1988 espone invece *Tre nudi che scendono le scale* – lastre rettangolari di marmo lucidato e forma leggermente ricurva appoggiate a gradini posti sull'apertura di una finestra – in cui la citazione dal celebre quadro di Duchamp si traduce nella disposizione di volumi elementari nello spazio. In dialogo con la galleria Jannis Kounellis realizza nel 1980 un'installazione di calchi di statue antiche, incastonati nel vano di una porta, e di materiali effimeri come la fuliggine. A sua volta, Vettor Pisani realizza in numerose occasioni installazioni dalle tonalità simboliche

the Transavanguardia. The artists of the group quickly found support in the galleries of Ugo Ferranti, Gian Enzo Sperone, and at Fabio Sargentini's L'Attico, marking a significant part of the decade with their activity.

Within this particular context, the Galleria Pieroni carved out a unique role for itself as a space of openness and mediation between different generations, methods, and approaches to artistic creation. Looking at the list of artists presented at the gallery on Via Panisperna, it is evident that the majority were recurring names of artists already established in the 1960s and 1970s. Luciano Fabro, for example, continued to reflect on sculpture as a composition of geometric volumes in space, as seen in *Oggi ripeto cos'è la scultura – Il giudizio di Paride* (1979). In the 1981 exhibition 1962, he once again explored the various perceptual interpretations of an environment.¹⁰ In 1988, he exhibited *Tre nudi che scendono le scale* – rectangular slabs of polished marble with a slightly curved shape, leaning against steps placed at the opening of a window – in which the reference to Duchamp's famous painting was translated into the arrangement of elementary volumes in space. In 1980, in collaboration with the gallery, Jannis Kounellis created an installation of casts of ancient statues, set in a doorway, along with ephemeral materials such as soot. Vettor Pisani, in turn, created installations with symbolic and esoteric overtones on several occasions (*Io lavoro con la squadra ed il compasso – R.C. Theatrum. Te-*

ed esoteriche (*Io lavoro con la squadra ed il compasso – R.C. Theatrum. Teatro di artisti e animali*, 1980; *Il Teatro della Vergine*, 1985; *Il Teatro di Cristallo*, 1987; *Théâtre mystique (Teatrino chimico e cosmico rosacroce)*, 1991), allestendo scene di un “teatro” della vita sul confine tra realtà e immaginario¹¹, mentre nel 1982 Pistoletto presenta figure monumentali in poliuretano, con un brusco cambio di rotta rispetto alle sue opere precedenti ma proseguendo la propria ricerca sulla scultura, lo spazio e la loro interazione.

Queste personalità – insieme a quelle di Alighiero Boetti, Giulio Paolini, Emilio Prini ed Ettore Spalletti e di una grande artista di lungo corso come Carla Accardi – dimostrano la persistenza nella programmazione della galleria delle ricerche di radice poverista e concettuale, alle quali si affiancano importanti inserimenti di artisti di più recente affermazione, come Remo Salvadori e Marco Bagnoli.

Nel dicembre del 1986 viene inaugurata la mostra S.O.S. di Felice Levini, che approda alla Galleria Pieroni dopo un percorso svolto nei luoghi indipendenti di Roma. Alcuni mesi prima aveva esposto nella Galleria Planita e ancor prima aveva co-fondato il centro autogestito di Sant’Agata de’ Goti. In questo modo sembrava aprirsi uno spiraglio di comunicazione tra realtà alternative romane e la galleria, anche se il linguaggio giocoso di Levini, in grado di rendere “le aspirazioni concettuali fresca ed efficace invenzione pittori-

atro di artisti e animali, 1980; *Il Teatro della Vergine*, 1985; *Il Teatro di Cristallo*, 1987; *Théâtre mystique (Teatrino chimico e cosmico rosacroce)*, 1991), setting up scenes of a “theater” of life bordering reality and imagination,¹¹ while in 1982 Pistoletto presented monumental sculptures in polyurethane, with an abrupt change of direction compared to his previous works but continuing his research on sculpture, space and their interaction.

These personalities – along with Alighiero Boetti, Giulio Paolini, Emilio Prini, Ettore Spalletti, and the esteemed, longstanding artist Carla Accardi – demonstrate the continued focus of the gallery’s program on exploring the roots of Arte Povera and conceptual art, alongside significant new contributions from more recently established artists such as Remo Salvadori and Marco Bagnoli.

December 1986 saw the inauguration of Felice Levini’s exhibition S.O.S., which arrived at the Galleria Pieroni after a tour of independent venues in Rome. A few months earlier he had exhibited at the Galleria Planita and even earlier he had co-founded the self-managed center Sant’Agata de’ Goti. This seemed to open a window of communication between alternative Roman organizations and the gallery, although Levini’s playful language, capable of transforming “conceptual aspirations [into] fresh and effective pictorial invention,”¹² was the decisive factor for the gallery owners, who thus sought to update their programming by keeping



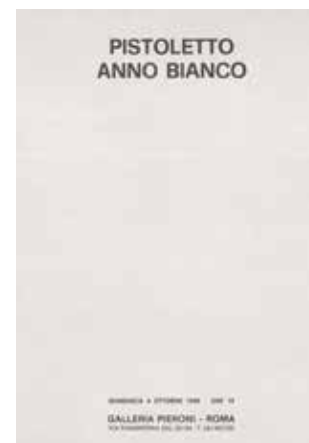
Carla Accardi, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 22 aprile / April 1982
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/22

ca”¹², risulta il fattore decisivo per la scelta dei galleristi, che provavano in questo modo ad aggiornare la loro programmazione mettendosi al passo con altri spazi romani dove andava in scena il tentativo di fondere “arte concettuale e ritorno al mestiere [...] in nome di una ricerca indipendente”¹³. Un discorso analogo può essere fatto per Bizhan Bassiri, esposto da Alberto Boatto nella prima personale *Dall’Inferno* nel 1988, il cui lavoro (presentato in seguito anche nel 1990 e 1991) può essere visto come una riattivazione lirica e soggettiva delle ricerche poveriste sui materiali.

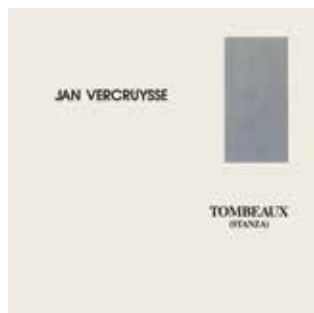
Un’apertura allo scenario internazionale più recente avviene nel 1980 con la mostra personale di Gerard Richter, chiamato a esporre i suoi recenti *Abstrakte Bilder*. Questa scelta implica al tempo stesso un interesse per la pratica pittorica e una netta presa di distanza dal ritorno alla figurazione che caratterizzava il clima romano intorno alla Transavanguardia, tratto evidente, per esempio, in *Una mostra di sei pittori*, aperta nel marzo dello stesso anno alla Tartaruga. Richter procede in negativo, “evita ogni illusionismo. Lavora sul tema del ‘grigio’ perché il grigio è ‘mancanza di idee, nulla, né una né l’altra’”¹⁴. In seguito, il rapporto con Richter porta alla collaborazione con Isa Genzken, all’epoca compagna dell’artista tedesco, tramite l’organizzazione di doppie personali nel 1983 e nel 1987, e di una monografica di Genzken, dal titolo *Ognuno ha bisogno di una finestra*, nel 1990. Come

up with other Roman spaces where an attempt was being made to merge “conceptual art and a return to craftsmanship [...] in the name of independent research.”¹³ A similar argument can be made for Bizhan Bassiri, presented by Alberto Boatto in his first solo exhibition *Dall’Inferno* in 1988, whose work (subsequently also presented in 1990 and 1991) can be seen as a lyrical and subjective reactivation of Arte Povera research on materials.

An opening to the most recent international scene occurred in 1980 with the solo exhibition of Gerhard Richter, who was invited to exhibit his recent *Abstrakte Bilder*. This decision signaled both an opening to the practice of painting and a clear distancing from the return to figuration that characterized the Roman climate surrounding the Transavanguardia – an evident trait, for example, in *Una mostra di sei pittori*, which opened in March of the same year at the Tartaruga. Richter proceeds in the negative: “he avoids any illusionism. He works on the theme of ‘grey’ because grey is ‘lack of ideas, nothing, neither one nor the other.’”¹⁴ Later, the relationship with Richter led to a collaboration with Isa Genzken, who was the German artist’s partner at the time, resulting in double solo shows in 1983 and 1987, and a solo show by Genzken, titled *Everyone Needs a Window*, in 1990. As Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier recall,¹⁵ being able to observe the dialogue between the two artists and their works was a unique opportunity in Rome.



Pistoletto, Anno bianco, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 8 ottobre / October 1989
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/56



Jan Vercruyse. *Tombeaux (stanza)*, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 24 febbraio / February 1990
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/58

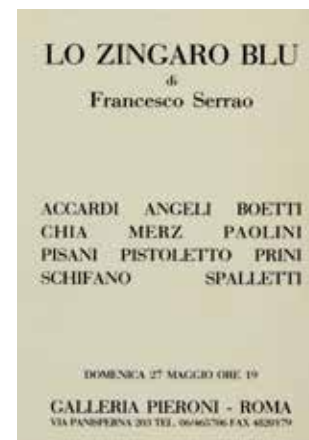
ricordano Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier¹⁵, poter osservare il dialogo fra i due artisti e le loro opere rappresentò a Roma un'occasione unica.

L'apertura della galleria a figure di grande rilievo dell'arte internazionale è confermata in numerose occasioni nel corso dello stesso decennio. Vengono allestite mostre della grande surrealista Meret Oppenheim (1981), della coppia Gilbert & George (1984), di Maria Nordman (1984), che realizza nella galleria due ambienti di grande suggestione, e di Sol LeWitt, all'epoca residente a Spoleto (1983, 1985, 1986 e 1989). Insieme al lavoro di quest'ultimo, in particolare, la Galleria Pieroni espone lavori di Kounellis, Merz e Paolini in dialogo con le forme geometriche rigorosamente progettate dell'artista americano.

Nel 1987, la mostra *Non in codice* segna la collaborazione con l'American Academy in Rome. Vi partecipa un nutrito gruppo di artisti e artiste americani e canadesi – Judith Barry, Dara Birnbaum, Barbara Ess, Dan Graham, Rodney Graham, John Knight – che espongono nei giardini dell'Accademia al Gianicolo e nei locali della Galleria Pieroni. Tra di loro vi sono figure fondative delle ricerche concettuali e ambientali, come Graham, e altri artisti più giovani, i quali, come sottolinea Carolyn Christov-Bakargiev, all'epoca coordinatrice del progetto, “hanno in comune il fatto di essere cresciuti in un'epoca di arte concettuale e di aver vissuto il

The gallery's reputation for showcasing prominent figures in international art was confirmed on numerous occasions during the same decade. Exhibitions were held featuring the great surrealist Meret Oppenheim (1981), the duo Gilbert & George (1984), Maria Nordman (1984), who created two highly evocative environments in the gallery, and Sol LeWitt, who was living in Spoleto at the time (1983, 1985, 1986, and 1989). Together with the work of the latter, in particular, the Galleria Pieroni exhibited works by Kounellis, Merz and Paolini that wove a dialogue with the American artist's rigorously designed geometric forms.

In 1987, the exhibition *Non in codice* marked the collaboration with the American Academy in Rome. A large group of American and Canadian artists participated – Judith Barry, Dara Birnbaum, Barbara Ess, Dan Graham, Rodney Graham, and John Knight – exhibiting in the academy's gardens on the Janiculum and in the premises of the Galleria Pieroni. They included seminal figures in conceptual and environmental research, such as Graham, and other younger artists who, as pointed out by Carolyn Christov-Bakargiev, project coordinator at the time, “share the fact of having grown up in an era of conceptual art and of having experienced the dominant neo-expressionism while remaining outside it, and then of having rejected the principle of autonomy of art of which conceptual art had been the most radical development.”¹⁶



Lo zingaro blu, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 27 maggio / May 1990
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/60

neoespressionismo dominante restandone fuori, e, poi, di aver rifiutato il principio di autonomia dell'arte di cui il concettuale era stato il più radicale sviluppo”¹⁶.

In uno scenario romano privo di spazi istituzionali per l'arte contemporanea e con poche gallerie di primissimo piano, la Galleria Pieroni è stata una delle realtà capaci di documentare la ricerca artistica oltre i confini nazionali, creando importanti occasioni di visibilità per artisti la cui notorietà in Italia era spesso all'epoca ancora limitata. Un esempio di questa attività è la mostra 6x6 del giugno-luglio 1989, un progetto condiviso con altre cinque gallerie di diverse città europee e non – Madrid, Colonia, Gand, Vienna, New York – che prevedeva l'apertura contemporanea di sei mostre collettive di un gruppo di sei artisti (ognuno scelto da ciascuna galleria): Ettore Spalletti, Cristina Iglesias, Franz West, Jan Vercruyse, Christopher Wool, Günther Förg.

Il segreto della “formula” sviluppata da Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier sembra risiedere nella capacità di concedere agli artisti un'ampia autonomia: non soltanto in merito all'uso degli spazi, ma anche nell'accogliere proposte e suggestioni che talvolta sfociavano in mostre, come la doppia personale del 1989 con Alighiero Boetti e Vettor Pisani, frutto di un'inaspettata sintonia tra i due autori. Tale approccio intimo e collaborativo emerge anche dalla sistematica scelta di non avvalersi del supporto di critici o curatori esterni:

In a Roman scenario lacking institutional spaces for contemporary art and with few top-level galleries, the Galleria Pieroni was one of the places capable of documenting artistic research beyond national borders, creating important opportunities for visibility for artists who were often still little known in Italy at the time. An example of this activity is the 6x6 exhibition of June–July 1989, a project shared with five other galleries in different cities across Europe and beyond – Madrid, Cologne, Ghent, Vienna, and New York – which involved the simultaneous opening of six group exhibitions featuring a group of six artists (each chosen by a different gallery): Ettore Spalletti, Cristina Iglesias, Franz West, Jan Vercruyse, Christopher Wool, and Günther Förg.

The secret of the “formula” developed by Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier seems to lie in their ability to grant artists a significant degree of autonomy – not only in terms of the use of space but also in accepting proposals and suggestions that sometimes led to exhibitions, such as the double solo show in 1989 with Alighiero Boetti and Vettor Pisani, the result of an unexpected harmony between the two artists. This intimate and collaborative approach is also evident in the gallery's systematic decision not to seek the support of external critics or curators: the gallery catalogs usually only contain reproductions of the works and brief descriptions, reflecting a method based on immediate comparison and creative complicity rather than critical mediation.



Dan Graham, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 7 giugno / June 1991
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/65

nei cataloghi della galleria compaiono di norma soltanto riproduzioni delle opere e sintetici apparati di servizio, a testimoniare un metodo fondato sul confronto immediato e sulla complicità creativa più che sulla mediazione critica.

Tra gli anni Ottanta e Novanta, la Galleria Pieroni si colloca dunque in quella che nell'orizzonte artistico italiano potremmo definire una "terra di mezzo", dove i criteri di mercato passavano in secondo piano e i limiti tradizionali dell'attività di galleria venivano superati, accordando agli artisti un maggiore raggio d'azione come stimolo alle proprie capacità creative. La galleria favoriva nuovi orientamenti al di fuori di territori già battuti – si pensi, ad esempio, alle "sculture performative", i *Passstücke*, esposte nella mostra *Fontana Romana* (1988), di Franz West, col quale si sarebbe poi sviluppato un importante sodalizio amicale e professionale – mantenendosi fedele al tempo stesso alle personalità artistiche che ne avevano segnato il percorso sin dal periodo del Bagno Borbonico. La costruzione di alleanze con altre istituzioni culturali allo scopo di ampliare il pubblico, esigenza spesso avvertita da altri spazi non profit di Roma, non rappresentava all'epoca una priorità, ma è significativo come, all'alba del nuovo decennio, questa propensione sfoci in un radicale cambio di rotta. Nel 1992 la galleria chiude e immediatamente dopo nasce l'associazione Zerynthia che inaugura una fase ulteriore del percorso di Mario Pieroni



Bertrand Lavier, invito / invitation card, Galleria Pieroni, 6 maggio / May 1992
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/69

Between the 1980s and 1990s, the Galleria Pieroni was situated in what, on the Italian artistic scene, could be defined as a "middle ground," where market criteria took a back seat and the traditional limits of gallery activity were transcended, allowing artists greater freedom of action as a stimulus to their creative abilities. The gallery encouraged new directions off the beaten track – consider, for example, the "performance sculptures," the *Passstücke*, exhibited in the *Fontana Romana* (1988) exhibition by Franz West, with whom an important friendship and professional partnership would develop – while remaining faithful at the same time to the artists who had paved the way since the Bagno Borbonico period. The creation of alliances with other cultural institutions to expand the audience – a need often felt by other non-profit spaces in Rome – was not a priority at the time. However, it is significant how, at the dawn of the new decade, this inclination led to a radical change in direction. In 1992, the gallery closed, and shortly afterward, the Zerynthia association was founded, marking a new phase in the journey of Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier. This transition to a broader configuration allowed for the practice of multidisciplinary involvement and exploration to find new forms of expression, always characterized by the close dialogue that remained the essential feature of their experience.



Quattro cartoline inviate da / Four postcards sent by Sol LeWitt a / to Mario Pieroni, Dora Stiefelmeier, anni Ottanta / 1980s (courtesy Mario Pieroni, Dora Stiefelmeier)

e Dora Stiefelmeier: il passaggio a una configurazione più ampia, in cui la pratica di coinvolgimento e di esplorazione pluridisciplinare troverà nuove forme di espressione, sempre all'insegna di quel dialogo ravvicinato che ha costituito la cifra essenziale della loro esperienza.

1 Mario Pieroni e gli artisti al Bagno Borbonico di Pescara, in *La Galleria Pieroni si racconta*, podcast a cura di Claudio Libero Pisano, disponibile online (<https://www.spreaker.com/podcast/la-galleria-pieroni-si-racconta--5816369>).

2 Per un approfondimento di *Allestimento Teatrale* cfr. Frances Morris, *Luciano Fabro*, catalogo della mostra (London, Tate Modern, 11 febbraio-15 giugno 1997), Tate Publishing, London 1997.

3 Jannis Kounellis al Bagno Borbonico, comunicato stampa, Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/2a.KOUNELLIS 1975.

4 Cfr. per una ricostruzione critica della vicenda Denis Viva, *La critica a effetto: rileggendo "La transavanguardia italiana" (1979)*, Quodlibet, Macerata 2020.

5 Per una panoramica delle forze in campo cfr. Giulio Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi. Il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Artshow, Milano 2005.

6 Elio Grazioli, *Anni ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte*, in Gabriele Guercio, Anna Mattiolo

(a cura di), *Il confine evanescente: arte italiana, 1960-2010*, Electa, Milano 2010, pp. 107-108. Altre tendenze o gruppi censiti negli anni Ottanta a Roma hanno spesso valore puramente nominale o contingente, come ad esempio nel caso degli Eventualisti, dei Trattisti, dei Piombinesi ecc.

7 Per un approfondimento degli spazi culturali romani cfr. Alessandra Cappella, Claudio Crescentini, Daniela Vasta (a cura di), *Spazi d'arte a Roma (1940-1990). Documenti dal Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive*, Palombi, Roma 2019.

8 Fra i primi ad arrivare, nella seconda metà degli anni Settanta, Nunzio, Walter Gatti, Giuseppe Gallo, Luigi Quintili; dal 1978 al 1980 vi si stabiliscono Luigi Campanelli, Angelo Caligaris, Oscar Turco; nel 1983 si aggiungono Gianni Dessi e Martha Boyden, Bruno Ceccobelli, Marco Tirelli, Piero Pizzi Cannella e Armando Sodi. Nel 1987 apre all'interno del palazzo anche il Centro di Cultura Ausoni, gestito da Italo Mussa e Arnaldo Romani Brizzi. Sulla vicenda cfr. Guglielmo Gigliotti, *Sei storie: Ceccobelli, Dessi, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli*, Carte Segrete, Roma 2011.

1 "Mario Pieroni e gli artisti al Bagno Borbonico di Pescara," in *La Galleria Pieroni si racconta*, podcast produced by Claudio Libero Pisano. Available online at <https://www.spreaker.com/podcast/la-galleria-pieroni-si-racconta--5816369>.

2 For further information on *Allestimento teatrale*, see Frances Morris, *Luciano Fabro*, exhibition catalog (London, Tate Modern, February 11-June 15, 1997) (London: Tate Publishing, 1997).

3 Jannis Kounellis al Bagno Borbonico, press release, Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/2a.KOUNELLIS 1975.

4 For a critical reconstruction of the event, see Denis Viva, *La critica a effetto: Rileggendo "La transavanguardia italiana" (1979)* (Macerata: Quodlibet, 2020).

5 For an overview of the forces at play, see Giulio Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi: Il mondo dell'arte contemporanea in Italia* (Milan: Artshow, 2005).

6 For an analysis of the art of the 1980s (and beyond), see Elio Grazioli, "Anni ottanta (e oltre): le ragioni dell'arte," in *Il confine evanescente: Arte italiana, 1960-2010*, edited by Gabriele Guercio and Anna Mattiolo (Milan: Electa, 2010), 107-8. Other trends or groups identified in Rome in the 1980s often had only a nominal or contingent value, as in the case of the Eventualisti, the Trattisti, and the Piombinesi.

7 For an in-depth study of cultural spaces in Rome, see Alessandra Cappella, Claudio Crescentini, and Daniela Vasta, eds., *Spazi d'arte a Roma (1940-1990): Documenti dal Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive* (Rome: Palombi, 2019).

8 Among the first to arrive in the second half of the 1970s were Nunzio, Walter Gatti, Giuseppe Gallo, and Luigi Quintili; from 1978 to 1980, Luigi Campanelli, Angelo Caligaris, and Oscar Turco settled there; in 1983, Gianni Dessi and Martha Boyden, Bruno Ceccobelli, Marco Tirelli, Piero Pizzi Cannella, and Armando Sodi joined. In 1987, the Centro di Cultura Ausoni, managed by Italo Mussa and Arnaldo Romani Brizzi, opened within the building. For further information, see Guglielmo Gigliotti, *Sei storie: Ceccobelli, Dessi, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli* (Rome: Carte Segrete, 2011).

9 Achille Bonito Oliva, *Ateliers: Bianchi, Ceccobelli, Dessi, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli* (Rome: Carte Segrete, 1984).

10 On this occasion Fabro wrapped all the surfaces of one of the rooms in the Galleria Pieroni with a gilded wooden grid from which hung metal wires capable of reacting with other impromptu elements in the environment, such as wind or visitors, thus opening up to the dimensions of sound and movement.

11 In 1991, on the occasion of the collective exhibition *Rosa e Giallo* at the Galleria Pieroni, in an ideal continuation of his performances in the 1970s, Pisani once again brought the gallery scene to life through the words and gestures of two performers. Mirosław Balka, Bizhan Bassiri, Alfredo Pirri, Dimitri Prigov, and Franz West also participated in the exhibition.

12 Arnaldo Romani Brizzi, "Felice Levini," in *Segno* 61 (January 1987): 45.

13 Stefania Gagliardini, *Spazi, gallerie, azioni e contesti di ricerca a Roma negli anni Ottanta*, PhD diss. (Rome: Sapienza Università di Roma, 2021), 14.

9 Achille Bonito Oliva, *Ateliers. Bianchi, Ceccobelli, Dessi, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli*, Carte Segrete, Roma 1984.

10 In quest'occasione Fabro avvolse tutte le superfici di una delle stanze della Galleria Pieroni con una griglia in legno dorato dalla quale pendevano fili metallici in grado di reagire con altri elementi estemporanei dell'ambiente, come vento o visitatori, aprendo così alle dimensioni del suono e del movimento.

11 Nel 1991, in occasione della mostra collettiva *Rosa e Giallo*, negli spazi della Galleria Pieroni, in una ideale prosecuzione delle sue performance degli anni Settanta, Pisani rende di nuovo viva la scena della galleria attraverso parole e gesti di due performer. Alla mostra parteciparono anche Mirosław Balka, Bizhan Bassiri, Alfredo Pirri, Dimitri Prigov, Franz West.

12 Arnaldo Romani Brizzi, *Felice Levini*, "Segno", 61, gennaio 1987, p. 45.

13 Cfr. Stefania Gagliardini, *Spazi, gallerie, azioni e contesti di ricerca a Roma negli anni Ottanta*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, Roma 2021, p. 14.

14 Laura Cherubini, *Gerard Richter*, "Flash Art", 98-99, 1980, p. 64.

15 *Aneddoti e relazioni negli anni Ottanta*, in *La Galleria Pieroni si racconta*, podcast a cura di Claudio Libero Pisano, disponibile online (<https://www.spreaker.com/podcast/la-galleria-pieroni-si-racconta--5816369>).

16 *Non richiedono un codice i nuovi americani*, intervista a Carolyn Christov-Bakargiev, "Il Giornale dell'Arte", 49, ottobre 1987, p. 65.

14 Laura Cherubini, "Gerard Richter," in *Flash Art* 98-99 (1980): 64.

15 "Aneddoti e relazioni negli anni Ottanta," in *La Galleria Pieroni si racconta*, podcast produced by Claudio Libero Pisano. Available online at <https://www.spreaker.com/podcast/la-galleria-pieroni-si-racconta--5816369>.

16 Interview with Carolyn Christov-Bakargiev, "Non richiedono un codice i nuovi americani," in *Il Giornale dell'Arte* 49 (October 1987): 65.



Dara Birnbaum, *Damnation of Faust*, 1982, veduta dell'installazione / **installation view**, *Non in codice*, Galleria Pieroni, 1987 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/45

Judith Barry, *Model for Stage and Screen*, 1986, veduta dell'installazione / **installation view**, *Non in codice*, Galleria Pieroni, ottobre-novembre / **October-November** 1987 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/45

Dan Graham, *Two Cubes, One 45° Rotated*, 1986, veduta dell'installazione / **installation view**, *Non in codice*, American Academy in Rome, ottobre-novembre / **October-November** 1987 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/45

84



85



Isa Genzken e Gerhard Richter, *Sculture e pitture*, Galleria Pieroni, dicembre / **December** 1987-gennaio / **January** 1988, veduta della mostra con le opere / **view of the exhibition with the works** *Galerie*, 1987, di / **by** Isa Genzken; *Baumgruppe*, 1987, di / **by** Gerhard Richter (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/46

Marco Bagnoli, *Quattro punti cardinali*, 1986-1988, veduta della mostra / **view of the exhibition** *Marco Bagnoli*, Galleria Pieroni, gennaio-febbraio / **January-February** 1988 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/47

Günther Förg, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, febbraio-aprile / **February-April** 1988 (ph. Attilio Maranzano) Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/48



Luciano Fabro, *Tre nudi che scendono le scale*, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, aprile-maggio / **April-May** 1988 (ph. Attilio Maranzano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/49

86

87



Bizhan Bassiri, *Dall'inferno*, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, giugno-luglio / **June-July** 1988 (ph. Attilio Maranzano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/50



Ettore Spalletti, *Autunno 1988*, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, ottobre-novembre / **October-November** 1988 (ph. Attilio Maranzano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/51



Accardi. Opere recenti, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, febbraio-aprile / **February-April** 1989 (ph. Attilio Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/53

Alighiero e Boetti, Vettor Pisani, due vedute della mostra / **two exhibition views**: in alto, opere di / **top, works by** Vettor Pisani; in basso, opere di / **bottom, works by** Alighiero Boetti, Galleria Pieroni, aprile-maggio / **April-May** 1989 (ph. Attilio Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/54

88



89

6 x 6, Galleria Pieroni, giugno-luglio / **June-July** 1989. A sinistra / **Left**: Franz West, *Senza titolo*, 1989. A destra / **Right**: Cristina Iglesias, *Senza titolo*, 1989 (ph. Attilio Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/55



Michelangelo Pistoletto,
Immagine - Poetica dura (Quarta generazione), 1989, veduta della mostra / **view of the exhibition**
Immagine (Anno bianco), Galleria Pieroni, ottobre-dicembre / **October-December** 1989
 (ph. Attilio Maranzano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/56

90

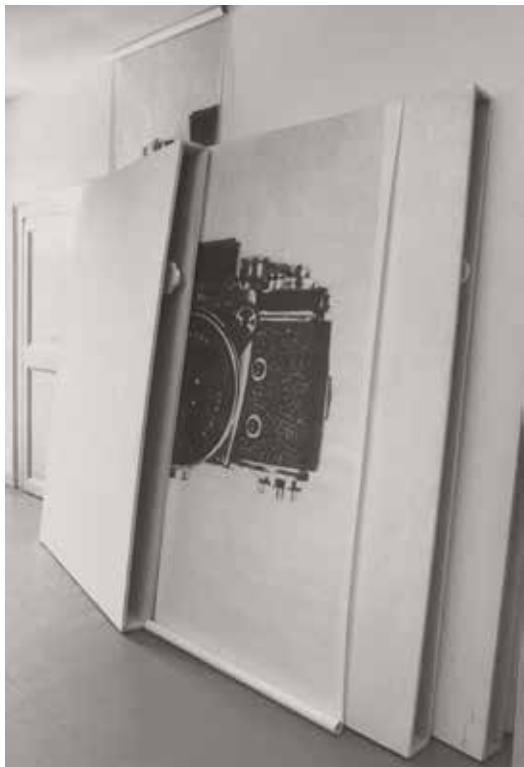
91



Jan Vercruyse. *Tombeaux (stanza)*, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, febbraio-aprile / **February-April** 1990
 (ph. Attilio Maranzano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/58



Marco Bagnoli. *Sette dormienti*, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, aprile-maggio / **April-May** 1990 (ph. Attilio Maranzano)
 Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/59



Franz West, S.T.,
cm.46x40x20, Polimaterica, 1990

Lo zingaro blu, veduta della mostra
con opere di / **exhibition view with**
works by Emilio Prini, Mario Merz,
Vettor Pisani, Galleria Pieroni,
maggio-luglio / **May-July** 1990
(ph. Luca Borrelli)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/60

Franz West, *Latteria*, particolare /
detail, polaroid, Galleria Pieroni,
1990
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/62

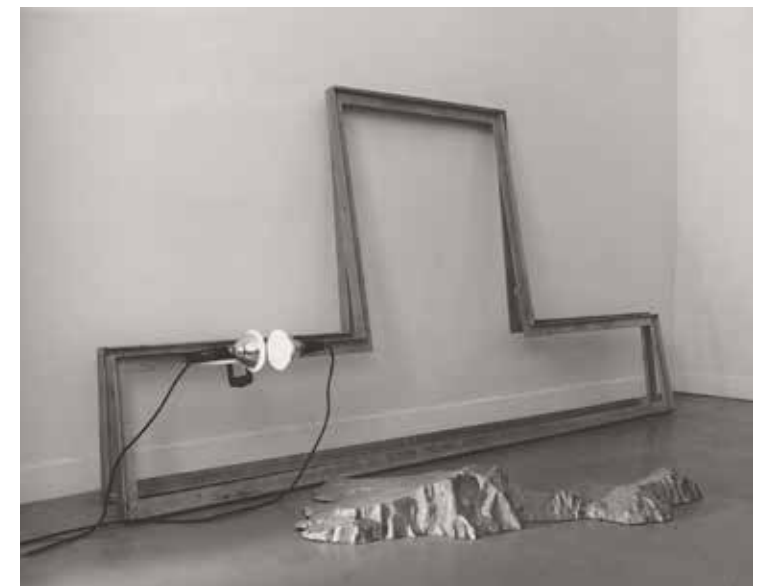
92

93



Isa Genzken. *Ognuno ha bisogno
di una finestra*, veduta della
mostra / **exhibition view**, Galleria
Pieroni, dicembre / **December**
1990-gennaio / **January** 1991
(ph. Attilio Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/63

Vettor Pisani, *Hotel Quisisana*,
1991, veduta della mostra / **view**
of the exhibition *Théâtre mystique*
(*Teatrino chimico e cosmico*
rosacroce), Galleria Pieroni, marzo-
aprile / **March-April** 1991 (ph. Attilio
Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo
Galleria Pieroni, PIE/MOS/64





94

Rosa e giallo, veduta della mostra con opere di / **exhibition view with works by** Alfredo Pirri, Dmitri Prigov, Franz West, Galleria Pieroni, ottobre-dicembre / **October-December** 1991 (ph. Attilio Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/66

Ettore Spalletti, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, dicembre / **December** 1991-febbraio / **February** 1992 (ph. © Giorgio Colombo, Milano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/67



95

Carla Accardi, veduta della mostra / **exhibition view**, Galleria Pieroni, marzo-maggio / **March-May** 1992 (ph. Attilio Maranzano)
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/68

Bertrand Lavier, *Composition 121*, 1992, veduta della mostra / **view of the exhibition**
Bertrand Lavier, Galleria Pieroni, maggio-giugno / **May-June** 1992
Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Galleria Pieroni, PIE/MOS/69



IL FONDO
GALLERIA PIERONI
GALLERIA PIERONI
COLLECTION

Giulia Pedace

“Nella visione warburghiana, la considerazione dell’immagine visiva come documento culturale (dal semplice francobollo all’opera d’arte), porta a comprendere come la presenza di un determinato stile, nelle opere di un’epoca o di un singolo individuo, sia originata da una precisa scelta etica e morale che riflette lo spirito culturale dell’epoca stessa in cui l’artista agisce”¹.

Attraverso le operazioni di ordinamento del fondo, il progetto espositivo a cura di Stefano Chiodi intitolato *In viaggio per l’arte. La Galleria Pieroni 1975-1992* e, infine, la pubblicazione di questo volume e degli indici di inventario, il MAXXI si è posto l’obiettivo di accogliere nel patrimonio del museo un importante corpus privato di documenti, il fondo storico della Galleria Pieroni, rendendolo fruibile alla pubblica consultazione. La pubblicazione dell’inventario qui presentato costituisce un importante traguardo nel lungo percorso di studio iniziato nel 2020, con il primo preliminare censimento del materiale avviato presso la sede di Zerynthia insieme a Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier e concluso, nel 2022, con l’acquisto del fondo da parte del MAXXI.

Premesse teoriche e metodologiche, alla base dell’ordinamento qui presentato, hanno permesso di comprendere come l’individuazione di materiali inediti, accanto a

“In Warburg’s vision, the consideration of the visual image as a cultural document (from a simple stamp to a work of art), leads to an understanding of how the presence of a particular style, in the works of an era or of an individual, stems from a precise ethical and moral choice that reflects the cultural spirit of the era in which the artist works.”¹

Through the operations involved in arranging the collection, the exhibition project curated by Stefano Chiodi entitled *In viaggio per l’arte. La Galleria Pieroni 1975-1992* and, lastly, the publication of this volume and the inventory indexes, MAXXI has set itself the objective of incorporating an important private body of documents – the historical collection of the Galleria Pieroni – into the museum’s assets, making it available for public consultation. The publication of the inventory presented here is an important milestone in the long study process that began in 2020, with the first preliminary census of the material initiated at the Zerynthia headquarters together with Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier and concluded, in 2022, with MAXXI’s purchase of the collection.

The theoretical and methodological foundations of this arrangement have enabled us to recognize how identifying both uncommon and well-known materials can offer new perspectives for researching, studying, and reinterpreting

quelli più noti, possano aprire nuove prospettive di ricerca, studio e rilettura della stessa storia dell’arte. Ciò che emerge è il risultato di un lavoro di analisi, spoglio, condizionatura e riordino fisico condotto nel pieno rispetto del criterio stabilito dallo stesso soggetto produttore. L’ordinamento originale del fondo Pieroni, riscontrato sin dal primo sopralluogo, ha rappresentato indubbiamente un *unicum*, destando immediatamente attenzione e curiosità da parte del museo, non solo per la ricchezza e unicità dei documenti conservati ma anche per i criteri sistematici di organizzazione: il corpus si presentava già perfettamente ordinato, rispondendo a una singolare esigenza di organizzazione dei documenti, quasi immaginata *ab origine*, per una futura fruizione collettiva, in un momento in cui questo obiettivo non poteva essere ancora maturato nell’ambito dell’attività professionale. Una pratica singolare che sembra aver risposto a una precisa volontà di consegnare l’operato della galleria a servizio dello studio e della ricerca. La metodologia archivistica riscontrata ha privilegiato, in particolare, il materiale ufficiale prodotto dalla galleria: le carte consolidate da imprimatur, i documenti istituzionali quali locandine stampate, gli inviti e le fotografie degli allestimenti nel loro stato definito. Ne deriva un’obiettivo e precisa cronistoria di eventi espositivi che favorisce prima di tutto l’operato artistico nella corposa sequenza di mostre pre-

art history. The resulting arrangement is the outcome of a thorough process of analysis, scrutiny, adaptation, and physical reorganization, carried out in strict accordance with the criteria set by the original creator. From the very first inspection, the Pieroni collection stood out as uniquely structured, immediately capturing the museum’s attention and curiosity – not only due to the richness and rarity of the preserved documents but also because of its systematic organization. The collection was already meticulously arranged, reflecting an exceptional need for order, almost as if it had been intentionally designed from the outset for future collective use, even before such an objective had taken shape within the professional sphere. This distinctive practice appears to reflect a deliberate intent to make the gallery’s work accessible for study and research. The chosen archival methodology prioritized official materials generated by the gallery’s activities, particularly documents bearing formal approval, institutional records such as printed posters, invitations, and photographs capturing the final state of installations. The result is an objective and precise chronicle of exhibition events, primarily highlighting the artistic work through the extensive sequence of exhibitions presented, while almost seeming to overlook the strategies, dedication, and investment of the key figures behind these achievements: Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier. From the first exhibition dedicated to Luciano Fabro in 1975

sentate, lasciando quasi in ombra le strategie, l'impegno e l'investimento degli attori coinvolti in prima linea nel conseguimento di questi obiettivi: Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier. Dalla prima mostra dedicata a Luciano Fabro nel 1975 al Bagno Borbonico di Pescara, fino alla personale di Bertrand Lavier del 1992, i documenti conservati sono stati sistematizzati nelle unità in modo da ricostruire lo sviluppo storico attraverso l'identificazione di fattori di continuità. Un criterio cronistorico che sembra aver voluto trasmettere alla pubblica consultazione un racconto, prima di tutto, del "cosa" rispetto al "come". Ne deriva una configurazione dal carattere di *Atlas*, inteso come raccolta sistematica di nuclei tematici ordinati con metodologia univoca. Una pratica che si allinea all'estetica amministrativa adottata da diversi enti operanti nell'arte negli anni Settanta, in cui è la natura giuridica dell'ente o del soggetto produttore di un fondo a determinarne il destino conservativo. Tuttavia, l'approccio archivistico adottato nel fondo Galleria Pieroni si è posto in evidente controtendenza rispetto alle coeve pratiche amministrative di molte gallerie ed enti privati, dalle tendenze accumulatorie, spesso non sistematiche, orientate a lasciar una traccia evidente del proprio operato personale sul territorio e nella storia. Nei documenti del fondo Pieroni emerge invece un approccio professionale che privilegia l'artista, in un rapporto diretto, partecipato e costruttivo,

100 at the Bagno Borbonico in Pescara to Bertrand Lavier's solo exhibition in 1992, the preserved documents have been systematically organized into units, allowing for the reconstruction of historical development by identifying key elements of continuity. This chronological and historical approach appears to prioritize presenting the "what" over the "how" to the public. The result is an atlas-like configuration – a systematic collection of thematic nuclei organized according to a clear and consistent methodology. This practice aligns with the administrative aesthetic embraced by various art institutions in the 1970s, where the legal nature of the entity or individual producing a collection ultimately determined its archival fate. However, the archival approach adopted in the Galleria Pieroni collection stands in contrast to the contemporary administrative practices of many galleries and private organizations, which often accumulate unsystematic records and materials. These institutions tend to prioritize leaving a distinct mark of their personal work within the cultural landscape and historical narrative, rather than adhering to a strictly organized methodology. In contrast, the documents of the Pieroni collection reveal a professional approach that prioritizes the artist, fostering a direct, participatory, and constructive relationship. Here, the featured artists are acknowledged as the true narrators of their time – the central figures in a story meant to be archived and passed down for future generations. This dem-

dove i vari nomi presentati sono riconosciuti come i più autentici narratori del tempo, attori protagonisti di una storia da archiviare e tramandare. Un orientamento democratico che ha lasciato spazio e voce all'espressione artistica anche sul piano critico, come testimonia la varietà di firme del giornalismo di settore e di curatela. Emerge il supporto, il monitoraggio continuativo, il sostegno nell'accompagnare le parabole professionali degli artisti rappresentati anche da investimenti che rivelano una vocazione di natura mecenatesca, atteggiamento non comune rispetto agli orientamenti di chiara natura commerciale nella mappatura del sistema dell'arte delle coeve gallerie. La storia della Galleria Pieroni rivela un lento e inesorabile orientamento a una forma di missione sociale, testimoniata anche dall'incredulità degli stessi "compagni di viaggio", gli artisti, reperita in tracce di corrispondenza scritta o nelle tante testimonianze orali giunte fino a oggi². I documenti restituiscono obiettivi conseguiti, nello svolgimento di una professione che sembra avviarsi, in modo sempre più chiaro, a un incarico sociale a supporto dell'arte.

Persino il ricco corpus fotografico sembra seguire questo orientamento: come pagine di un atlante visivo, commissionato a fotografi di nota fama quali Giorgio Colombo, Attilio Maranzano, Mimmo Capone, Carlo Cantini, Sandro Fogli, Gino Di Paolo, solo per citarne alcuni, il corpus docu-

101 ocratic approach has provided a space and voice for artistic expression, even on a critical level, as reflected in the diverse contributions from journalists and curators in the field. What emerges is a steadfast commitment to supporting and closely following the careers of the represented artists, reinforced by investments that reflect a patron-like dedication. This attitude stands in contrast to the predominantly commercial nature of contemporary art galleries, highlighting an uncommon yet deeply rooted commitment to artistic development. The history of the Galleria Pieroni reveals a gradual and unwavering shift towards a form of social mission, as evidenced by the astonishment of the "fellow travelers" – the artists themselves – expressed in written correspondence and the many oral testimonies that have endured to this day.² The documents reveal the objectives accomplished throughout a career that increasingly appears to be shifting toward a social role, one dedicated to supporting art.

The extensive photographic collection also seems to follow this direction: like pages of a visual atlas, created by renowned photographers such as Giorgio Colombo, Attilio Maranzano, Mimmo Capone, Carlo Cantini, Sandro Fogli, and Gino Di Paolo, among others. The collection documents exhibition spaces that become increasingly minimal, devoid of the public and the glamour of opening events, revealing environments progressively stripped of

menta aree espositive sempre più pulite, sgombre di pubblico e del glamour degli eventi inaugurali, rivelando spazi progressivamente epurati dalla presenza umana e sempre più focalizzati sulla restituzione delle pure opere nel tempo e nello spazio.

DENOMINAZIONE
Fondo Galleria Pieroni

Estremi cronologici
1975-1992

STORIE E CONSISTENZA

Il fondo proviene dall'archivio privato della Galleria Pieroni, conservato nella sede romana dell'associazione Zerynthia fino alla data dell'acquisto da parte del Museo, nel 2022. Il corpus di documenti, frutto di sedimentazione spontanea dell'attività professionale condotta nell'ordinaria gestione della galleria, è entrato nel Centro Archivi Arte con un ordinamento già configurato agli standard attualmente vigenti³. Archiviato secondo un criterio cronologico-tematico, il fondo consta di un'unica serie suddivisa in unità archivistiche corrispondenti alla sequenza temporale delle mostre organizzate dal 1975 al 1992. I documenti cartacei, di

102

human presence and increasingly focused on presenting the works in their purest form, in both time and space.

DENOMINATION
Galleria Pieroni collection

Covering dates
1975-1992

STORIES AND ASSETS

The collection comes from the private archives of the Galleria Pieroni, housed in the Roman headquarters of the Zerynthia association until it was purchased by the museum in 2022. The body of documents, the result of spontaneous sedimentation of the professional activity conducted in the ordinary management of the gallery, entered the Art Archive Center with an arrangement already structured according to the standards currently in force.³ Arranged in chronological and thematic order, the collection consists of a single series divided into archival units corresponding to the timeline of the exhibitions held from 1975 to 1992. The diverse paper documents include writings, graphic material, invitations, articles, extensive photographic documentation, handwritten and typewritten notes, and memos documenting the gallery's activities collected in work folders

natura eterogenea, comprendono scritti, materiale grafico, inviti, articoli, una ricca documentazione fotografica, note manoscritte e dattiloscritte e appunti che documentano l'attività della galleria raccolta in cartelle di lavoro confluite in unità archivistiche corrispondenti alle singole mostre. Il fondo ha una consistenza generale di 69 unità archivistiche che comprendono 140 fascicoli, per un totale di 4.436 documenti e 7.413 carte in ottimo stato di conservazione.

ORDINAMENTO

Nel rispetto del mantenimento dei criteri di composizione originali di archiviazione della galleria, il fondo è stato organizzato mantenendo l'ordinamento cronologico in un'unica serie dedicata all'attività espositiva contrassegnata con segnatura PIE/MOS e seguita dalle unità progressive riportanti il titolo della mostra.

CONTENUTO

La documentazione conservata nel fondo è costituita dalle carte ufficiali, i documenti consolidati per la comunicazione istituzionale della galleria, ovvero dall'insieme di carte prodotte, ricevute, acquisite e pubblicate nel corso dell'attività professionale. Un corpus di grande interesse

103

grouped into archive units corresponding to the individual exhibitions. The collection comprises 69 archival units, including 140 files with a total of 4,436 documents and 7,413 papers in an excellent state of preservation.

ARRANGEMENT

In order to maintain the gallery's original archival criteria, the collection has been organized in chronological order in a single series dedicated to the exhibition activity bearing the shelfmark PIE/MOS and followed by the progressive units indicating the exhibition title.

CONTENTS

The documentation conserved in the collection consists of official papers, the consolidated documents for the gallery's institutional communication, or rather the series of papers produced, received, acquired and published during the course of its professional activity. It constitutes a corpus of great interest, in terms of quality, variety and richness of the types of items it contains. The archival units consist of individual exhibition projects, including official documents and related photographic dossiers. The absence of administrative records or private correspondence clearly highlights the gallery's main mission, namely exhibition planning.

sia per la consistenza quantitativa, che per la varietà e ricchezza delle tipologie documentarie conservate. Le unità archivistiche presentano i singoli progetti di mostra all'interno dei quali sono conservati i documenti ufficiali e i relativi dossier fotografici. L'assenza di serie amministrative o di corrispondenza privata privilegia evidentemente la missione principale della galleria, ovvero la progettualità espositiva.

LUOGO DI CONSERVAZIONE E ACCESSIBILITÀ

Aperto alla pubblica consultazione dal mese di maggio 2025, contestualmente all'inaugurazione del progetto espositivo, interamente ordinato, catalogato e digitalizzato, il fondo Galleria Pieroni è consultabile integralmente nella sala studi del Centro Archivi Arte presso la biblioteca del MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, previa richiesta di appuntamento via mail all'indirizzo documentazione.arte@fondazionemaxxi.it

1 G. Pasini, *Introduzione al metodo di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma", 1, 9, 2000, pp. 55-57.

2 Cfr. Lettera di Giulio Paolini a Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier, 23 febbraio 1987 in PIE/MOS/42a.PAOLINI 1987: "Non posso fare a meno di chiedermi, in questo momento, come le spese generali di una galleria d'arte possano mai essere sostenute da un'attività che prevede, tra l'altro, una mostra (la mia) come quella che presentate attualmente. Ho l'impressione

ciòè [...] che da parte vostra dobbiate assistere, come dire? Ad una sorta di clamoroso dispendio di intelligenza infruttuosa - nel senso di non remunerativa - anche se, detto fra noi, questa è forse la sola ragione per cui crediamo di essere al mondo... [...] non preoccupatevi di rispondere a queste mie divagazioni, che altro non sono se non una indiretta dichiarazione di pura gratitudine e affetto per voi".

3 I livelli descrittivi ISAD(G) sono riprodotti integralmente in <https://www.ica.org>.

Open to the public since May 2025, when the exhibition project also opened, and completely arranged, catalogued, and digitized, the entire Galleria Pieroni collection can be consulted in the Art Archive Center study room in the library of the MAXXI-National Museum of 21st Century Arts, by requesting an appointment via email at: documentazione.arte@fondazionemaxxi.it.

1 G. Pasini, "Introduzione al metodo di Aby Warburg," in *La Rivista di Engramma*, 1, 9 (2000): 55-57.

2 See Letter from Giulio Paolini to Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier, February 23, 1987, in PIE/MOS/42a.PAOLINI 1987: "I can't help wondering at this moment how the overheads of an art gallery can ever be sustained by an activity that includes, among other things, an exhibition (mine) like the one you are currently presenting. I get the impression [...] that you must be

experiencing - how should I put it? - a sort of sensational waste of fruitless intelligence - in the sense of not being profitable - even if, between us, this is perhaps the only reason why we believe we are in the world [...]. don't worry about answering these ramblings of mine, which are nothing more than an indirect declaration of pure gratitude and affection for you."

3 The ISAD(G) descriptive levels are published online at <https://www.ica.org>.

CENTRO ARCHIVI ARTE
FONDO GALLERIA
PIERONI

s.Mostre
PIE/MOS

ESTREMI CRONOLOGICI
1975-1992

TOTALE UA 69

TOTALE DOCC. 4.436

TOTALE CC. 7.413

TOTALE FASCC. 140

Ordinamento
a cura di Giulia Pedace
catalogazione Giulia Cappelletti

UA unità archivistica
s.ua sottounità archivistica
s.d. senza data
fasc. fascicolo
fasc. fascicoli
doc. documento
docc. documenti
c. carta
cc. carte
top. toponimi
ant. antroponimi

PESCARA 1975-1978

PIE/MOS/01.FABRO 1975

UA 01.FABRO 1975

s.ua 01a
Luciano Fabro, *Allestimento teatrale*
1975 (dedotto)-1981
1 fasc., 34 docc., 38 cc.
top. Crissier, Essen, Milano, Napoli,
Pescara, Rotterdam, Torino
ant. Carola Dina, Carraro Roberta,
Corà Bruno, Corsi Stefano, Cotugno
Rossella, D'Agostino Cabiria, De Sanna
Jole, De Santis Vladimiro, Egon Adelina,
Fabro Luciano, Foti Giuseppe, Klein
Yves, Liberato Rocco, Pieroni Mario,
Ponti Licitra Lisa, Stiefelmeier Dora,
Vuolo Franco

s.ua 01b
Foto Luciano Fabro, *Allestimento*
teatrale
1974-1975
2 fasc., 91 docc., 91 cc.
top. Essen, Milano, Pescara, Roma
ant. Agresti Patrizia, Amelio Lucio,
Bagnoli Marco, Cascella Andrea,
Clemente Francesco, Coen Gianpaolo,
Colombo Giorgio, Consoli Dina, Corsi
Stefano, De Cinque Rossini Annamaria,
De Sanna Jole, Durini Buby, Fabro
Carla, Fabro Luciano, Franchetti
Giorgio, Kounellis Efi, Pierangeli Coen
Maddalena, Pieroni Antonella, Pieroni
Lidiana, Pieroni Mario, Politi Giancarlo,
Rossini Annamaria, Salvadori Remo,
Spataro Sergio, Stein Christian, Summa
Franco, Trotta Antonio

PIE/MOS/02.KOUNELLIS 1975

O2a
Jannis Kounellis
1975 (dedotto)-1979 (dedotto)
1 fasc., 16 docc., 28 cc.
top. Milano, Pescara, Torino
ant. Amelio Lucio, Corà Bruno, Grossi
Vinci, Guttuso Renato, Kounellis Jannis,
Pieroni Mario, Riso Giuseppe, Riva
Valerio, Rubini Aleardo, Stiefelmeier
Dora, Summa Franco, Trini Tommaso

O2b
Foto Jannis Kounellis
1975 (dedotto)-1975 (dedotto)
1 fasc., 12 docc.
12 cc.
top. Milano, Napoli, Pescara
ant. Amelio Lucio, Ardemagni Luigi,
Bonito Oliva Achille, Calzolari Pier
Paolo, Coen Federica, Colombo
Giorgio, Corà Bruno, Crovetto Piera, Del
Monaco Bruno, Festa Tano, Kounellis
Efi, Kounellis Jannis, Mancini Franca,
Mattiacci Eliseo, Pieroni Mario,
Senatore Donatella, Wertmüller Lina

PIE/MOS/03.SPALLETTI 1976

O3a
Ettore Spalletti, *e porgere, chissà da*
quale tempo, quanto rimane vivo
1976-1976
1 fasc., 18 docc., 20 cc.
top. Milano, Pescara, Roma
ant. Pieroni Mario, Spalletti Ettore

O3b
Foto Ettore Spalletti, *e porgere, chissà*
da quale tempo, quanto rimane vivo
1976-1976
1 fasc., 19 docc., 19 cc.
top. Milano, Pescara
ant. Colombo Giorgio, Spalletti Ettore

PIE/MOS/04.MERZ 1976

O4a
Mario Merz
1976-1976
1 fasc., 26 docc., 41 cc.
top. Milano, Pescara
ant. Carpi Rockert Eve, Colombo
Giorgio, Grüterich Marlis, Merz Mario,
Pieroni Mario, Stiefelmeier Dora

O4b
Foto Mario Merz
1976-1976
2 fasc., 121 docc., 121 cc.
top. Pescara
ant. Benedetti Gianfranco, Betti
Paola, Colombo Giorgio, Corà Bruno,
Fabro Luciano, Esposito Diego, Licitra
Salvatore, Merz Mario, Merz Marisa,
Pagano Sergio, Pieroni Antonella,
Pieroni Mario, Raschiatore Olga,
Salvadori Remo, Stiefelmeier Dora,
Iammarrone Giuseppe

PIE/MOS/05.LO SAVIO 1977

O5a
Francesco Lo Savio
1977-1979
1 fasc., 24 docc., 24 cc.
top. Milano, Pescara, Roma
ant. Agnelli Vincenzo, Corà Bruno,
D'Amico Fabrizio, Garberi Mercedes,
Licitra Matteo, Lo Savio Francesco,
Menna Filiberto, Pieroni Mario, Restany
Pierre, Spalletti Ettore

O5b
Foto Francesco Lo Savio
1977-1977 (dedotto)
1 fasc., 56 docc., 56 cc.
top. Pescara, Roma, Torino
ant. Corà Bruno, Francia Giulio,
Iammarrone Giuseppe (dedotto), Licitra
Matteo (dedotto), Liverani Gian Tomaso
(dedotto), Pieroni Mario, Stein Christian

106

PIE/MOS/06.PISANI 1978

O6a
Vettor Pisani, *Joseph Beuys, chi non sa*
o non ricorda ripete
1978-1979
1 fasc., 19 docc., 30 cc.
top. Milano, Pescara
ant. Beuys Joseph, Bonito Oliva Achille,
Calvesi Maurizio, Corà Bruno, De
Domizio Lucrezia, Duchamp Marcel,
Pieroni Mario, Pisani Mimma, Pisani
Vettor

O6b
Foto Vettor Pisani, *Joseph Beuys, chi*
non sa o non ricorda ripete
1978-1979
1 fasc., 19 docc., 22 cc.
top. Milano, Pescara, Roma
ant. Iammarrone Giuseppe, Pisani
Mimma, Pisani Vettor

ROMA 1979-1992

PIE/MOS/07.DE DOMINICIS-
KOUNELLIS-SPALLETTI 1979

O7a
"Disegno" G. De Dominicis, "Senza
titolo" J. Kounellis, "Senza titolo" E.
Spalletti
1978 (dedotto)-1979 (dedotto)
1 fasc., 22 docc., 23 cc.
top. Roma
ant. De Dominicis Gino, Kounellis
Jannis, Lambardelli Roberto, Spalletti
Ettore

O7b
Foto "Disegno" G. De Dominicis, "Senza
titolo" J. Kounellis, "Senza titolo" E.
Spalletti
1979-1979
1 fasc., 9 docc., 9 cc.
top. Roma
ant. Abate Claudio, De Dominicis Gino,
Kounellis Jannis, Spalletti Ettore

PIE/MOS/08.DE DOMINICIS
1979

O8a
11 statue di G. De Dominicis
1979-s.d.
1 fasc., 14 docc., 16 cc.
top. Roma
ant. Colombo Giorgio, De Dominicis
Gino, Ferrari Corinna, Sinisi Silvana,
Spadano Lucia (dedotto), Stiefelmeier
Dora

O8b
Foto 11 statue di G. De Dominicis
1979-s.d.
1 fasc., 25 docc., 25 cc.
top. Roma
ant. De Dominicis Gino, Di Paolo Gino,
Pieroni Mario

107

PIE/MOS/09.FABRO 1979

O9a
Luciano Fabro, *Oggi ripeto cos'è la*
scultura - Il giudizio di Paride
1979-1979
1 fasc., 17 docc., 19 cc.
top. Roma
ant. Bonito Oliva Achille, Fabro Luciano,
Lux Simonetta, Pieroni Mario

O9b
Foto Luciano Fabro, *Oggi ripeto cos'è la*
scultura - Il giudizio di Paride
1979 (dedotto)-1979 (dedotto)
1 fasc., 21 docc., 21 cc.
top. Roma
ant. Fabro Luciano, Fogli Sandro,
Pieroni Mario

PIE/MOS/10.SPALLETTI 1979

10a
Ettore Spalletti
1979-1980
1 fasc., 17 docc., 30 cc.
top. Roma
ant. Benincasa Carmine, Boccacci
Paolo, Izzo Arcangelo, Spalletti Ettore

10b
Foto Ettore Spalletti
1978-1979
1 fasc., 18 docc., 18 cc.
top. Roma
ant. Di Paolo Gino, Spalletti Ettore,
Stiefelmeier Dora

PIE/MOS/11.KOUNELLIS 1980

Jannis Kounellis
1980-1980
1 fasc., 44 docc., 45 cc.
top. Amsterdam, Bologna, Napoli,
Roma
ant. Amelio Lucio, Apuleo Vito,
Boccacci Paolo, Cherubini Laura,
Gordon Peter, Kounellis Jannis

PIE/MOS/12.RICHTER 1980

12a
Gerhard Richter
1980-1981
1 fasc., 36 docc., 55 cc.
top. Düsseldorf, Essen, Roma, Venezia
ant. Corà Bruno, Pieroni Mario, Richter
Gerhard, Salerno Giovan Battista,
Stiefelmeier Dora, Vedova Emilio
(dedotto)

12b
Foto Gerhard Richter
1980 (dedotto)-1980 (dedotto)
1 fasc., 70 docc., 70 cc.
top. Roma
ant. Di Paolo Gino, Pieroni Mario,
Richter Gerhard, Stiefelmeier Dora

PIE/MOS/13.PRINI 1980

13a
Emilio Prini
1980-2018
1 fasc., 15 docc., 18 cc.
top. Milano, Roma
ant. Austoni Prini Timotea, Bonito Oliva
Achille, Menniti Sabrina, Pieroni Mario,
Piersanti Massimo, Prini Emilio, Profeta
Roberto, Stiefelmeier Dora

13b
Foto Emilio Prini
1980 (dedotto)-1980 (dedotto)
1 fasc., 9 docc., 9 cc.
top. Roma
ant. Pieroni Mario, Piersanti Massimo,
Prini Emilio, Stiefelmeier Dora

PIE/MOS/14.PISANI 1980

14a
Vettor Pisani, *Io lavoro con la squadra e*
il compasso - R.C. Theatrum. Teatro di
artisti e animali
1980-1981
1 fasc., 28 docc., 46 cc.
top. Roma
ant. Apuleo Vito, Bonito Oliva Achille,
Nicolini Renato, Pieroni Mario, Pisani
Mimma, Pisani Vettor, Stiefelmeier
Dora, Tosi Barbara

14b
Foto Vettor Pisani, *Io lavoro con la*
squadra e il compasso - R.C. Theatrum.
Teatro di artisti e animali
1980-1981
1 fasc., 62 docc., 62 cc.
top. Roma
ant. Pisani Vettor

PIE/MOS/15.SALVADORI 1981

15a
Remo Salvadori
1981-1981
1 fasc., 9 docc., 17 cc.
top. Roma
ant. Corà Bruno, Salvadori Remo

15b
Foto Remo Salvadori
1981-1981
1 fasc., 49 docc., 49 cc.
top. Firenze, Roma
ant. Cantini Carlo, Salvadori Remo,
Stiefelmeier Dora

PIE/MOS/16.FABRO 1981

16a
Luciano Fabro, *1962*
1980-1989
1 fasc., 29 docc., 48 cc.
top. Roma
ant. Ala Salvatore, Apuleo Vito, De

Sanna Jole, Fabro Luciano, Lambarelli Roberto, Pieroni Mario, Salerno Giovan Battista

16b
Foto Luciano Fabro, *1962*
1981-1981
1 fasc., 25 docc., 25 cc.
top. Roma
ant. Fabro Luciano, Fogli Sandro

PIE/MOS/17.SPALLETTI 1981

17a
Ettore Spalletti
1981-1981
1 fasc., 23 docc., 30 cc.
top. Roma
ant. Colombo Giorgio, Corà Bruno, Spalletti Ettore

17b
Foto Ettore Spalletti
1981-1981
1 fasc., 14 docc., 14 cc.
top. Roma
ant. Colombo Giorgio, Spalletti Ettore

PIE/MOS/18.GILBERT & GEORGE 1981

The World of Gilbert & George (film)
1981-1982
1 fasc., 6 docc., 123 cc.
top. Roma
ant. De Candia Mario, Moravia Alberto, Petrucci Ludisa Ilderosa, Prousch Gilbert, Passmore George, Ratcliff Carter

PIE/MOS/19.RICHTER 1981

19a
Gerhard Richter, *EIS*
1981-1981
1 fasc., 7 docc., 7 cc.
top. Roma
ant. Richter Gerhard

19b
Foto Gerhard Richter, *EIS*
1981-1981
1 fasc., 15 docc., 15 cc.
top. Roma
ant. Richter Gerhard, Stiefelmeier Dora

PIE/MOS/20.OPPENHEIM 1981

20a
Mereth Oppenheim, *Disegni*
1981-1986
1 fasc., 40 docc., 68 cc.
top. Berna, Roma
ant. Corà Bruno, D'Amico Fabrizio, Gachnang Johannes, Oppenheim Mereth, Pieroni Mario, Salerno Giovan Battista, Schloss Edith, Stiefelmeier Dora, Tosi Barbara

20b
Foto Mereth Oppenheim, *Disegni*
1981-1981
1 fasc., 74 docc., 74 cc.
top. Roma
ant. Bucarelli Palma, Fabro Luciano, Ferragalli Antonio, Fogli Sandro, Lonardi Buontempo Graziella, Maranzano Attilio, Oppenheim Mereth, Pieroni Mario, Raschiatore Olga, Senatore Donatella, Setari Giuliana, Speranza Zammatti Marisella

PIE/MOS/21.PISTOLETTO 1982

21a
Michelangelo Pistoletto, *la mano, la testa, la spalla*
1982-1982
1 fasc., 25 docc., 92 cc.
top. Roma
ant. Apuleo Vito, Corà Bruno, Lambertini Luigi, Novi Mario, Pieroni Mario, Pistoletto Michelangelo, Pouchard Ennio, Rolando Alfonso, Tomassoni Italo

21b
Foto Michelangelo Pistoletto, *la mano, la testa, la spalla*
1982-1982
1 fasc., 9 docc., 9 cc.
top. Roma
ant. Maranzano Attilio, Mussat Sartor Paolo, Pieroni Mario, Pistoletto Michelangelo

21b
Foto Michelangelo Pistoletto, *la mano, la testa, la spalla*
1982-1982
1 fasc., 9 docc., 9 cc.
top. Roma
ant. Maranzano Attilio, Mussat Sartor Paolo, Pieroni Mario, Pistoletto Michelangelo

PIE/MOS/22.ACCARDI-OPPENHEIM-PISTOLETTO 1982

22a
Carla Accardi, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto
1982-s.d.
1 fasc., 22 docc., 31 cc.
top. Roma
ant. Accardi Carla, Dalla Chiesa Giovanna, Oppenheim Dennis, Pieroni Mario, Pistoletto Michelangelo

22b
Foto Carla Accardi, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto
1982-1982
1 fasc., 32 docc., 32 cc.
top. Roma
ant. Accardi Carla, Maranzano Attilio, Oppenheim Dennis, Pistoletto Michelangelo

PIE/MOS/23.CASTELLANI-FABRO-MELOTTI 1982

23a
Enrico Castellani, Luciano Fabro, Fausto Melotti, *Tempo felice, l'arte è*

teatro dell'anima, è tempo felice e il perché si nasconde
1982-1982
1 fasc., 22 docc., 44 cc.
top. Roma
ant. Apuleo Vito, Castellani Enrico, Corà Bruno, D'Amico Fabrizio, De Sanna Jole, Fabro Luciano, Lambertini Luigi, Melotti Fausto

23b
Foto Enrico Castellani, Luciano Fabro, Fausto Melotti, *Tempo felice, l'arte è teatro dell'anima, è tempo felice e il perché si nasconde*
1982-1982
1 fasc., 85 docc., 85 cc.
top. Roma
ant. Capone Mimmo, Castellani Enrico, Fabro Luciano, Gianvenuti Marcello, Maranzano Attilio, Melotti Fausto

PIE/MOS/24.BOETTI 1983

24a
Alighiero e Boetti – molo – la Jetée – pier –
1983 (dedotto)-1983 (dedotto)
1 fasc., 28 docc., 37 cc.
top. Roma
ant. Boetti Alighiero, Carboni Massimo, Goldcymer Gaya, Guarino Sergio, Mango Lorenzo, Miracco Franco, Salerno Giovan Battista

24b
Foto *Alighiero e Boetti – molo – la Jetée – pier –*
1983-post 1983 (dedotto)
1 fasc., 22 docc., 22 cc.
top. Roma
ant. Boetti Alighiero, Capone Mimmo, Gianvenuti Marcello, Maranzano Attilio

PIE/MOS/25.BAGNOLI 1983

Marco Bagnoli, *La macchina stanca. Tre tentativi di fermare il tempo*
1983-1983
1 fasc., 17 docc., 17 cc.
top. Roma
ant. Bagnoli Marco

PIE/MOS/26.GENZKEN-RICHTER 1983

26a
Isa Genzken e Gerhard Richter
1983-1983
1 fasc., 17 docc., 26 cc.
top. Bonn, Roma, Rotterdam
ant. Adrichem van Jan, Apuleo Vito, Fuchs Rudolph Hermann (Rudi), Genzken Isa, Guarino Sergio, Honnef Klaus, Mango Lorenzo, Pieroni Mario, Richter Gerhard, Schwarz Dieter, Stiefelmeier Dora

26b
Foto Isa Genzken e Gerhard Richter
1983-1983
1 fasc., 44 docc., 44 cc.
top. Roma
ant. Di Paolo Gino, Genzken Isa, Maranzano Attilio, Pieroni Mario, Richter Gerhard

PIE/MOS/27.MERZ 1983

27a
Mario Merz
1983-1983
1 fasc., 9 docc., 17 cc.
top. Roma
ant. Apuleo Vito, Christov-Bakargiev Carolyn, De Candia Mario, Merz Mario, Schloss Edith

27b
Foto Mario Merz
1983-1983
1 fasc., 47 docc., 47 cc.
top. Roma
ant. Colombo Giorgio, Di Paolo Gino, Maranzano Attilio, Merz Mario, Pieroni Mario

PIE/MOS/28.BAGNOLI 1983

28a
Marco Bagnoli
1983-1983
1 fasc., 16 docc., 17 cc.
top. Firenze, Genova, Roma
ant. Bagnoli Marco, Maranzano Attilio, Pieroni Mario, Tosi Barbara

28b
Foto Marco Bagnoli
1983-1983
1 fasc., 22 docc., 22 cc.
top. Roma
ant. Bagnoli Marco, Maranzano Attilio

PIE/MOS/29.BOETTI-LEWITT-PAOLINI 1983

29a
Alighiero Boetti, Sol LeWitt, Giulio Paolini
1983-1984
1 fasc., 27 docc., 37 cc.
top. Roma
ant. Boetti Alighiero, Ferranti Ugo, LeWitt Sol, Paolini Giulio, Pieroni Mario

29b
Foto Alighiero Boetti, Sol LeWitt, Giulio Paolini
1983-1983
1 fasc., 43 docc., 43 cc.
top. Roma
ant. Boetti Alighiero, LeWitt Sol, Maranzano Attilio, Paolini Giulio

PIE/MOS/30.SPALLETTI 1984

30a
Ettore Spalletti
1984-1984
1 fasc., 9 docc., 12 cc.
top. Roma
ant. De Sanna Jole, Mango Lorenzo, Spalletti Ettore

30b
Foto Ettore Spalletti
1984-1984
1 fasc., 16 docc., 16 cc.
top. Roma
ant. Maranzano Attilio, Spalletti Ettore

PIE/MOS/31.NORDMAN 1984

31a
Maria Nordman, *Nel mezzo della primavera*
1984-post 1984 (dedotto)
1 fasc., 10 docc., 32 cc.
top. Roma
ant. Celant Germano, Gianelli Ida, Lambertini Luigi, Mango Lorenzo, Maranzano Attilio, Nordman Maria, Pieroni Mario, Stiefelmeier Dora

31b
Foto Maria Nordman, *Nel mezzo della primavera*
1984-1984
1 fasc., 41 docc., 41 cc.
top. Roma
ant. Maranzano Attilio, Nordman Maria

PIE/MOS/32. Gilbert & George 1984

32a
Gilbert & George, *Live's*
1984-1985
1 fasc., 28 docc., 127 cc.
top. Roma
ant. Apuleo Vito, d'Offay Anthony, De Candia Mario, Lambertini Luigi, Maggi Laura, Mango Lorenzo, Passmore George, Pieroni Mario, Prousch Gilbert, Salerno Giovan Battista

32b
Foto Gilbert & George, *Live's*
1984-1984
1 fasc., 60 docc., 60 cc.
top. Roma
ant. d'Offay Anthony, Moravia Alberto, Nasgard Ronald, Passmore George, Pieroni Mario, Prousch Gilbert, Scalfari Enrica, Setari Giuliana, Stiefelmeier Dora

PIE/MOS/33.PAOLINI 1985

33a
Giulio Paolini, *Giochi d'acqua*
1984-1985
1 fasc., 28 docc., 98 cc.
top. Roma
ant. Apuleo Vito, Mango Lorenzo, Paolini Giulio, Pironi Mario, Salerno Giovan Battista, Stiefelmeier Dora

33b
Foto Giulio Paolini, *Giochi d'acqua*
1985-1985
1 fasc., 46 docc., 46 cc.
top. Roma
ant. Maranzano Attilio, Paolini Giulio

PIE/MOS/34.SALVADORI 1985

34a
Remo Salvadori, *“L'attenzione divisa”*
1985-1985
1 fasc., 10 docc., 11 cc.
top. Roma
ant. Cherubini Laura, Iovane Giovanni, Salvadori Remo

34b
Foto Remo Salvadori, *“L'attenzione divisa”*
1985-1985
1 fasc., 21 docc., 21 cc.
top. Roma
ant. Maranzano Attilio, Salvadori Remo

PIE/MOS/35.PISANI 1985

35a
Vettor Pisani, *Il Teatro della Vergine*
1985-1988
1 fasc., 8 docc., 14 cc.
top. Roma
ant. Apuleo Vito, De Candia Mario, Di Pietrantonio Giacinto, Maranzano Attilio, Pisani Mimma, Pisani Vettor

35b
Foto Vettor Pisani, *Il Teatro della Vergine*
1985-1985
1 fasc., 37 docc., 37 cc.
top. Roma
ant. Maranzano Attilio, Pisani Vettor

PIE/MOS/36.SPALLETTI 1985

36a
Ettore Spalletti
1985-1985
1 fasc., 10 docc., 11 cc.
top. Roma
ant. Spalletti Ettore

36b
Foto Ettore Spalletti
1985-1985
1 fasc., 12 docc., 12 cc.
top. Roma
ant. Maranzano Attilio, Spalletti Ettore

PIE/MOS/37.LEWITT-MERZ 1985

37a

Sol LeWitt e Mario Merz 1985-1986 1 fasc., 20 docc., 51 cc. top. Roma ant. Cherubini Laura, Christov-Bakargiev Carolyn, Corà Bruno, LeWitt Sol, Mango Lorenzo, Merz Mario, Morrone Luigi, Pieroni Mario, Tazzi Pier Luigi, Trini Tommaso

37b

Foto Sol LeWitt e Mario Merz 1985-1985 1 fasc., 34 docc., 34 cc. top. Roma ant. Bassiri Bizhan, Boatto Alberto, Boccardo Dalia, Boetti Alighiero, Buticci Anna, Coen Federica, Hoet Jan, LeWitt Sol, Maranzano Attilio, Merz Mario, Moravia Alberto, Morrone Luigi, Pieroni Mario, Sansota Anthony, Setari Giuliana, Spalletti Ettore, Spalletti Vittoriano, Sparta Pierre, Stiefelmeier Dora, Trini Tommaso, Valente Francesca, Zammati Marisella Speranza

PIE/MOS/38.PISTOLETTO 1986

38a

Michelangelo Pistoletto 1986-1986 1 fasc., 20 docc., 44 cc. top. Roma ant. Casorati Cecilia, Christov-Bakargiev Carolyn, Colombo Paolo, De Candia Mario, Guarino Sergio, Maranzano Attilio, Narducci Cecilia, Pieroni Mario, Pistoletto Michelangelo, Trini Tommaso

38b

Foto Michelangelo Pistoletto 1986-1986 1 fasc., 26 docc., 27 cc. top. Roma ant. Maranzano Attilio, Pistoletto Michelangelo

PIE/MOS/39.SALVADORI 1986

39a

Remo Salvadori 1986-1986 1 fasc., 11 docc., 12 cc. top. Roma ant. Mango Lorenzo, Salvadori Remo

39b

Foto Remo Salvadori 1986-1986 1 fasc., 35 docc., 35 cc. top. Roma

ant. Benjamin Salvadori Sally, Cantini Carlo, Maranzano Attilio, Pieroni Mario, Salvadori Remo, Stiefelmeier Dora

PIE/MOS/40.KOUNELLIS-LEWITT 1986

40a

Jannis Kounellis e Sol LeWitt 1986-1986 1 fasc., 8 docc., 8 cc. top. Roma ant. De Candia Mario, Kounellis Jannis, LeWitt Sol, Mango Lorenzo

40b

Foto Jannis Kounellis e Sol LeWitt 1986-1986 1 fasc., 26 docc., 26 cc. top. Roma ant. Kounellis Jannis, LeWitt Sol, Maranzano Attilio

PIE/MOS/41.LEVINI 1986

41a

Felice Levini, S.O.S. 1986-1987 1 fasc., 28 docc., 121 cc. top. Roma ant. Apuleo Vito, Balmas Paolo, Barilli Renato, Levini Felice, Maranzano Attilio, Panicelli Ida, Pieroni Mario, Romani Brizzi Arnaldo

41b

Foto Felice Levini, S.O.S. 1986-1986 1 fasc., 75 docc., 75 cc. top. Roma ant. Levini Felice, Maranzano Attilio

PIE/MOS/42.PAOLINI 1987

42a

Giulio Paolini 1987-1987 1 fasc., 16 docc., 29 cc. top. Berlino, Madrid, Roma ant. Apuleo Vito, Bagnoli Marco, Christov-Bakargiev Carolyn, Honisch Dieter, Paolini Giulio, Pieroni Mario

42b

Foto Giulio Paolini 1987-1987 1 fasc., 95 docc., 96 cc. top. Roma ant. Maranzano Attilio, Paolini Giulio

PIE/MOS/43.VERCRUYSSÉ 1987

43a

Jan Vercruysse 1986-1987 1 fasc., 27 docc., 162 cc. top. Roma ant. Christov-Bakargiev Carolyn, Hoet Jan, Maranzano Attilio, Pieroni Mario, Stiefelmeier Dora, Szeemann Harald, Vercruysse Jan

43b

Foto Jan Vercruysse 1987-1987 1 fasc., 12 docc., 12 cc. top. Roma ant. Maranzano Attilio, Vercruysse Jan

PIE/MOS/44.PISANI 1987

44a

Vettor Pisani, *Il Teatro di Cristallo* 1987-1987 1 fasc., 11 docc., 60 cc. top. Roma ant. Cherubini Laura, Christov-Bakargiev Carolyn, Pieroni Mario, Pisani Vettor, Vescovo Marisa

44b

Foto Vettor Pisani, *Il Teatro di Cristallo* 1987-1987 1 fasc., 23 docc., 23 cc. top. Roma ant. Maranzano Attilio, Pisani Vettor

PIE/MOS/45.NON IN CODICE 1987

45a

Non in codice 1987-1987 2 fascc., 80 docc., 449 cc. top. Roma ant. Apuleo Vito, Barry Judith, Birnbaum Dara, Christov-Bakargiev Carolyn, Dalesio Gabriella, Ess Barbara, Graham Dan, Graham Rodney, Knight John, Lambertini Luigi, LeWitt Carol, Morelli Francesca, Pieroni Mario, Rodante Alessandra, Schwabsky Barry, Setari Giuliana, Stiefelmeier Dora, Weaver Pat

45b

Foto *Non in codice* 1987-1987 2 fascc., 118 docc., 118 cc. top. Roma ant. Barry Judith, Birnbaum Dara, Ess Barbara, Graham Dan, Graham Rodney, Knight John

PIE/MOS/46.GENZKEN-RICHTER 1987

46a

Isa Genzken e Gerhard Richter, *Sculture e pitture* 1987-1990 1 fasc., 23 docc., 50 cc. top. Roma ant. Christov-Bakargiev Carolyn, De Dominicis Daniela, Genzken Isa, Groot Paul, Piccioni Cinzia, Pieroni Mario, Richter Gerhard

46b

Foto Isa Genzken e Gerhard Richter, *Sculture e pitture* 1987-1987 1 fasc., 49 docc., 49 cc. top. Roma ant. Genzken Isa, Maranzano Attilio, Richter Gerhard

PIE/MOS/47.BAGNOLI 1988

47a

Marco Bagnoli 1988-1988 1 fasc., 17 docc., 227 cc. top. Roma ant. Bagnoli Marco, Pieroni Mario, Stiefelmeier Dora, Tosi Barbara

47b

Foto Marco Bagnoli 1988-1988 1 fasc., 13 docc., 13 cc. top. Roma ant. Bagnoli Marco, Maranzano Attilio

PIE/MOS/48.FÖRG 1988

48a

Günther Förg 1988-1988 1 fasc., 27 docc., 151 cc. top. Roma ant. Christov-Bakargiev Carolyn, Dalesio Gabriella, Förg Günther, Lavery Eugene Michael, Maranzano Attilio, Pieroni Mario, Scudero Domenico, Tazzi Pier Luigi

48b

Foto Günther Förg 1988-1988 1 fasc., 47 docc., 47 cc. top. Roma ant. Förg Günther, Maranzano Attilio

PIE/MOS/49.FABRO 1988

49a

Luciano Fabro, *Tre nudi che scendono le scale* 1988-1988 1 fasc., 18 docc., 23 cc.

top. Bruxelles, Roma ant. Apa Mariano, Chiodi Stefano, Christov-Bakargiev Carolyn, Cucchi Enzo, De Candia Mario, Duchamp Marcel, Fabro Luciano, Mattiacci Eliseo, Pasini Francesca, Stenius Lilli, Tosi Barbara

49b

Foto Luciano Fabro, *Tre nudi che scendono le scale* 1988-1988 1 fasc., 27 docc., 27 cc. top. Roma ant. Fabro Luciano, Maranzano Attilio, Panicelli Ida

PIE/MOS/50.BASSIRI 1988

50a

Bizhan Bassiri, *Dall'inferno* 1988-1988 1 fasc., 23 docc., 87 cc. top. Roma ant. Bassiri Bizhan, Boatto Alberto, Latini Gianleonardo, Lavery Eugene Michael, Mercuri Bernardo, Pieroni Mario

50b

Foto Bizhan Bassiri, *Dall'inferno* 1988-1988 1 fasc., 36 docc., 36 cc. top. Roma ant. Bassiri Bizhan, Maranzano Attilio

PIE/MOS/51.SPALLETTI 1988

51a

Ettore Spalletti, *Autunno 1988* 1988-1989 1 fasc., 19 docc., 50 cc. top. Roma ant. Apa Mariano, Cascella Anna, Cherubini Laura, Christov-Bakargiev Carolyn, Dalesio Gabriella, Mango Lorenzo, Mercuri Bernardo, Pieroni Mario, Spalletti Ettore

51b

Foto Ettore Spalletti, *Autunno 1988* 1988-1989 1 fasc., 25 docc., 26 cc. top. Roma ant. Maranzano Attilio, Spalletti Ettore

PIE/MOS/52.WEST 1988

52a

Franz West, *Fontana romana* 1988-1989 1 fasc., 38 docc., 121 cc. top. Roma ant. Burkhard Balthasar, Christov-Bakargiev Carolyn, Comi Enrico, Dalesio Gabriella, De Candia Mario, Gavronsky

Serge, Girardelli Paolo, Homberg Anna, Nardone Flaminia, Pieroni Mario, Tazzi Pier Luigi, West Franz

52b

Foto Franz West, *Fontana romana* 1988-1988 1 fasc., 21 docc., 23 cc. top. Roma ant. Borromeo Diletta, Burkhard Balthasar, Maranzano Attilio, West Franz

PIE/MOS/53.ACCARDI 1989

53a

Carla Accardi, *Opere recenti* 1989-1989 1 fasc., 21 docc., 68 cc. top. Roma ant. Accardi Carla, Apuleo Vito, Barilli Renato, Bertoni Mario, Christov-Bakargiev Carolyn, D'Amico Fabrizio, Di Majo Vivianne, Di Milia Gabriella, Di Pietrantonio Giacinto, Lux Simonetta, Pasini Francesca, Pieroni Mario, Pratesi Ludovico, Quintavalle Arturo Carlo, Sala Alberico, Scuteri Rosma, Selvaggi Giuseppe

53b

Foto Carla Accardi, *Opere recenti* 1989-1989 1 fasc., 18 docc., 24 cc. top. Roma ant. Accardi Carla, Maranzano Attilio

PIE/MOS/54.BOETTI-PISANI 1989

54a

Alighiero Boetti e Vettor Pisani 1989-1989 1 fasc., 39 docc., 240 cc. top. Roma ant. Apuleo Carlo, Apuleo Vito, Billingsley Rhoda, Boetti Alighiero, Carboni Massimo, Conti Viana, Harvey Ian, Lombardi Ada, Maranzano Attilio, Nardone Flaminia, Paparoni Demetrio, Pisani Mimma, Pisani Vettor, Shore Marguerite, Vita Gioia Vera

54b

Foto Alighiero Boetti e Vettor Pisani 1989-1989 1 fasc., 58 docc., 58 cc. top. Roma ant. Boetti Alighiero, Maranzano Attilio, Pisani Vettor

PIE/MOS/55.6X6 1989

55a

6X6 1986-1990 1 fasc., 74 docc., 362 cc.

top. Colonia, Gent, Madrid, New York, Roma, Vienna
 ant. Balmas Paolo, Boutin Christophe, Calvesi Maurizio, Cassiman Bart, Celant Germano, Christov-Bakargiev Carolyn, Declercq Joost, Förg Günther, Garcia Aurora, Hetzler Max, Iglesias Cristina, Luhring Augustine, Lux Simonetta, Pakesch Peter, Paz Marga, Pieroni Mario, Scudero Domenico, Spalletti Ettore, Szeemann Harald, Tazzi Pier Luigi, Verduyssen Jan, West Franz, Wool Christopher, Young Donald

55b
 Foto 6X6
 1989-1989
 1 fasc., 38 docc., 38 cc.
 top. Roma
 ant. Bassiri Bizhan, Christov-Bakargiev Carolyn, Förg Günther, Huber Ika, Iglesias Cristina, Maranzano Attilio, Pieroni Mario, Riff Bernhard, Setari Giuliana, Setari Tommaso, Spalletti Ettore, Stiefelmeier Dora, Tazzi Pier Luigi, Verduyssen Jan, West Franz, Wool Christopher

PIE/MOS/56.PISTOLETTO 1989

56a
 Michelangelo Pistoletto, *Immagine*
 1989-1989
 1 fasc., 47 docc., 105 cc.
 top. Roma
 ant. Cherubini Laura, Christov-Bakargiev Carolyn, Corbi Anna Maria, Pistoletto Michelangelo

56b
 Foto Michelangelo Pistoletto, *Immagine*
 1989-1990 (dedotto)
 1 fasc., 95 docc., 95 cc.
 top. Basilea, Roma
 ant. Maranzano Attilio, Pistoletto Michelangelo

PIE/MOS/57.LEWITT-RICHTER 1989

57a
 Sol LeWitt e Gerhard Richter
 1989-1990
 1 fasc., 33 docc., 42 cc.
 top. Roma
 ant. Apuleo Vito, Clarck Sofie, Corbi Anna Maria, LeWitt Sol, Mango Lorenzo, Mirolla Miriam, Richter Gerhard, Van Durme Veerle, Zevi Adachiara

57b
 Foto Sol LeWitt e Gerhard Richter
 1989-1989
 1 fasc., 29 docc., 29 cc.
 top. Roma
 ant. Borrelli Luca, LeWitt Sol, Maranzano Attilio, Richter Gerhard, Rosenstiel Friedrich

PIE/MOS/58.VERCRUYSSSE 1990

58a
 Jan Verduyssen, *Tombeaux (Stanza)*
 1982-1990
 1 fasc., 45 docc., 99 cc.
 top. Basilea, Bruxelles, Gent, Roma
 ant. Bortolon Liana, Christov-Bakargiev Carolyn, Fabro Luciano, Hoet Jan, Maranzano Attilio, Nardone Flaminia, Spalletti Ettore, Tosi Barbara, Verduyssen Jan, Vettese Angela

58b
 Foto Jan Verduyssen, *Tombeaux (Stanza)*
 1990-1990
 1 fasc., 33 docc., 33 cc.
 top. Roma
 ant. Borrelli Luca, Cerbai Roberto, Christov-Bakargiev Carolyn, Maranzano Attilio, Sannazzaro Uberta, Tazzi Pier Luigi, Verduyssen Jan

PIE/MOS/59.BAGNOLI 1990

59a
 Marco Bagnoli, *Sette dormienti*
 1987-1990
 1 fasc., 22 docc., 87 cc.
 top. Roma
 ant. Bagnoli Marco, Christov-Bakargiev Carolyn

59b
 Foto Marco Bagnoli, *Sette dormienti*
 1990-1990
 1 fasc., 28 docc., 28 cc.
 top. Roma
 ant. Bagnoli Marco, Maranzano Attilio

PIE/MOS/60.LO ZINGARO BLU 1990

60a
 Lo zingaro blu
 1990-1990
 1 fasc., 25 docc., 46 cc.
 top. Roma
 ant. Accardi Carla, Angeli Franco, Boetti Alighiero, Carboni Massimo, Chia Sandro, Merz Mario, Paolini Giulio, Pisani Vettor, Pistoletto Michelangelo, Prini Emilio, Schifano Mario, Serrao Francesco, Spalletti Ettore

60b
 Foto Lo zingaro blu
 1990-1990
 1 fasc., 46 docc., 46 cc.
 top. Roma
 ant. Accardi Carla, Angeli Franco, Boetti Alighiero, Chia Sandro, Merz Mario, Paolini Giulio, Pisani Vettor, Pistoletto Michelangelo, Prini Emilio, Schifano Mario, Serrao Francesco, Spalletti Ettore

PIE/MOS/61.BASSIRI 1990

61a
 Bizhan Bassiri
 1990-1990
 1 fasc., 16 docc., 34 cc.
 top. Roma
 ant. Apuleo Carlo, Apuleo Vito, Bassiri Bizhan, Battistelli Giorgio, Bilardello Enzo, Boatto Alberto, Connors Joseph, Dalesio Gabriella, Laurenza Mimmo, Mammi Alessandra, Pieroni Mario, Shore Marguerite, Silvera Carlo

61b
 Foto Bizhan Bassiri
 1990-1990
 1 fasc., 16 docc., 16 cc.
 top. Roma
 ant. Bassiri Bizhan, Borrelli Luca, Stiefelmeier Dora

PIE/MOS/62.WEST 1990

62a
 Franz West, *Latteria*
 1990-1992
 1 fasc., 9 docc., 27 cc.
 top. Roma
 ant. Christov-Bakargiev Carolyn, Dalesio Gabriella, Latini Gianleonardo, West Franz

62b
 Foto Franz West, *Latteria*
 1990-1990
 1 fasc., 94 docc., 94 cc.
 top. Roma
 ant. Borrelli Luca, Setari Tommaso, Stiefelmeier Dora, Turian Ines, Vita Gioia Vera, West Franz

PIE/MOS/63.GENZKEN 1990

63a
 Isa Genzken, *Ognuno ha bisogno di una finestra*
 1989-1991
 1 fasc., 15 docc., 73 cc.
 top. Roma, Rotterdam
 ant. Christov-Bakargiev Carolyn, Brenson Michael, Cristini Roberto, Genzken Isa, Magnani Gregorio, Salvioni Daniela, Adrichem van Jan

63b
 Foto Isa Genzken, *Ognuno ha bisogno di una finestra*
 1990-1990
 1 fasc., 87 docc., 87 cc.
 top. Roma
 ant. Borrelli Luca, Genzken Isa, Maranzano Attilio

PIE/MOS/64.PISANI 1991

64a
 Vettor Pisani, *Théâtre mystique (Teatrino chimico e cosmico rosacroce)*
 1991-1992
 1 fasc., 43 docc., 116 cc.
 top. Roma
 ant. Cristini Roberto, Di Pietrantonio Giacinto, Pisani Mimma, Pisani Vettor, Ruscio Rosanna, Villa Giuditta

64b
 Foto Vettor Pisani, *Théâtre mystique (Teatrino chimico e cosmico rosacroce)*
 1991-1991
 1 fasc., 28 docc., 28 cc.
 top. Roma
 ant. Maranzano Attilio, Pisani Vettor

PIE/MOS/65.GRANHAM 1991

65a
 Dan Graham
 1991-1991
 1 fasc., 90 docc., 161 cc.
 top. Anversa, Barcellona, Londra, Roma
 ant. Bassano Marina, Biffi Gentili Enzo, Borromeo Diletta, Budassi Paolo, Cassiman Bart, Cherubini Laura, Essor Sharon, Estrany Antoni, Goodman Marian, Graham Dan, König Walther, Magnani Gregorio, Mindel Andi, Paludetto Franz, Pieroni Mario, Vanderlinden Barbara, Zamatti Alberto, Zevi Adachiara

65b
 Foto Dan Graham
 1991-1993
 1 fasc., 31 docc., 31 cc.
 top. Roma
 ant. Graham Dan, Mussa Giorgio, Stiefelmeier Dora

PIE/MOS/66.ROSA E GIALLO 1991

66a
 Rosa e Giallo
 1991-1993
 1 fasc., 101 docc., 191 cc.
 top. Rennes, Roma, Thiers
 ant. Balka Mirosław, Bassiri Bizhan, Bilardello Enzo, Blanchot Maurice, Borromeo Diletta, Bragaglia Matteo, Cametti Aspri Gabriele, Cannilla Giuseppe, Capocchetta Emanuela, Cherubini Laura, Christov-Bakargiev Carolyn, Comi Enrico, Ermini Paola, Gianelli Ida, Grauer Dieter, Hoet Jan, Huitorel Jean-Marc, Jünger Irina, Latini Gianleonardo, Lombardi Ada, Mammi Alessandra, Pagé Suzanne, Passamonti Flavia, Pieroni Ania, Pieroni Daniele, Pieroni Mario, Pirri Alfredo, Pisani Mimma, Pisani Vettor,

Pisarkiewicz Ronald, Prigov Dimitri, Riff Bernhard, Stiefelmeier Dora, Torelli Landini Enrica, Vettese Angela, West Franz

66b
 Foto Rosa e Giallo
 1991-1991
 1 fasc., 49 docc., 49 cc.
 top. Roma
 ant. Balka Mirosław, Bassiri Bizhan, Maranzano Attilio, Pirri Alfredo, Pisani Vettor, Prigov Dimitri, Roux Alain, West Franz

PIE/MOS/67.SPALLETTI 1991

67a
 Ettore Spalletti
 1991-1992
 1 fasc., 19 docc., 19 cc.
 top. Roma
 ant. Balmas Paolo, Cannilla Giuseppe, Christov-Bakargiev Carolyn, Coviello Gennaro, Cristina Roberto, Metri Marina, Spalletti Ettore

67b
 Foto Ettore Spalletti
 1991-1991
 1 fasc., 68 docc., 68 cc.
 top. Roma
 ant. Colombo Giorgio, Levi Montalcini Rita, Maranzano Attilio, Pieroni Mario, Spalletti Ettore, Spalletti Vittorioano

PIE/MOS/68.ACCARDI 1992

68a
 Carla Accardi
 1992-1992
 1 fasc., 13 docc., 19 cc.
 top. Roma
 ant. Accardi Carla, Carboni Massimo, Di Capua Marco, Zevi Adachiara

68b
 Foto Carla Accardi
 1992-1992
 1 fasc., 20 docc., 20 cc.
 top. Roma
 ant. Accardi Carla, Maranzano Attilio

PIE/MOS/69.LAVIER 1992

69a
 Bertrand Lavier
 1992-1992
 1 fasc., 36 docc., 44 cc.
 top. Roma
 ant. Baudier Denis, Bonito Oliva Achille, Casorati Cecilia, Lavier Bertrand, Rossi Natale Antonio, Tosi Barbara

69b
 Foto Bertrand Lavier
 1992-1992
 1 fasc., 29 docc., 29 cc.
 top. Roma
 ant. Lavier Bertrand

Il regesto delle mostre della Galleria Pieroni documenta l'attività espositiva nelle sedi di Pescara (1975-1978) e Roma (1979-1992) ed è stato redatto a partire dallo studio e dalla catalogazione dei documenti conservati nell'archivio della galleria.

Gli approfondimenti e le integrazioni alle informazioni trasmesse dalle carte d'archivio e dalla documentazione fotografica disponibile sono stati condotti con puntuali riscontri bibliografici sugli artisti e con la raccolta di ulteriori fonti utili a ricostruire le mostre negli anni d'interesse.

Lo spoglio delle riviste di settore – tra queste, “Artforum”, “Domus”, “Flash Art”, “Juliet”, “Segno”, “Tema Celeste” – si è rivelato utile nel confronto con le recensioni e gli articoli sulle rubriche d'arte dei principali quotidiani italiani e locali di Pescara e Roma, già conservati nel fondo.

Le testimonianze di Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier sono state infine memorie orali preziose nel ricostruire episodi e cronologie non sempre trasmessi dalle fonti edite e migrate nella storiografia artistica¹.

Il regesto ripercorre in successione cronologica sessantotto mostre, dall'*Allestimento teatrale* di Luciano Fabro al Bagno Borbonico di Pescara nel febbraio del 1975 sino alla personale di Bertrand Lavier del 1992, ultima mostra organizzata dalla Galleria nell'appartamento romano di via Panisperna prima della chiusura.

The registry of exhibitions held at the Galleria Pieroni documents the exhibitions held at its venues in Pescara (1975-1978) and Rome (1979-1992). It was drawn up by studying and cataloging the documents preserved in the gallery's archive.

The detailed studies and supplementary information drawn from the archival papers and available photographic documentation were conducted with precise bibliographical references to the artists, along with additional sources that were valuable for reconstructing the exhibitions during the relevant years.

A review of art magazines – such as *Artforum*, *Domus*, *Flash Art*, *Juliet*, *Segno*, and *Tema Celeste* – proved valuable when compared with the reviews and articles from the art sections of major Italian newspapers, as well as local newspapers in Pescara and Rome, which had already been preserved in the collection.

Lastly, the testimonies of Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier have provided valuable oral accounts in reconstructing episodes and chronologies that are not always conveyed by published sources or incorporated into artistic historiography.¹

The list covers sixty-eight exhibitions in chronological order, from Luciano Fabro's *Allestimento teatrale* at the Bagno Borbonico in Pescara in February 1975 to Bertrand Lavier's solo show in 1992, the last exhibition organized by the

In questa sede sono menzionati inoltre alcuni eventi strettamente connessi all'attività della galleria, come la proiezione del film *The World of Gilbert & George* nel 1981.

Le partecipazioni alle principali fiere d'arte in Italia e all'estero, organizzate dalla Galleria Pieroni per stringere rapporti con personalità dell'arte al di fuori dei confini nazionali, non sono state oggetto di trattazione.

Nelle note sono raccolte informazioni a corredo delle opere e sulla storia delle singole esposizioni, di cui si propone nel regesto una selezione di contributi bibliografici quasi sempre relativi all'anno della mostra o ai mesi immediatamente successivi; per alcuni casi particolarmente significativi è segnalata in nota l'attuale collocazione delle opere.

Molti lavori trovano, prima nello spazio non convenzionale dell'ex Bagno Borbonico di Pescara² e in seguito nelle sale della Galleria Pieroni a Roma, la loro prima realizzazione o esposizione; taluni di natura installativa vengono concepiti site-specific, con la collaborazione dei galleristi che lasciano grande libertà di azione agli artisti per progetti che solo in qualche caso, indicato nel regesto, prevedono il coinvolgimento di una figura curatoriale di riferimento.

Alcune delle opere qui menzionate ancora oggi sono conservate negli studi o nelle fondazioni d'artista e nella collezione privata di Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier, che negli anni hanno continuato a sostenere il lavoro degli artisti

gallery in the Roman apartment on Via Panisperna before it closed.

Mention is also made of some events closely connected to the gallery's activities, such as the screening of the film *The World of Gilbert & George* in 1981.

Participation in the main art fairs in Italy and abroad, organized by the Galleria Pieroni to establish relationships with artists from outside Italy, is not discussed.

The notes contain information about the works and the history of the individual exhibitions. A selection of bibliographical contributions is proposed in the list, almost always relating to the year of the exhibition or the months immediately following. In some particularly significant cases, the current location of the works is indicated in the note.

Many works were created or exhibited for the first time, initially in the unconventional space of the former Bagno Borbonico in Pescara and later in the rooms of the Galleria Pieroni in Rome.² Some works of an installation nature were specifically conceived for the site, with the collaboration of the gallery owners, who granted the artists significant freedom to develop projects that, in only a few cases (as noted in the list), involved a curator.

Some of the works mentioned here are still preserved today in the studios or foundations of the artists and in the private collection of Mario Pieroni and Dora Stiefelmeier, who over the years have continued to support the artists' work by

impegnandosi in prima persona con numerose istituzioni e musei italiani e internazionali per la progettazione di mostre e la donazione o acquisizione di opere.

NOTE PER LA CONSULTAZIONE

Per ogni mostra sono stati individuati i nomi degli artisti, i titoli e le date delle opere esposte, nonché una breve bibliografia di riferimento, comprensiva dei cataloghi e dei libri d'artista editi dalla galleria.

Quando non è stato possibile appurare l'esatto periodo di apertura e chiusura, spesso ricavato dai comunicati stampa o dalle recensioni su quotidiani e riviste di settore, si è deciso di lasciare solo la data di inaugurazione. I titoli delle esposizioni sono stati riportati così come pubblicati sugli inviti, nei cataloghi e nei materiali a stampa ufficiali prodotti dalla galleria. In assenza di titolo, si è citato il nome dell'artista per esteso. Nel caso di mostre collettive sono stati elencati tutti i nomi dei partecipanti.

1 Si cita, tra i tanti episodi, il progetto di una mostra di Gino De Dominicis organizzata al Bagno Borbonico di Pescara e annullata la sera prima dell'inaugurazione per volontà dell'artista che ritirò le opere, come riportato da Mario Pieroni anche nell'intervista realizzata da Stefano Chiodi e pubblicata in catalogo.

2 Negli inviti e nella rassegna stampa la denominazione dell'attività di Mario Pieroni a Pescara viene indicata all'inizio come Bagno Borbonico-Fondazione in via di riconoscimento e a seguire: Mario Pieroni, galleria Mario Pieroni, Pieroni Bagno Borbonico.

personally engaging with numerous Italian and international institutions and museums to organize exhibitions and donate or purchase works.

CONSULTATION NOTES

For each exhibition, the names of the artists, the titles and dates of the works on display, and a brief reference bibliography – including catalogs and artist's books published by the gallery – have been identified.

When it was not possible to ascertain the exact opening and closing dates, often obtained from press releases or reviews in newspapers and magazines, we decided to only include the inauguration date. The exhibition titles have been reported as published on the invitations, in the catalogs, and in the official printed materials produced by the gallery. In the absence of a title, the artist's name has been cited in full. In the case of group exhibitions, all the names of the participants have been listed.

1 Among the many episodes, there is the case of an exhibition of Gino De Dominicis's work that was organized at the Bagno Borbonico in Pescara and canceled the evening before the inauguration at the artist's request. He withdrew the works, as reported by Mario Pieroni in an interview conducted by Stefano Chiodi and published in the catalog.

2 The name of Mario Pieroni's business in Pescara is indicated at the beginning of the invitations and press releases as Bagno Borbonico-Fondazione in via di riconoscimento (Foundation in the process of being recognized) and then as: Mario Pieroni, Galleria Mario Pieroni, Pieroni Bagno Borbonico.

Bibl. bibliografia
Cat. cataloghi delle mostre
Op. opere

PESCARA
Via delle Caserme 22
1975-1978

1975

Luciano Fabro, *Allestimento teatrale*
15-28 febbraio 1975

Op.

Allestimento teatrale (Cubo di specchi),
1967-1975¹

Bibl.

Fabro, Luciano, *Attaccapanni*, Einaudi,
Torino 1978, pp. 28-31²

Vuolo, Franco, *Il cubo del Bagno Borbonico inaugurato con testo di Flaubert*, "Il Tempo d'Abruzzo", 16 febbraio 1975, p. 3

s.a., *Fabro, Nagasawa, Tonello, Trotta*, "DATA", IV, 15, primavera 1975, pp. 93-96

Jannis Kounellis

4 ottobre-30 novembre 1975

Op.

Senza titolo, 1975³

Bibl.

Corà, Bruno, *Piombi in carcere*, "Spettacoli e società", 8, 24 ottobre 1975, p. 13

s.a., *Provinciart: trovata consumistica*, "Il Mondo", 50, XXVII, 11 dicembre 1975, pp. 50-56

1976

Ettore Spalletti, *e porgere, chissà da quale tempo, quanto rimane vivo*
9 febbraio 1976

Op.

e porgere, chissà da quale tempo, quanto rimane vivo, 1976⁴

Bibl.

Corà, Bruno, *Ettore Spalletti. Panneggio*, "AEIUIO", I, 1, settembre 1980, p. 57

Mario Merz

20 maggio 1976

Op.

Isola della frutta, 1976⁵

Proliferazione di Fibonacci, 1976

Bibl.

Grüterich, Marlis, *Mario Merz*, "DATA", 21, maggio 1976, pp. 54-59

s.a., *Mario Merz*, "DATA", 22, luglio/agosto/settembre 1976, pp. 64-65
s.a., *Merz. L'opera e il fiume*, "Domus", 563, ottobre 1976, pp. 52-53

1977

Francesco Lo Savio

23 aprile 1977

a cura di Bruno Corà

Op.

Articolazione totale, 1962

Metallo nero opaco uniforme, 1960

Metallo nero opaco uniforme, con articolazione, 1963⁶

Bibl.

Corà, Bruno, *Transitorio continuo* è avvenuto a Pescara, "Domus", 571, giugno 1977, pp. 52-55⁷

D'Amico, Fabrizio, *Quando il disegno industriale sposa la pittura*, "La Repubblica", 24-25 luglio 1977, p. 9
Menna, Filiberto, *L'inquietudine*

1 Prima esposizione dell'opera; proprietà Archivio Luciano e Carla Fabro, Milano e Mario Pieroni, Roma. Il lavoro è stato riallestito nell'ottobre del 2024 a Pescara presso il MicHub - Cantiere della Creatività e della Conoscenza. Oltre al *Cubo di specchi*, dentro al quale l'attore Stefano Corsi recitava un brano teatrale, l'intervento di Fabro prevedeva anche di attraversare gli altri locali del Bagno Borbonico con dei teli montati all'ingresso di ogni stanza. Questi teli filtravano la luce e guidavano gradualmente il visitatore dallo spazio riflettente e luminoso che ospitava il *Cubo* fino alla completa oscurità dell'ultimo ambiente.

2 Il 29 maggio 1978, Mario Pieroni ospita al Bagno Borbonico la presentazione del libro di Luciano Fabro, *Attaccapanni*, con la partecipazione dell'artista e di Bruno Corà, Rossella Cotugno, Cabiria D'Agostino, Jole De Sanna, Vladimiro De Santis, Rocco Liberato, Lisa Licitra Ponti, Dora Stiefelmeier. Le sedi del Bagno Borbonico e dello Studio Coen-Pieroni accoglievano infatti già dal 1975, oltre alle mostre, anche dibattiti, presentazioni editoriali e "conferenze-incontro" con artisti, architetti, studenti delle scuole e dell'Università di Pescara, critici, documentati dalla rassegna stampa conservata in archivio.

3 Installazione site-specific con calchi a rilievo in piombo e lampada a olio accesa. Nella rassegna stampa conservata nell'unità archivistica della mostra si menziona la chiusura dell'evento espositivo a fine novembre con un dibattito tra l'artista, uno storico dell'arte, un architetto e gli studenti della Facoltà di Architettura di Pescara, ad oggi non verificata da altre fonti.

4 Due lastroni del pavimento in pietra del Bagno Borbonico erano stati sostituiti da Spalletti con due calchi in gesso di colore rosa e celeste.

5 Merz presenta per l'occasione due lavori: all'esterno, sulla facciata di un edificio lungo il fiume Pescara, installa all'altezza delle 15 finestre del palazzo i numeri al neon secondo la successione di Fibonacci; all'interno del Bagno Borbonico, la sequenza numerica viene riproposta disponendo frutta ed ortaggi su un tavolo a forma di spirale, in metallo, vetro e pietra.

6 I documenti conservati in archivio, la rassegna stampa e la documentazione fotografica hanno permesso di identificare tre delle opere esposte.

7 Nell'articolo di "Domus" sono documentati e trascritti alcuni momenti del dibattito organizzato da Corà in occasione della mostra coinvolgendo una classe di studenti di un liceo artistico romano, critici e artisti, tra i quali Vincenzo Agnetti, Pierre Restany, Ettore Spalletti.

mentale di Lo Savio, “Corriere della Sera”, 5 giugno 1977, p. 12
s.a., *Lo Savio a Pescara*, “DATA”, 26, aprile-giugno 1977, p. 76

1978

Vettor Pisani, *Joseph Beuys, chi non sa o non ricorda ripete. Opera di chiarificazione ideologica e politica* dal 9 febbraio 1978
Op.
Il coniglio non ama Joseph Beuys, 1975-1978⁸
testi di Mimma Pisani
Bibl.
Bonito Oliva, Achille, *Ma l'arte futura è agricoltura*, “Corriere della Sera”, 15 febbraio 1978
Corà, Bruno, *Vettor Pisani. Il coniglio non ama Joseph Beuys, Rebus*, “Domus”, 582, maggio 1978, pp. 48-50

ROMA Galleria Pieroni, Via Panisperna 203 1979-1992

1979

“Disegno” G. De Dominicis, “Senza titolo” J. Kounellis, “Senza titolo” E. Spalletti
27 gennaio-15 marzo 1979
Gino De Dominicis, Jannis Kounellis, Ettore Spalletti
Op.
G. De Dominicis, *Disegno*, 1979
G. De Dominicis, *Statua*, 1979
J. Kounellis, *Senza titolo*, 1979
E. Spalletti, *Senza titolo (Colonna di Colore o Colonna grigia)*, 1978-1979
Bibl.
Lambarelli, Roberto, *De Dominicis, Kounellis, Spalletti. Pieroni/Roma*, “Flash Art”, I, 2, 267, marzo 1979, p. 56

11 statue di G. De Dominicis
aprile-maggio 1979
Op.
Statua, 1979
Bibl.
Ferrari, Corinna, *Storia dell'arte italiana*, “Domus”, 596, luglio 1979, p. 48, op. cit. e ripr. in copertina
L. S. [Lucia Spadano], *11 statue di Gino*

De Dominicis, “Segno”, 12, giugno 1979, p. n.n.
Tedeschi, Pierparide, *Una casa, una storia, una collezione*, “Vogue Italia”, giugno 1983, p. 172

Luciano Fabro, *Oggi ripeto cos'è la scultura – Il giudizio di Paride* dal 9 giugno 1979
Op.
Il giudizio di Paride, 1979
Bibl.
P.B. [Paolo Boccacci], *Fabro, mito e conoscenza*, “Paese Sera”, 30 giugno 1979
Bonito Oliva, Achille, *Luciano Fabro*, “Corriere della Sera”, 14 giugno 1979
Lux, Simonetta, *L'approdo alla filosofia nella ricerca artistica di Luciano Fabro*, “Paese Sera”, 6 luglio 1979

Ettore Spalletti
dal 29 ottobre 1979
Op.
Colonna di colore, 1978-1979
Mobile, 1979
Coppia, 1979
Bibl.
Corà, Bruno, *Ettore Spalletti. Panneggio*, “AEIUO”, I, 1, settembre 1980, pp. 24-27
Izzo, Arcangelo, *Colonna di colore*, “Domus”, 604, marzo 1980, p. 52
s.a., *Alla Pieroni le opere di Spalletti*, “La Repubblica”, 28 ottobre 1979, p. 5
s.a., *Tanta polvere fine e bianca per Spalletti*, “La Repubblica”, 4-5 novembre 1979, p. n.n.

Jannis Kounellis
30 gennaio-marzo 1980
Op.
Senza titolo, 1980
Bibl.
Apuleo, Vito, *Jannis Kounellis*, “Il Messaggero”, 6 febbraio 1980, p. 3
Cherubini, Laura, *Jannis Kounellis*, “Segno”, 15, 1980, p. 18
da. mi., *Dentro la casa borghese un muro di frammenti di statue greche e romane*, “L'Unità”, 21 febbraio 1980, p. 14
Panicelli, Ida (a cura di), *Arte e critica 1980*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 30 luglio-7 settembre 1980), De Luca Editore, Roma 1980, p. 106

⁸ Il lavoro era accompagnato in mostra dalla distribuzione e dalla lettura di alcuni testi dattiloscritti di Mimma Pisani.

⁹ In mostra 17 opere del 1979 dalla serie *Abstraktes Bild*. Cfr. Dietmar Elger, *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 3: 1976-1987*, Hatje Cantz, Ostfildern 2013, cat. nn. 446-1, 446-2, 446-3, 446-4, 446-5, 446-6, 446-7, 446-8, 448-2, 448-3, 448-4, 448-5, 448-6, 449-1, 449-2, 449-3, 449-4.

¹⁰ Libro d'artista di 12 pagine pubblicato in occasione della mostra, privo di illustrazioni, con copertina in cartone verniciata a spray e con un testo di Bruno Corà. Edizione: 300 esemplari.

¹¹ Opera concepita durante la preparazione della mostra in galleria con dedica a Dora Stiefelmeier nel titolo e riprodotta in “Bolaffi”, 113, novembre 1981, p. 166.

1980

Gerhard Richter
28 marzo-30 aprile 1980
Op.
Grau, 1974
Grau, 1976
Glasscheibe, 1977
Abstraktes Bild, 1979⁹
Bibl.
C.B., *Gerhard Richter*, “Corriere della Sera”, 17 aprile 1980, p. 24
Corà, Bruno, *L'occasione Richter*, “Segno”, 16, estate 1980, p. 39
Gerhard Richter: Pitture grigie, Galleria Pieroni, Roma 1980¹⁰
Salerno, Giovan Battista, *L'avanguardia artistica ritorna allo spazio disegnato*, “Il manifesto”, 5 aprile 1980, p. 5

Emilio Prini
26 maggio-30 giugno 1980
inaugurazione giovedì 5 giugno, ore 21
Op.
Burattini 1-2-3, 1980
Ferro incurvato, 1980
Bibl.
Bonito Oliva, Achille, *Emilio Prini*, “Corriere della Sera”, 13 giugno 1980, p. 17

Vettor Pisani, *Io lavoro con la squadra e il compasso – R.C. Theatrum. Teatro di artisti e animali*
14 ottobre 1980
Op.
Edipo e La Sfinge, 1980
Il divano di Dora (Cipressi sul divano), 1980¹¹
Isola di Ischia, 1980
Labirinto, 1980
testi di Mimma Pisani
Bibl.
Apuleo, Vito, *Mostre: Vettor Pisani*, “Il Messaggero”, 31 ottobre 1980, p. 3
Corà, Bruno, Pisani, Vettor, *R. C. Theatrum*, “AEIUO”, II, 3, marzo 1981, pp. 51-74
Tosi, Barbara, *Vettor Pisani*, “Segno”, 18, novembre-dicembre 1980, p. 27
s.a., *Quando Edipo abbraccia la Sfinge*, “La Repubblica”, 19-20 ottobre 1980, p. n.n.

1981

Remo Salvadori
9 febbraio 1981
Op.
L'osservatore si sposta osservandosi, 1981
Disegno, 1981
Bibl.
Panicelli, Ida, *Remo Salvadori*, “Artforum”, 30, 1, settembre 1981, p. 86.
Salvadori, Remo, *Remo Salvadori: gennaio 1981*, Galleria Pieroni, Roma 1981¹²
s.a., *Salvadori e quel problema che la scienza non risolve*, “Paese Sera”, 10 marzo 1981
s.a., *Ma che strana scultura! è una tela tutta bianca*, “La Repubblica”, 15-16 febbraio 1981

Luciano Fabro, *1962*
16 marzo 1981
Op.
Habitat (1962), 1981
Bibl.
Apuleo, Vito, *Mostre: Luciano Fabro*, “Il Messaggero”, 5 aprile 1981, p. 3
Corà, Bruno, *Luciano Fabro, Un habitat geometrico*, “AEIUO”, IV, 7, marzo 1983, pp. 30-73
De Sanna, Jole, *Fabro*, Edizioni Essegi, Ravenna 1983
Lambarelli, Roberto, *Luciano Fabro*, “Flash Art”, I, 2, 267, estate 1981

Ettore Spalletti
7 maggio 1981
Op.
Disco, 1981
Pietra dipinta di rosso cinabro, 1981
Bibl.
Corà, Bruno, *Per il disco di Ettore Spalletti*, “Domus”, 633, novembre 1982, p. 76
s.a., *Se la luna è prigioniera in una stanza*, “La Repubblica”, 7-8 giugno 1981, p. n.n.

The World of Gilbert & George. A film
10 dicembre 1981¹³
Roma, Cinema Capranichetta
Bibl.
Corà, Bruno, Pisani, Vettor, *R. C.*

Theatrum, “AEIUO”, II, 3, marzo 1981, pp. 51-74
De Candia, Mario, *Due artisti e una macchina da presa*, “La Repubblica”, 13 dicembre 1981, p. 26
Gilbert & George, *The World of Gilbert & George*. Sceneggiatura, “AEIUO”, III, 5, gennaio-marzo 1982, pp. 74-97
Moravia, Alberto, *Ma che belle statuine*, “L'Espresso”, 10 gennaio 1982, p. 64
s.a, *Gilbert & George: un film*, “Domus”, 625, febbraio 1982, p. 74

Gerhard Richter, *EIS*
12 dicembre 1981
Op.
EIS, 1981¹⁴
Bibl.
Gerhard Richter: EIS (1973/1981), Galleria Pieroni, Roma 1981

Meret Oppenheim, *Disegni*
16 dicembre 1981
Op.
Isola blu, 1979
Lacrime, 1981
Linee che si incrociano e barchetta, 1979
Lo splendore bianco della luce, 1981
Montagne, lago e fuochi, 1981
Oh fontaine!, 1977
Torre rosa, 1979¹⁵
Bibl.
D'Amico, Fabrizio, *Brillano le Lacrime di Meret*, “La Repubblica”, 28 febbraio 1982
Salerno, Giovan Battista, *Una tazzina di caffè in pelliccia dall'incantevole Meret Oppenheim*, “Il manifesto”, 2 febbraio 1982, p. 7
Tosi, Barbara, *Meret Oppenheim*, “Segno”, 24, gennaio 1982

1982

Michelangelo Pistoletto, *la mano, la testa, la spalla*
18 febbraio-31 marzo 1982
Op.
La mano, 1981-1982
La spalla, 1981-1982¹⁶
La testa, 1981-1982
Bibl.
Apuleo, Vito, *La spazialità di Pistoletto*,

“Il Messaggero”, 8 marzo 1982, p. 3
Lambertini, Luigi, *Pistoletto: che candida manona*, “Il Giornale”, 12 marzo 1982, p. 4
Tomassoni, Italo, *Alla ricerca dell'assoluto*, “Avanti!”, 11 marzo 1982
Cat. Michelangelo Pistoletto. La mano. La testa. La spalla, catalogo della mostra (Roma, Galleria Pieroni, febbraio 1982), testi di Bruno Corà, Michelangelo Pistoletto, Edizioni Mario Pieroni, Roma 1982

Carla Accardi, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto
22 aprile 1982
Op.
C. Accardi, *L'ultimo disegno e oltre*, 1982
D. Oppenheim, *Project (from the Firework Series)*, 1982
M. Pistoletto, *Stigmatè*, 1982
Bibl.
Lux, Simonetta, *Carla Accardi, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto*, “Flash Art”, 109, estate 1982, p. 82

Enrico Castellani, Luciano Fabro, Fausto Melotti, *Tempo felice, l'arte è teatro dell'anima, è tempo felice e il perché si nasconde*
23 novembre 1982
Op.
E. Castellani, *senza titolo (dinamometri)*, 1975-1983
L. Fabro, 1963, 1982
F. Melotti, *Canone III*, 1975-1982
Bibl.
Apuleo, Vito, *Un invisibile concerto*, “Segno”, 29, novembre 1982, pp. 28-29

1983

Alighiero e Boetti – molo – la Jetée – pier –
11 febbraio-marzo 1983
Op.
Molo-la jetée-pier, 1983
Clessidra, 1983
Mille fiumi più lunghi, 1975-1982
Bibl.
Goldcmyer, Gaya, *alighiero e boetti*,

¹² Libro d'artista composto da 47 tavole in bianco e nero esposto all'ingresso della galleria.

¹³ Presentazione in anteprima del film *The World of Gilbert & George* organizzata dalla Galleria Pieroni. Gli artisti non erano presenti in sala.

¹⁴ Mostra e presentazione del libro d'artista *EIS* di Gerhard Richter: 90 esemplari firmati a matita, numerati sulla prima pagina con copertine dipinte a mano (lacca su carta) installate lungo le pareti della Galleria, 213 riproduzioni in bianco e nero, 160 pp.

¹⁵ Dei quattordici disegni in mostra documentati dalla campagna fotografica di Attilio Maranzano, è stato possibile identificarne sette, qui riportati, insieme alla scultura *Lacrime*.

¹⁶ Sculture in poliuretano rigido, presentate per la prima volta da Pistoletto alla personale presso la Galleria Salvatore Ala di New York nel novembre del 1981. *La mano e la testa* sono conservate presso la Fondazione Pistoletto, Biella; *La spalla* appartiene alla collezione privata di Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier.

galleria pieroni, “Art press”, giugno 198, p. 43
 Guarino, Sergio, *Si può fare arte con tutto*, “Avanti!”, 24 febbraio 1983, p. 9
 Panicelli, Ida, *Alighiero e Boetti*, “Artforum”, 22, settembre 1983, pp. 84–85

Marco Bagnoli, *La macchina stanca. Tre tentativi di fermare il tempo* 6 aprile 1983
 serata di Marco Bagnoli alla Galleria Pieroni
 Op.
La macchina stanca. Tre tentativi di fermare il tempo, 1983⁷
 Bibl.
La macchina stanca: tre tentativi di fermare il tempo, pieghevole della mostra (Roma, Galleria Pieroni, 6 aprile 1983), testo di Marco Bagnoli, 1983

Isa Genzken e Gerhard Richter 8 aprile-19 maggio 1983
 Op.
 I. Genzken
Rheinbrücke, 1983
Jülich, 1979
 G. Richter
Abstraktes Bild, 1980
Abstraktes Bild, 1981
Abstraktes Bild, 1982
Abstraktes Bild, 1983
Eisberg im Nebel, 1982
Garten, 1982
Kerze, 1982
Spiegel, 1981
 Bibl.
 Mango, Lorenzo, *Quella forma insinuante si direbbe una tromba tibetana*, “Paese Sera”, 5 maggio 1983, p. 9
 Cat.
Isa Genzken Gerhard Richter, catalogo della mostra (Roma, Galleria Pieroni, 8 aprile-19 maggio 1983), testo di Rudi Fuchs, 1983

Mario Merz 29 maggio 1983
 Op.
Il Re e la Regina, 1983
L'abito non fa il monaco, 1983
Rana, 1983
senza titolo (ruota), 1983
 Bibl.
 s.a., *La realtà di Mario Merz*, “La Repubblica”, 29 maggio 1983, p. 5

Marco Bagnoli, *La macchina stanca / tre tentativi per fermare il tempo (seconda parte)* dal 16 ottobre 1983
 Op.
Disegno, 1983
Metrica e Mantrica, 1983
 Bibl.
 Tosi, Barbara, *Marco Bagnoli*, “Segno”, 33, ottobre-dicembre 1983, pp. 40-41

Alighiero e Boetti, Sol LeWitt, Giulio Paolini 15 dicembre 1983-febbraio 1984
 Op.
 S. LeWitt, *Piramide*, 1983
 G. Paolini, *Les Fausses Confidences*, 1983¹⁸
 A. Boetti, *Novembre*, 1983
 Bibl.
 Cherubini, Laura, *Boetti, LeWitt, Paolini*, “Flash Art”, 119, marzo-aprile 1984, p. 27 s.a., *Art unformulated, or sprawling on a pin?*, “Daily American”, 24 gennaio 1984, p. 8
 Cat.
Alighiero e Boetti (novembre 1983) Sol LeWitt (disegni di parete) Giulio Paolini (Fausses confidences), catalogo della mostra (Roma, Galleria Pieroni, dicembre 1983-febbraio 1984), testi di Bruno Corà e Giovan Battista Salerno, 1983

1984

Ettore Spalletti 21 marzo–aprile 1984
 Op.
 sculture e dipinti
Anfora, 1982
Bacile, 1982
La bella addormentata, 1983
Vaso, 1982
 Bibl.
 De Sanna, Jole, *Ettore Spalletti*, “Arte Factum”, 5, 84, p. n.n.

Maria Nordman, *Nel mezzo della primavera* 14 maggio 1984
 Op.
I giardini di Aspasia, 1984
 Bibl.
 Lambertini, Luigi, *Nel giardino incantato di Maria*, “Il Giornale”, 24 giugno 1984
 Maria Nordman, *Note 1973-1984*, a cura

^[1] L'artista non aveva concepito una vera e propria mostra ma un evento performativo con l'accensione alle ore 21 del 6 aprile 1983 di una lampada nel buio della galleria e la lettura di alcuni suoi testi come Conversazione Plastica 75 e 82 stampati poi nel pieghevole della successiva mostra di ottobre

^[2] Collezione Solomon R. Guggenheim Museum, New York

^[3] The LeWitt Collection, Chester, Connecticut

^[4] I due nominativi sono riferiti a Ida Panicelli e Alessandra Mammi, cfr. M. Disch, Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999, Skira editore, Milano 2008, vol. 2, cat. n. 534, p. 546

di Ida Gianelli, Edizioni Pieroni, Roma 1984

Gilbert & George, *Live's. Opere nuove di Gilbert & George* 11 dicembre 1984
 Op.
Call, 1984
Cry, 1984
Dream, 1984
Fallers, 1984
Live's, 1984
Newland, 1984
Seed, 1984
Stand, 1984
Three ways, 1984
 Bibl.
 Mango, Lorenzo, *Si nega e si esclude questa strana coppia*, “Paese Sera”, 29 dicembre 1984, p. n.n.
 Salerno, Giovan Battisra, *Gilbert, George, Samuel Beckett*, “Flash Art”, 125, marzo 1985, pp. 8-13

1985

Giulio Paolini, *Giochi d'acqua* 15 febbraio 1985
 Op.
 collage su carta
Aria (Teatro dei quattro Elementi), 1984
Balthazar allo specchio, 1984
Gli occhi pieni di lacrime, 1984-1985¹⁹
Ida e Alessandra, 1984²⁰
La cosa stessa, 1984-1985
La Fortuna è cieca, 1984
La penna del poeta, 1985
L'exil du cygne, 1984
Un ritratto (A. M. in giardino), 1984
Tomba del tuffatore, 1984-1985
Trionfo della rappresentazione, 1984-1985
Valentina delle rose, 1984
 Bibl.
 Salerno, Giovan Battista, *Paolini, prima di ogni quadro*, “Il Messaggero”, 5 marzo 1985, p. 7
 Cat.
Giulio Paolini. Giochi d'acqua: disegni e note 1983-1985, catalogo della mostra (Roma, Galleria Pieroni, febbraio 1985), 1985

Remo Salvadori, *L'attenzione divisa* 13 aprile 1985
 Op.
Aim, 1985

Mano (cinque colori in scala temporale), 1985
Noli me tangere, 1975-1979
Triade, 1985
 Bibl.

Iovane, Giovanni, *Remo Salvadori*, “Flash Art”, 127, giugno 1985, p. 90

Vettor Pisani, *Il Teatro della Vergine* 22 giugno-20 luglio 1985
 Op.
Il Cristo del grano, 1985
Isola d'oro, 1985
Isola di Ecate, 1985
Notturmo, 1985
 Bibl.
 Apuleo, Vito, *Vettor-Pisani-Sospensiva Metafisica*, “Il Messaggero”, 2 luglio 1985
 de Candia, Mario, *Vettor Pisani*, “La Repubblica”, 21 giugno 1985

Ettore Spalletti 9 novembre-dicembre 1985
 Op.
Aia, 1985
Senza titolo (Montagna), 1985
Testa, 1985
 Bibl.
 Corà, Bruno, *Ettore Spalletti 1975-85*, “AEIUO”, VII, 17-18, giugno-settembre 1986, pp. 48-69

Mario Merz e Sol LeWitt 14 dicembre 1985-15 febbraio 1986²¹
 Op.
 S. LeWitt
Untitled (Wall Drawing), 1985
 M. Merz
L'albero, 1985
Verso lo Zenit, 1985
Spicchio di Igloo, 1985
 Bibl.
 Tazzi, Pier Luigi, *Sol LeWitt and Mario Merz: Galleria Mario Pieroni*, “Artforum”, 24, 10, 1986, p. 134
 Trini, Tommaso, *LeWitt (Abitare l'Abisso) Merz*, “Tema Celeste”, 8, maggio 1986, pp. 22-28
 Cat.
Mario Merz, Sol LeWitt, catalogo della mostra (Roma, Galleria Pieroni, 14 dicembre 1985-15 febbraio 1986), 1985

1986

Michelangelo Pistoletto 25 marzo-28 maggio 1986²²
 Op.
Volume basso, 1985-1986
Volume obliquo, 1985-1986
Volume torto, 1985-1986
Volume diagonale policromo, 1985-1986
 Bibl.
 Christov-Bakargiev, Carolyn, *Michelangelo Pistoletto: “si può andare avanti, ed entrare nello specchio, allontanandosi”*, “Reporter”, 29-30 marzo, p. 20
 Cat.

Michelangelo Pistoletto, catalogo della mostra (Roma, Galleria Pieroni, 25 marzo-28 maggio 1986), testo di Tommaso Trini, 1986

Remo Salvadori 4 giugno 1986
 Op.
Anfora e modello, 1986
Colore immagine, 1986
La stanza delle tazze, 1986
Triade, 1985
 Bibl.
 Mango, Lorenzo, *Passeggiate romane*, “Paese Sera”, 23 giugno 1986, p. 5

Jannis Kounellis e Sol LeWitt 15 agosto-15 ottobre 1986
 Op.
 J. Kounellis, *senza titolo*, 1986
 S. LeWitt, *Untitled (Wall Drawing)*, 1986
 Bibl.
 Mango, Lorenzo, *Kounellis e LeWitt in nome del ferro*, “Paese Sera”, 13 ottobre 1986, p. 11

Felice Levini, S.O.S. 16 dicembre 1986-31 gennaio 1987
 Op.
Autoritratto con i grilli per la testa, 1986
Da 150 km, 1986
I fratelli bandiera, 1986
Il barone rosso, 1986
Liturgico, 1986
Meteorite, 1986
Oltre lo steccato, 1985
Quattro dormienti, 1986
Quello del gas, 1986
San Giorgio, 1985

^[1] In occasione della mostra è stato realizzato il video di documentazione Sol LeWitt Mario Merz, Galleria Pieroni - Roma, 1986, con interventi di Jan Hoet e Alberto Moravia, disponibile online sul canale YouTube di RAM – radioartemobile e Zerynthia (https://www.youtube.com/watch?v=Qh8qF-4AsXQ)

^[2] Pistoletto espone sculture in poliuretano rivestite con tela dipinta appartenenti a un ciclo di opere prodotte tra il 1985 e il 1986. La mostra è documentata dal video Michelangelo Pistoletto, Poetica dura, con testo di Tommaso Trini, disponibile online sul canale YouTube di RAM – radioartemobile e Zerynthia (https://www.youtube.com/watch?v=AhtPpOVa_cw). Nel video l'artista dichiara che le opere esposte in galleria sono cinque: “Il quinto volume è la galleria”.

^[3] Collezione Mario Pieroni, Roma

Senza titolo, 1986
Sestante, 1985
 S.O.S, 1985
 ...Uno...due...tre...contare le pecore, 1985
 Bibl.
 Balmas, Paolo, *Felice Levini: stilizzazione e piacevolezza di un giocatore mentale*, “Paese Sera”, 29 dicembre 1986
 Barilli, Renato, *Geometri nuovi nuovi*, “L'Espresso”, 25 gennaio 1987, p. 129
 Cat.
Felice Levini: S.O.S., catalogo della mostra (Roma, Galleria Pieroni, 16 dicembre 1986-31 gennaio 1987), 1986

1987

Giulio Paolini 7 febbraio-marzo 1987
 Op.
Corpo estraneo, 1986-1987
Dal “Trionfo della rappresentazione” (cerimoniale: l'artista è l'assente), 1986
Doppio Senso, 1986-1987²³
Eclipse (painted by George Stubbs), 1986
Il modello del tempio / Il tempio del modello, 1986
Qualcuno o qualcosa, 1987
Stanza del Liocorno, 1986
 Bibl.
 Giulio Paolini, pieghevole della mostra (Roma, Galleria Pieroni, 1987, 7 febbraio-marzo 1987), con testo dell'artista
 Paolini, Giulio, *Ancora un libro*, a cura di Bruno Corà, I libri di AEIUO, Editrice Inonia, Roma 1987

Jan Vercruyse dal 3 aprile 1987
 Op.
A.B.A., 1987
Atopie, 1987
Atopies (XIII), 1986
Senza titolo, 1985
 Bibl.
 Christov-Bakargiev, Carolyn, *Jan Vercruyse*, “Flash Art”, 135, estate 1987, p. 95
 s.a., *Per trenta giorni tutto è Belgio!*, “La Repubblica”, 3 aprile 1977
 Cat.
Jan Vercruyse, catalogo della mostra

(Roma, Galleria Pieroni, aprile 1987), testo di Jan Hoet, 1987

Vettor Pisani, *Il Teatro di Cristallo* 2 giugno-15 luglio 1987
Op.
Eva futura, 1987
Il Teatro di Cristallo, plastico, 1985-1987
La macchina del desiderio, 1987
Pasto Sacro, 1985²⁴
testi di Mimma e Vettor Pisani
Bibl.
Christov-Bakargiev, Carolyn, *Alla Galleria Mario Pieroni*, “Flash Art Italia”, novembre 1987
de Candia, Mario, *Il teatro di Vettor Pisani*, “La Repubblica”, 29 maggio-4 giugno 1987
Mango, Lorenzo, *Vettor Pisani. L'enigma del Theatrum*, “Paesa Sera”, 22 giugno

Non in codice 20 ottobre-30 novembre 1987
Judith Barry, Dara Birnbaum, Barbara Ess, Dan Graham, Rodney Graham, John Knight
coordinamento artistico Carolyn Christov-Bakargiev, a cura di Dan Graham e Carol LeWitt
Op.
American Academy in Rome
D. Graham, *Two Cubes, One 45° Rotated*, 1986
R. Graham, *Lucus a non lucendo*, 1987
J. Knight, *The right to be lazy*, 1987
Galleria Pieroni
J. Barry, *Model for Stage and Screen*, 1986
D. Birnbaum, *Damnation of Faust*, 1982
B. Ess, *Food for the Moon series*, 1986
Bibl.
Schwabsky, Barry, *Non in codice*, “Flash Art”, 130, gennaio-febbraio 1988, p. 117
Cat.
Non in codice, catalogo della mostra (Roma, American Academy in Rome/ Canadian Cultural Centre in Rome/ Galleria Pieroni, 20 ottobre-30 novembre 1987), 1987

Isa Genzken e Gerhard Richter, *Sculture e pitture* 1 dicembre 1987-23 gennaio 1988
Op.
I. Genzken
Brunnen, 1987
Galerie, 1987
Ohr, 1980
G. Richter
Abstraktes Bild, 1987
Abstraktes Bild, 1987
Abstraktes Bild, 1987
Abstraktes Bild, 1987
Abstraktes Bild, 1987

Abstraktes Bild, 1987
Baumgruppe, 1987
Lichtung, 1987
Spiegel, 1981
Venedig, 1986
Bibl.
Piccioni, Cinzia, *Isa Genzken, Gerhard Richter*, “891 International Artists' Magazine”, IV, 8, 1987
Cat.
Isa Genzken Gerhard Richter, catalogo della mostra (Roma, Galleria Pieroni, 1 dicembre 1987-23 gennaio 1988), con un'introduzione di Paul Groot, 1987

1988

Marco Bagnoli, *Tutto il tempo penso a quella fonte dove bevve il cavaliere la cui sete da allora cessò per sempre* 29 gennaio-20 febbraio 1988
Op.
Quattro punti cardinali, 1986-1988
SpazioXTempo, 1975-1988
Tunnel impossibile, 1988
Bibl.
Corà, Bruno (a cura di), *Marco Bagnoli: Quba, un'antologia di scritti dal 1975 al 1988*, I libri di A.E.I.U.O, Roma 1988
Tazzi, Pier Luigi, *Marco Bagnoli, Galleria Pieroni*, “Artforum”, 8, aprile 1988, pp. 156-157
s.a., *Marco Bagnoli*, “La Repubblica”, 13 febbraio 1988, p. 54

Günther Förg 26 febbraio-2 aprile 1988
Op.
Bronzerelief 1/88, 1988
Bronzerelief 2/88, 1988
Bronzerelief 3/88, 1988
Lead painting 24/88, 1988
Lead painting 26/88, 1998
“Treppenhaus” (Scale), 1988
“Treppenhaus” (Scale), 1988
Rilievi in bronzo, dipinti su piombo, fotografie b/n
Bibl.
Dalesio, Gabriella, *Günter Förg*, “Nike”, 23, maggio-giugno 1988, p. 27
Cat.
Günther Förg, catalogo della mostra (Roma, Galleria Pieroni, 26 febbraio-2 aprile 1988), testo di Pier Luigi Tazzi, 1988

Luciano Fabro, *Tre nudi che scendono le scale* 15 aprile-30 maggio 1988
Op.
Tre nudi che scendono le scale, 1988
Bibl.
Pasini, Francesca, *Caduta delle forme, nudità dei soggetti. Le ‘frasi’ di Fabro*, “Il manifesto”, 7 maggio 1988, p. 12

Tosi, Barbara, *E se un giorno vedessi tre nudi che...*, “La Repubblica”, 22 aprile 1988, p. 53

Bizhan Bassiri, *Dall'inferno* 3 giugno-15 luglio 1988
Op.
Il drago, 1988
Il sole, 1987
La porta dell'inferno, 1988
La spada, 1988
L'asta, 1988
Rosso, 1987
Bibl.
Latini, Gianleonardo, *Da goethe a Fuga. Dai musei all'inferno*, “Il manifesto”, 3-4 luglio 1988
Cat.
Bizhan Bassiri: dall'Inferno, catalogo della mostra (Roma, Galleria Pieroni, 3 giugno-15 luglio 1988), testo di Alberto Boatto, 1988

Ettore Spalletti, *Autunno 1988* 22 ottobre-novembre 1988
Op.
Brillamento, 1988
Cara mia, baci, 1987
Cuscino (azzurro), 1988
Cuscino (verde), 1988
Disegno, 1987
Pianta, 1988
Senza titolo, 1988
Verso sud/verso nord, 1988
Bibl.
Cherubini, Laura, *Ettore Spalletti*, “Flash Art”, 147, dicembre 1988-gennaio 1989, p. 95

Franz West, *Fontana romana* 1 dicembre 1988-31 gennaio 1989
Op.
Cobba, 1988
Senza titolo, 1988
Senza titolo da “Fontana Romana”, 1988
Senza titolo da “Fontana Romana”, 1988
Senza titolo da “Fontana Romana”, 1988
Senza titolo da “Fontana Romana”, 1988
Cat.
Triangolo n.1, 1988
Triangolo n.2, 1988
Triangolo n.3, 1988
Twombly, 1988

Bibl.
Christov-Bakargiev, Carolyn, *Franz West*, “Flash Art”, 148, febbraio-marzo 1989, p. 115
Cat.
Fontana romana, catalogo della mostra (Roma, Galleria Pieroni, 1 dicembre 1988-31 gennaio 1989), testo di Pier Luigi Tazzi, 1988

1989

Carla Accardi, *Opere recenti* 18 febbraio-16 aprile 1989
Op.
Dittico Lilla, 1988
Gialloazzurro, 1988
Ingrandendosi e disperdendosi, 1988
In viaggio, 1988
Luce crescente (Gialloazzurro), 1988
Per gli stretti spazi, 1988
Sterpe, betulla, croce, 1988
Violiagiallo, 1988
Viola d'Egitto, 1989
Vuoto silenzioso, 1988
Viola Soure, 1988
Bibl.
Carla Accardi: *sicofoil e opere recenti*, catalogo della mostra (Toronto, Art Gallery of Ontario, Istituto Italiano di Cultura, University of Toronto Art Department, 26 giugno-24 settembre 1988), Edizioni Pieroni, Roma 1988, testo di Bruno Corà
Lux, Simonetta, *Ecco Carla Accardi*, “La Repubblica”, 10 marzo 1989, p. 45

Alighiero e Boetti, Vettor Pisani 22 aprile-29 maggio 1989
Op.
A. Boetti
Non c'è rosa senza spine, ma che cosa c'è di più bello di un roseto? (Ritratto di Vettor Pisani), 1989
Tratti ritratti autoritratti tratteggi, 1988-1989
Van Gogh, 1989
Vettor Pisani, 1989
V. Pisani
Il Teatro di Cristallo, 1989
Il Teatro Sospeso, 1989, installazione
Bibl.
Apuleo, Vito, *Due pittori legati dal filo del mito*, “Il Messaggero”, 3 maggio 1989
Carboni, Massimo, *Boetti e Pisani 'duetto' d'artisti*, “La Repubblica”, 6-12 maggio 1989
Cat.
Alighiero e Boetti, Vettor Pisani,

catalogo della mostra (Roma, Galleria Pieroni, 22 aprile-29 maggio 1989), testo di Mimma Pisani, 1989

6X6
3 giugno-31 luglio 1989²⁵
Günther Förg, Cristina Iglesias, Ettore Spalletti, Jan Vercruyse, Franz West, Christopher Wool
Op.
G. Förg, *Senza titolo*, 1989
C. Iglesias, *Senza titolo*, 1989
E. Spalletti, *I colori-azzurro del cielo*, 1989
E. Spalletti, *I colori-bianco del gesso*, 1989
E. Spalletti, *I colori-grigio neutro*, 1989
E. Spalletti, *I colori-nero del carbone*, 1989
E. Spalletti, *I colori-rosa incarnato*, 1989
E. Spalletti, *I colori-verde dei prati*, 1989
J. Vercruyse, *senza titolo*, 1989
F. West, *senza titolo*, 1974-1989
C. Wool, *senza titolo*, 1989
Bibl.
Christov-Bakargiev, Carolyn, *E il Villaggio ingloba l'arte*, “Il Sole 24 Ore”, 2 luglio 1989
s.a., *Förg, Iglesias, Spalletti, Vercruyse, West, Wool*, “Flash Art”, 142, ottobre-novembre 1989

Michelangelo Pistoletto, *Immagine (Anno bianco)* 8 ottobre-15 dicembre 1989
Op.
Immagine-Poetica dura (Quarta generazione), 1989, installazione e video
11 ingrandimenti fotografici di opere della serie dei *Volumi*²⁶
Bibl.
Corà, Bruno, Pistoletto, Michelangelo (a cura di), *Anno Bianco*, Edizioni A.E.I.O.U., Roma 1990
Cat.
Michelangelo Pistoletto. Immagine, catalogo della mostra, (Roma, Galleria

^[1] In occasione dell'inaugurazione della mostra, il 2 giugno 1989 è stato organizzato un incontro con gli artisti Günther Förg, Cristina Iglesias, Ettore Spalletti, Jan Vercruyse, Franz West, Christopher Wool presso il MLAC-Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università Sapienza di Roma.

^[2] Riproduzioni fotografiche su pannelli di legno dei Volumi, alcuni dei quali esposti in galleria nel 1986 e presentati nella retrospettiva di Pistoletto al PSI di New York nel 1988.

^[3] In mostra 10 opere dalla serie Abstraktes Bild. e Grat, 1989. Cfr. Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue Raisonné. Volume 3: 1976-1987, cit., cat. nn. 686-10,686-11,686-12,686-13,689-1,703-3,703-4,703-5,707-1,707-2.

^[4] In mostra cinque lavori in ferro e sei elementi in legno dipinto. Due anni prima l'artista aveva progettato un ambiente per l'ingresso della biblioteca e foresteria aperta a Roma, a Piazza Vittorio, da Mario Pieroni e Dora Stiefelmeier. Le opere di Vercruyse presentate in galleria nel 1990 sono state riproposte da Daniela Lanciaoni in occasione della mostra Mostre in mostra. Roma contemporanea dagli anni Cinquanta ai Duemila / 1, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 maggio-28 luglio 2019. In occasione della personale, l'artista realizza un libro d'artista in 150 esemplari edito da Pieroni.

^[5] Prima esposizione dell'opera.

Pieroni, 8 ottobre-15 dicembre 1989), testo di Michelangelo Pistoletto, 1989

Sol LeWitt, Gerhard Richter 28 dicembre 1989-15 febbraio 1990
Op.
S. LeWitt, *Forme complesse nr. 49*, 1989
G. Richter, *Abstraktes Bild*, 1988-1989²⁷
Bibl.
Mango, Lorenzo, *LeWitt e Richter dialogo a distanza*, “La Repubblica”, 20 gennaio 1990, p. 43
Zevi, Adachiara, *LeWitt e Richter: America e Germania a confronto*, “Corriere della Sera”, 28 gennaio 1990

1990

Jan Vercruyse, *Tombeaux (Stanza)* 24 febbraio-10 aprile 1990²⁸
Op.
Tombeaux, 1988-1990
Bibl.
De Dominicis, Daniela, *Jan Vercruyse*, “Flash Art”, 156, giugno-luglio 1990, pp. 163-164
Jan Vercruyse, Pieroni, Roma 1990
Nardone, Flaminia, *Tombeaux*, “Opening”, III, 10, aprile-maggio 1990

Marco Bagnoli, *Sette dormienti* 21 aprile-23 maggio 1990
Op.
Sette dormienti, 1990²⁹
Bibl.
Christov-Bakargiev, Carolyn, *Marco Bagnoli*, “Flash Art”, 157, estate 1990, p. 140
Corbi, Anna Maria, *Marco Bagnoli*, “Proposte”, 9, 31 maggio-13 giugno 1990, p. 13
Pasini, Francesca, *Il mistero delle immagini orali / Het mysterie van de mondelinge beelden*, Galleria Pieroni, Roma / Galerie Bruges La Morte, Bruges, 1990

Lo zingaro blu

27 maggio-20 luglio 1990
Testo e curatela di Francesco Serrao
Carla Accardi, Franco Angeli,
Alighiero Boetti, Sandro Chia, Mario
Merz, Giulio Paolini, Vettor Pisani,
Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini,
Mario Schifano, Ettore Spalletti
Op.

C. Accardi, *senza titolo*, 1990
F. Angeli, *Half Dollar*, 1966
A. Boetti, *senza titolo*, 1989-1990
S. Chia, *senza titolo*, 1977
M. Merz, *senza titolo*, 1990
G. Paolini, *Senza titolo (Ni le soleil, ni la mort...)*, 1990³⁰
V. Pisani, *L'aurora e la notte*, 1990
M. Pistoletto, *Rilievi di taglio*, 1989
E. Prini, *Edizione, quattro solidi in legno, due stampe fotografiche*, 1990
M. Schifano, *Desiderio di eterna giovinezza*, 1988
E. Spalletti, *senza titolo*, 1990
Bibl.

Carboni, Massimo, *Quello zingaro di colore blu*, "La Repubblica", 14-20 luglio 1990, p. 45
Cat.

Lo zingaro blu di Francesco Serrao: Accardi, Angeli, Boetti, Chia, Merz, Paolini, Pisani, Pistoletto, Prini, Schifano, Spalletti, invito e pieghevole della mostra (Roma, Galleria Pieroni, 27 maggio-20 luglio 1990), testo di Francesco Serrao, 1990

Bizhan Bassiri

20 settembre-27 ottobre 1990
Op.
Asta, 1990
Il cervello antico, 1990
Lama, 1990
Passeggero, 1990
Sei Specchi solari, 1988
Spada, 1990
Bibl.
Bilardello Enzo, *Bizhan Bassiri*, "Corriere della Sera", 3, 28 ottobre 1990, p. 177
Mammi, Alessandra, *Bizhan Bassiri*, "Artforum", 3, novembre 1990, p. 177

Franz West, Latteria

28 ottobre-8 dicembre 1990
Op.
Latteria, 1990
Flasche, 1990
Senza titolo, 1990, bronzo
Senza titolo, 1990, bronzo

Senza titolo, 1990, bronzo
Senza titolo, 1990, 4 sculture polimateriche
Senza titolo (Biennale di Venezia), 1990, collage
Bibl.
Christov-Bakargiev, Carolyn, *Con le trovate di Franz West la galleria diventa "latteria"*, "Il Sole 24 Ore", 11 novembre 1990, p. 28
Dalesio, Gabriella, *Franz West. Come se l'uomo fosse il Dio delle protesi*, "Flash Art", 160, febbraio-marzo 1991, p. 95
"Fama & Fortune bulletin", 4, ottobre 1990

Isa Genzken, *Ognuno ha bisogno di una finestra*
15 dicembre 1990-30 gennaio 1991
Op.
Bild, 1988
Bild, 1990
Bogen, 1990
Fenster, 1990
Paravent, 1990
Bibl.

Christov-Bakargiev, Carolyn, *Isa Genzken*, "Il Sole 24 Ore", 159, dicembre 1990-gennaio 1991, p. 149

1991

Vettor Pisani, *Théâtre mystique (Teatrino chimico e cosmico rosacroce)*
9 marzo-30 aprile 1991
Op.
Grande Teatrino della Metafisica, 1991
Hotel Quisisana, 1991
I Fratelli Erranti, 1991
I Fratelli Tre Puntini, 1991
Il peso della memoria, 1991
Il Teatrino della Vergine, 1991
La piramide di Memphis, 1991
La signorina frigidaira (la sposa vergine), 1991
testi di Mimma Pisani
Bibl.
Carboni, Massimo, *Vettor Pisani*, *Galleria Pieroni*, "Artforum", 30, settembre 1991, p. 143
Villa, Giuditta, *La vertigine dello sguardo: nuovi lavori di Vettor Pisani alla Galleria Pieroni di Roma*, "Segno", 15, 104, maggio 1991, pp. 36-37

Dan Graham

7 giugno 1991
Op.
Interior Design for Space Showing Videos, 1987
Labyrinth with hedges and 2-way mirrors, 1990
Triangle inside triangle, 1990
Triangular pavillon inside triangular pavillon, 1989
Triangle with circular moongate opening, 1989
Triangle with circular moongate opening (6 volte), 1990
Triangular bridge 2-way mirror metal lattice; Pergola bridge, 1989
Triangular bridge over water, 1989
Two-way mirror triangular bridge & two-way mirror triangular pavillon, 1988
Bibl.
Cherubini, Laura, *Dan Graham: tra la siepe, lo specchio e il labirinto per riconfigurare il luogo*, 163, "Flash Art", estate 1991, p. 106

Rosa e Giallo

19 ottobre-6 dicembre 1991³¹
Miroslaw Balka, Bizhan Bassiri, Alfredo Pirri, Vettor Pisani, Dmitri Prigov, Franz West
Op.
M. Balka, Ø 16,5x27,5,2x(190x93x13), 2x(30x10x13), 1991
B. Bassiri,
Il Trittico, 1991
I volti della sorte, 1991
A. Pirri,
Ora pro nobis, 1991
Nessun ricordo è innocente, 1991
Per noi, 1991
V. Pisani,
La sfinge di Amburgo, Germana tam tam, 1991
Virginia e il Signor G., 1991³²
D. Prigov,
Big wheel, 1991
Eye behind the cloud, 1991
Senza titolo, 1991
Senza titolo, 1991
7 disegni, s.d.

F. West, *Flatul voci*, 1991
Bibl.
Christov-Bakargiev, Carolyn, *Rosa e Giallo*, "Flash Art", 166, febbraio-marzo 1992
Huitorel, Jean-Marc, *rosa e giallo*, "Art Press", 184, ottobre 1993, p. 90
Torelli Landini, Enrica, *Una siringa sulla "Pravda"*, "La Repubblica", 31 ottobre-6 novembre 1991, p. 35

Ettore Spalletti

20 dicembre 1991-15 febbraio 1992
Op.
Disegno, 1985
Senza titolo, 1991
Bibl.
Balmas, Paolo, *Spalletti: una brezza leggera*, "La Repubblica", 13-19 febbraio 1992, p. 39
Cannilla, Giuseppe, s.t., "Juliet", 56, febbraio-marzo 1992, p. 61
g.c., *E il verbo era la luce*, "Corriere della Sera", 30 gennaio 1992, p. 21

1992

Carla Accardi

29 marzo-10 maggio 1992
Op.
Bianco nero, 1991
Di fuochi accesi sensi n.2, *Movenze notturne*, 1991
Nero bianco, 1991
Ombre blu, crucci di cielo n.2, *Stella*, 1980-1992
Bibl.
Carboni, Massimo, *Carla Accardi e i suoi colori*, "La Repubblica", 16-22 aprile 1992, p. 37

Bertrand Lavier

6 maggio-30 giugno 1992³³
Op.
Composition 121, 1992
Orange par tollens et astral, 1992
Panton Radiola, 1992
Relief/Peinture, 1992
Walt Disney Productions, 1992
64-100, 1992
Bibl.
Baudier, Denis, *Cos'è un frigo di Lavier?*, in *Parcours contemporains: Arman, Ben, Boutin, Ernest-Pignon-Ernest, Hubaut, Lavier, Verjux, Viallat*, Scarponi, Ancona 1992, pp. n.n.

124

125

30 Collezione Mario Pieroni, Roma.

31 La mostra è stata realizzata in collaborazione con l'allora direttore della rivista "Spazio Umano", Enrico Comi, e organizzata in più sedi, tra il 1991 e il 1993: Galleria Pieroni, Roma (prima esposizione); La Creux de l'Enfer, Thiers; La Criée centre d'art contemporain, Rennes.

32 Testo e regia di Mimma Pisani; manifesti di Flavia Passamonti; attori: Matteo Bragaglia, Emanuela Capocchetta. La performance di Pisani è documentata dal video-catalogo di Bernhard Riff realizzato in occasione della mostra, ottobre 1991.

33 La mostra era inclusa nella rassegna *Parcours Contemporains*, a cura di Achille Bonito Oliva, Roma, Accademia di Francia, 1992.

PRESIDENTE/PRESIDENT

Marina Emanuela Bruni

SEGRETARIO GENERALE/EXECUTIVE DIRECTOR

Paola Macchi

VICE SEGRETARIO GENERALE/VICE EXECUTIVE DIRECTOR

Rossana Samaritani

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE/ ADMINISTRATIVE BOARD

Francesca Barbi Marinetti
Raffaella Docimo
Nicola Lanzetta

MAGISTRATO DELEGATO DELLA CORTE DEI CONTI/DEPUTY MAGISTRATE OF COURT OF AUDITORS

Vito Tenore

ORGANISMO DI VIGILANZA INTERNO/ INTERNAL SUPERVISORY UNIT

Giorgio Beni
Marco De Stefanis
Antonio Venturini

DIRETTORE ARTISTICO/ARTISTIC DIRECTOR

Francesco Stocchi

DIRETTRICE MAXXI ARCHITETTURA E DESIGN CONTEMPORANEO/MAXXI ARCHITETTURA AND CONTEMPORARY DESIGN DIRECTOR

Lorenza Baroncelli

DIRETTORE MAXXI ARTE AD INTERIM/ MAXXI ARTE INTERIM DIRECTOR

Monia Trombetta

UFFICI DI PRESIDENZA E SEGRETARIATO GENERALE/PRESIDENTIAL AND MANAGEMENT OFFICES

PRESIDENZA/DIRECTORATE

Deborah Compagnino (Assistente del Presidente e Segretaria del CDA e dell'OIV/ Assistant to the President and Secretary of the Administrative Board and the Internal Supervisory Unit)
Raffaella Tebano (Ufficio di Presidenza/ Executive Office)

UFFICIO DIPLOMATICO E CERIMONIALE/ DIPLOMATIC AND CEREMONIAL OFFICE

Cecilia Festa (Responsabile/Head)

UFFICIO FIRMA E PROTOCOLLO/ SIGNATURES AND PROTOCOL OFFICE

Federica Cipullo (Responsabile/Head)
Matteo Spina

UFFICIO AMMINISTRAZIONE, PROGRAMMAZIONE FINANZIARIA E CONTABILITÀ/ADMINISTRATION, FINANCIAL PLANNING AND ACCOUNTING OFFICE

Rossana Samaritani (Responsabile/Head)
Silvia Affinita
Francesca Civitenga
Elisa Colaiocco
Eleonora Magri
Giuseppa Sparla
Federica Turchino

AREA LEGALE/LEGAL AREA

Angela Cherubini (Responsabile/Head)
Elisa Berdini
Saverio Marinucci

UFFICIO PROGETTI DI RILEVANZA ISTITUZIONALE E DIPLOMAZIA CULTURALE/OFFICE FOR PROJECTS OF INSTITUTIONAL SIGNIFICANCE AND CULTURAL DIPLOMACY

Giulia Catani

UFFICIO STAMPA E COMUNICAZIONE/ PRESS AND COMMUNICATION OFFICE

Flaminia Persichetti (Responsabile Stampa/ Head of the Press)
Ilaria Mulas

Prisca Cupellini (Responsabile Comunicazione/Head of Communication)

Giulia Chiapparelli
Eleonora Colizzi
Cecilia Fiorenza
Olivia Salmistrari

UFFICIO MARKETING E FUNDRAISING/ MARKETING AND FUNDRAISING OFFICE

Maria Carolina Profilo (Responsabile/Head)
Camilla Fidenti (Membership Amici del MAXXI/Amici del MAXXI Membership)
Giulia Zappone (Marketing)
Chiara Calabresi (Membership myMAXXI/ myMAXXI Membership)

UFFICI TECNICI E LOGISTICI/TECHNICAL AND LOGISTICS OFFICES

UFFICIO TECNICO/TECHNICAL OFFICE

Elisabetta Virdia (Responsabile/Head)
Cristina Andreassi
Paola Mastracci
Michele Sestini
Claudio Tamburrini
Giulia Di Lorenzo

PREVENZIONE E PROTEZIONE/ PREVENTION AND PROTECTION

Livio Della Seta
Federico Pescuma

DIREZIONE ARTISTICA/ARTISTIC DIRECTION

DIRETTORE ARTISTICO/ARTISTIC DIRECTOR

Francesco Stocchi

ASSISTENTE DEL DIRETTORE/ASSISTANT TO THE DIRECTOR

Giulia Catani

SUPPORTO ALLA RICERCA/RESEARCH SUPPORT

Alessio Rosati

UFFICIO EDITORIA/PUBLISHING OFFICE

Flavia De Sanctis Mangelli (Responsabile/ Head)
Chiara Braidotti
Chiara Cottone
Maria Pia Verzillo

UFFICIO QUALITÀ DEI SERVIZI PER IL PUBBLICO/PUBLIC SERVICE QUALITY OFFICE

Laura Neto (Responsabile/Head)
Stefania Calandriello (MAXXI | MAXXI L'Aquila)

UFFICI INTERDIPARTIMENTALI E PROGRAMMAZIONE/ INTERDEPARTMENTAL OFFICES AND EXHIBITION PROGRAM

Monia Trombetta

RESPONSABILE ESECUTIVO DELLA PROGRAMMAZIONE E DEGLI UFFICI CURATORIALE E MOSTRE/HEAD OF EXHIBITION PROGRAM AND CURATORIAL AND EXHIBITION OFFICES

Monia Trombetta

UFFICIO CURATORIALE/CURATORIAL OFFICE

Giulia Ferracci (Curatrice/Curator)
Elena Motisi (Curatrice/Curator)
Anne Palopoli (Curatrice/Curator)
Chiara Bertini (Assistente curatrice/Curator Assistant)
Valeria Dellino (Assistente curatrice/Curator Assistant)
Anna Marion (Assistente curatrice/Curator Assistant)
Giulia Mastropietro (Assistente curatrice/ Curator Assistant)
Donatella Saroli (Ricerca/Research)

UFFICIO MOSTRE/EXHIBITION OFFICE

Silvia La Pergola (Architetta senior – Coordinamento con Ufficio tecnico/Senior Architect – Coordination with Technical Office)
Dolores Lettieri (Architetta senior/Senior Architect)
Claudia Reale (Architetta senior/Senior Architect)
Benedetto Turcano (Architetto senior/Senior Architect)
Benedetta Marinucci (Architetta/Architect)
Letizia Germani (Architetta/Architect)
Barbara Pellizzari (Architetta/Architect)

DIPARTIMENTO MAXXI ARTE/MAXXI ART DEPARTMENT

MUSEO NAZIONALE DI ARTE CONTEMPORANEA/NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

DIRETTORE MAXXI ARTE AD INTERIM/ MAXXI ARTE INTERIM DIRECTOR

Monia Trombetta

Michela Maffongelli (Assistente del Direttore/Assistant to the Director)

Eleonora Farina (Curatrice/Curator)

COORDINAMENTO DEL DIPARTIMENTO E RESPONSABILE UFFICIO PATRIMONIO E CATALOGO/COORDINATOR OF THE DEPARTMENT AND HEAD OF THE HERITAGE AND CATALOG OFFICE

Ilenia D'Ascoli

UFFICIO PATRIMONIO E CATALOGO/ HERITAGE AND CATALOG OFFICE

Maura Favero

CENTRO ARCHIVI ARTE E IMAGE LICENSING/ART ARCHIVE CENTER AND IMAGE LICENSING

Giulia Pedace (Responsabile/Head)
Giulia Cappelletti (Catalogazione/Cataloging)

UFFICIO CONSERVAZIONE E RESTAURO/ CONSERVATION AND RESTORATION OFFICE

Simona Brunetti (Responsabile/Head)
Marta Sorrentino

UFFICIO REGISTRAR/REGISTRARS' OFFICE

Roberta Magagnini (Responsabile/Head)
Francesca Commone
Eleonora Turlì

DIPARTIMENTO MAXXI ARCHITETTURA E DESIGN CONTEMPORANEO/MAXXI ARCHITETTURA AND CONTEMPORARY DESIGN DEPARTMENT

MUSEO NAZIONALE DI ARCHITETTURA MODERNA E CONTEMPORANEA/ NATIONAL MUSEUM OF MODERN AND CONTEMPORARY ARCHITECTURE

DIRETTRICE MAXXI ARCHITETTURA E DESIGN CONTEMPORANEO/MAXXI ARCHITETTURA AND CONTEMPORARY DESIGN DIRECTOR

Lorenza Baroncelli

ASSISTENTE DELLA DIRETTRICE/ ASSISTANT TO THE DIRECTOR

Cecilia Allamprese

COORDINAMENTO DIPARTIMENTO/ DEPARTMENT COORDINATION

Elena Tinacci

SENIOR CURATOR

Pippo Ciorra

UFFICIO COLLEZIONI/COLLECTIONS OFFICE

Laura Felci (Responsabile/Head)
Eleonora d'Alessandro

UFFICIO FOTOGRAFIA/PHOTOGRAPHY OFFICE

Simona Antonacci (Responsabile/Head)
Maria Delpriori

UFFICIO ATTIVITÀ ESPOSITIVE/EXHIBITION ACTIVITIES OFFICE

Alessandra Spagnoli
Chiara Castiglia
Andrea Di Nezio
Marzia Ortolani

UFFICIO CONSERVAZIONE E REGISTRAR/ CONSERVATION AND REGISTRARS' OFFICE

Viviana Vignoli (Registrar)
Serena Zuliani (Conservazione/Conservation)

CENTRO ARCHIVI DI ARCHITETTURA/ ARCHITECTURE ARCHIVE CENTER

Carla Zhara Buda (Responsabile/Head)
Angela Parente
Claudia Torrini
Fiammetta Scarpini

DIPARTIMENTO ORIENTAMENTO E SVILUPPO/GUIDANCE AND DEVELOPMENT DEPARTMENT

RESPONSABILE DIPARTIMENTO E UFFICIO PROGRAMMI DI APPROFONDIMENTO/ HEAD OF DEPARTMENT AND OF PUBLIC PROGRAMS OFFICE

Irene de Vico Fallani

UFFICIO PROGRAMMI DI APPROFONDIMENTO E BIBLIOTECA/ PUBLIC PROGRAMS OFFICE AND LIBRARY

Stefano Gobbi (Programmi di approfondimento/Public Programs)
Carolina Latour (Programmi di approfondimento/Public Programs)
Giulia Lopalco (Programmi di approfondimento/Public Programs)
Francesco Longo (Biblioteca/Library)
Jacopo De Blasio (Biblioteca/Library)
Shadia Ceres (Biblioteca/Library)

UFFICIO EDUCAZIONE/EDUCATION OFFICE

Marta Morelli (Responsabile/Head)
Giovanna Cozzi (Educazione/Education)
Stefania Napolitano (Educazione/Education)
Irene Corsetti (Educazione/Education)
Federico Borzelli (Progetto PCTO/PCTO Program)
Susanna Correrella (Progetto PCTO/PCTO Program)

UFFICIO FORMAZIONE E PUBLIC ENGAGEMENT/TRAINING OFFICE AND PUBLIC ENGAGEMENT

Sofia Bilotta (Responsabile/Head)
Flavia Bagni
Silvia Garzilli

SOCI/FOUNDING MEMBERS

UFFICIO EVENTI/EVENTS OFFICE

Viola Porfirio (Coordinamento/Coordination)
Leandro Banchetti
Ludovica Persichetti

PROGETTO GRANDE MAXXI/GRANDE MAXXI PROJECT

Margherita Guccione (Direttrice scientifica/ Scientific Director)

Laura Gabellone (Responsabile dell'Ufficio/ Head of the Office)

Alessio Agresta
Marta Nuccitelli

Beatrice Fabbretti (Stampa e comunicazione/ Press and Communication)

Gaspere Sammarco (Supporto amministrativo contabile/ Administrative Accounting Support)

MAXXI L'AQUILA

Paolo Le Grazie (Coordinatore gestionale/ Management Coordinator)
Fanny Borel (Assistente curatrice/Curator Assistant)
Cinzia Damiani (Registrar)
Elisa Cerasoli (Stampa MAXXI L'Aquila/Press MAXXI L'Aquila)
Olga Ciciotti (Educazione/Education)
Claudio Alagna (Ufficio tecnico/Technical Office)

DONATORI/DONORS AMICI DEL MAXXI/FRIENDS OF MAXXI

Presidente/PRESIDENT
Massimo Sterpi

ORO/GOLD

Alessia Antinori
Enzo Benigni – Donatore Fondatore/Founder Donor
Renata Boccanelli
Beatrice Bordone Bulgari
Flaminia Cerasi
Alessandra Cerasi Barillari – Donatore Fondatore/Founder Donor
Eugenia d'Aurelio
Clara Datti
Iolanda de Blasio
Fabrizio e/and Elisabetta Di Amato
Erminia Di Biase – Donatore Fondatore/ Founder Donor
Yohan Benjamin Fadlun
Sophie Frydman
Anna Maria Giallombardo
Francesco Maria Giovannini – OBE
Lorenza Jona Celesia
Didi Leoni
Samantha Leso Benigni
Pierre Louis Levy
Pepi Marchetti Franchi
Giò Marconi
Carlo Mazzi
Daniela Memmo d'Amelio
Francesco Micheli
Noemia Osorio d'Amico – Donatore Fondatore/Founder Donor

AMICI DEL MAXXI/FRIENDS OF MAXXI

Presidente/PRESIDENT
Massimo Sterpi

BOARD OF DIRECTORS

Peter Brandt (President)
Alessandra Rampogna (Co-President)
Enrica Arengi Bentivoglio
Ginevra Caltagirone
Pilar Crespi Robert
Giorgio Gallenzi
Julie Minskoff
Margherita Pignatelli
Massimo Sterpi

HONORARY MEMBER

Giorgio Spanu

Si ringraziano tutti i donatori che hanno scelto di rimanere anonimi/Thanks to all the donors who have chosen to remain anonymous

UFFICIO EVENTI/EVENTS OFFICE

Viola Porfirio (Coordinamento/Coordination)
Leandro Banchetti
Ludovica Persichetti

PROGETTO GRANDE MAXXI/GRANDE MAXXI PROJECT

Margherita Guccione (Direttrice scientifica/ Scientific Director)

Laura Gabellone (Responsabile dell'Ufficio/ Head of the Office)

Alessio Agresta
Marta Nuccitelli

Beatrice Fabbretti (Stampa e comunicazione/ Press and Communication)

Gaspere Sammarco (Supporto amministrativo contabile/ Administrative Accounting Support)

MAXXI L'AQUILA

Paolo Le Grazie (Coordinatore gestionale/ Management Coordinator)
Fanny Borel (Assistente curatrice/Curator Assistant)
Cinzia Damiani (Registrar)
Elisa Cerasoli (Stampa MAXXI L'Aquila/Press MAXXI L'Aquila)
Olga Ciciotti (Educazione/Education)
Claudio Alagna (Ufficio tecnico/Technical Office)

DONATORI/DONORS AMICI DEL MAXXI/FRIENDS OF MAXXI

Presidente/PRESIDENT
Massimo Sterpi

ORO/GOLD

Alessia Antinori
Enzo Benigni – Donatore Fondatore/Founder Donor
Renata Boccanelli
Beatrice Bordone Bulgari
Flaminia Cerasi
Alessandra Cerasi Barillari – Donatore Fondatore/Founder Donor
Eugenia d'Aurelio
Clara Datti
Iolanda de Blasio
Fabrizio e/and Elisabetta Di Amato
Erminia Di Biase – Donatore Fondatore/ Founder Donor
Yohan Benjamin Fadlun
Sophie Frydman
Anna Maria Giallombardo
Francesco Maria Giovannini – OBE
Lorenza Jona Celesia
Didi Leoni
Samantha Leso Benigni
Pierre Louis Levy
Pepi Marchetti Franchi
Giò Marconi
Carlo Mazzi
Daniela Memmo d'Amelio
Francesco Micheli
Noemia Osorio d'Amico – Donatore Fondatore/Founder Donor

AMERICAN FRIENDS OF MAXXI

Presidente/PRESIDENT
Massimo Sterpi

BOARD OF DIRECTORS

Peter Brandt (President)
Alessandra Rampogna (Co-President)
Enrica Arengi Bentivoglio
Ginevra Caltagirone
Pilar Crespi Robert
Giorgio Gallenzi
Julie Minskoff
Margherita Pignatelli
Massimo Sterpi

HONORARY MEMBER

Giorgio Spanu

Si ringraziano tutti i donatori che hanno scelto di rimanere anonimi/Thanks to all the donors who have chosen to remain anonymous

Ugo Ossani e/and Manuela Morgano Ossani

Marina Palma e/and Donald Moore
Paola Pavirani Golinelli
Mario Pieroni
Giovanni Ronca
Giuseppe e/and Benedetta Scassellati-Sforzolini
Isabella Seràgnoli
Massimo Sterpi – Donatore Fondatore/ Founder Donor

ARGENTO/SILVER

Anna Aliprandi Marzotto
Mariolina Bassetti
Cristina Bastianello Ottieri
Norberto Cappello
Daniela e/and Gianluca Comin
Claudia Cornetto Bourlot
Jacopo Franzan
Carlo Galdo
Benedetta Geronzi
Roberto Lombardi
Paola Lucisano
Maria Fabiana Marengi Vaselli
Matteo e/and Margherita Marengi Vaselli
Claudia Martinelli
Patrizia Memmo
Diana Molayem
Chiara Pozzilli
Paola Severino
Federica Tittarelli Cerasi – Donatore Fondatore/Founder Donor
Luisa Todini

GIOVANI/YOUNG

Pietro Pantalani

MEMBRI ONORARI/HONORARY MEMBERS

Gabriella Buontempo
Grazia Gian Ferrari
Paola Gian Ferrari Braghieri
Piero Sartogo (1934–2023)

AMERICAN FRIENDS OF MAXXI

Presidente/PRESIDENT
Massimo Sterpi

BOARD OF DIRECTORS

Peter Brandt (President)
Alessandra Rampogna (Co-President)
Enrica Arengi Bentivoglio
Ginevra Caltagirone
Pilar Crespi Robert
Giorgio Gallenzi
Julie Minskoff
Margherita Pignatelli
Massimo Sterpi

HONORARY MEMBER

Giorgio Spanu

Si ringraziano tutti i donatori che hanno scelto di rimanere anonimi/Thanks to all the donors who have chosen to remain anonymous

IN VIAGGIO PER L'ARTE.
LA GALLERIA PIERONI 1975-1992

Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti
del XXI secolo
Rome, MAXXI-National Museum of 21st
Century Arts
30.05-31.08.2025

A CURA DI/CURATED BY
Stefano Chiodi

COORDINAMENTO GENERALE/GENERAL
COORDINATION
Giulia Pedace

RICERCA/RESEARCH
Giulia Cappelletti
Sofia Pittaccio

PROGETTAZIONE E COORDINAMENTO
TECNICO/EXHIBITION DESIGN AND
TECHNICAL COORDINATION
Letizia Germani

PROGETTO GRAFICO/GRAPHIC DESIGN
Sara Annunziata

COMUNICAZIONE/COMMUNICATION
Prisca Cupellini
Giulia Chiapparelli
Eleonora Colizzi
Cecilia Fiorenza
Olivia Salmistrari

UFFICIO STAMPA/PRESS OFFICE
Ilaria Mulas

COORDINAMENTO ILLUMINOTECNICO/
LIGHTING COORDINATION
Paola Mastracci
con/with Giulia Di Lorenzo

ACCESSIBILITÀ E SICUREZZA/
ACCESSIBILITY AND SAFETY
Elisabetta Virdia

INCONTRI DI APPROFONDIMENTO/PUBLIC
PROGRAM
Irene de Vico Fallani
Carolina Latour

COORDINATORE SICUREZZA/SECURITY
COORDINATION
Livio Della Seta
con/with Federico Pascuma

QUALITÀ DEI SERVIZI PER IL PUBBLICO/
PUBLIC SERVICE QUALITY
Laura Neto
Stefania Calandriello

COORDINAMENTO EVENTO INAUGURALE/
INAUGURAL EVENT COORDINATION
Viola Porfirio
Ludovica Persichetti

BIBLIOTECA/LIBRARY
Francesco Longo
Jacopo De Blasio

TRADUZIONI/TRANSLATIONS
Theresa Davis

MONTAGGIO VIDEO/VIDEO EDITING
Lucky's Production

REALIZZAZIONE ALLESTIMENTO/
EXHIBITION SET-UP
MAE Media Arte Eventi

GRAFICA/GRAPHIC PRODUCTION
SP Systema

CABLAGGI ELETTRICI E PUNTAMENTI LUCI/
ELECTRICAL WIRING AND LIGHTING
Sater4Show

ALLESTIMENTO AUDIO VIDEO/AUDIO
VIDEO SET UP
Manga Coop

ASSICURAZIONE/INSURANCE
Willis Towers Watson

AUDIODIFFUSIONE/AUDIO
BORIADCASTING
Sosystem

RIPRODUZIONI FOTOGRAFICHE/
PHOTOGRAPHIC REPRODUCTION
Digid'A - Davide Di Gianni

Un ringraziamento speciale/Special Thanks:

Mario Pieroni e/and Dora Stiefelmeier

Luca Borrelli
Carlo Cantini
Giorgio Colombo
Gino Di Paolo
Sandro Fogli
Paolo Immarrone
Attilio Maranzano

Lara Limongelli
Francesca Pellicci
Marika Rizzo
Alessandro Sarlo

Archivio Claudio Abate
Archivio Marcello Gianvenuti

Gianfranco e/and Emanuela Fortuna

CATALOGO
CATALOGUE

DIRETTORE MAXXI ARTE AD INTERIM/
MAXXI ARTE INTERIM DIRECTOR
Monia Trombetta

A CURA DI/EDITED BY
Stefano Chiodi

RESPONSABILE EDITORIALE/HEAD OF
PUBLISHING
Flavia De Sanctis Mangelli

ASSISTENTE EDITORIALE/EDITORIAL
ASSISTANT
Maria Pia Verzillo

EDITING
Chiara Braiddotti

RICERCA ICONOGRAFICA/IMAGES
RESEARCH
Chiara Cottone

PROGETTO GRAFICO/GRAPHIC PROJECT
Off-White

TRADUZIONI/TRANSLATIONS
Sonia Hill

LICENSING
Giulia Pedace
Valeria Dellino

©Fondazione MAXXI
©Quodlibet
©Gli autori dei testi/The authors for the texts
© Carla Accardi, Alighiero Fabrizio Boetti,
Enrico Castellani, Isa Genzken-Richter,
Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Fausto Melotti,
Mario Merz, Meret Oppenheim, Ettore
Spalletti, Jan Marie Alberic Vercruyse
by SIAE 2025

ISBN 978-88-229-2392-9

Finito di stampare nel mese di
maggio 2025
Printed and bound in May 2025
Tecnostampa, Loreto