

Da: *Transavanguardia*, a cura di I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 13 novembre 2002 - 23 marzo 2003), Skira, Milano 2002, pp. 93-102.

I pittori-poeti: Francesco Clemente e Nicola De Maria

John Yau

I.

Il termine Transavanguardia venne usato per la prima volta da Achille Bonito Oliva sul numero di "Flash Art" dell'ottobre 1979, per richiamare l'attenzione su cinque giovani artisti italiani: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino. Oltre alla predilezione per la pittura e le immagini, che li distingueva dalla precedente generazione di artisti italiani più inclini a un discorso concettuale, costoro avevano avviato un dialogo peculiare e ad ampio raggio con la storia dell'arte che, nel caso di Clemente e De Maria, includeva l'arte indiana e l'arte cinese classica. Così, gli artisti della Transavanguardia avevano accolto alcuni aspetti della storia dell'arte che erano stati rifiutati o ignorati da molti artisti italiani precedenti.

Un'altra divergenza consisteva nella profonda attenzione con cui questo gruppo guardava ai Metafisici e ad altri rappresentanti dell'Avanguardia Storica italiana, una fonte di ispirazione che molti artisti della generazione precedente avevano più o meno rifiutato. Alla fine degli anni Ottanta il termine Transavanguardia era stato ormai messo da parte, come era normale che accadesse; ognuno di loro era diventato un artista molto apprezzato per i propri meriti personali. Oggi, i più di vent'anni trascorsi da quando Oliva usò per la prima volta il termine Transavanguardia offrono una prospettiva storica che ci permette di riconsiderare il gruppo originario e distinguere altre, più piccole costellazioni al suo interno. Perché rivelando collegamenti inattesi così come forti differenze fra un artista e l'altro, il tempo ha messo in luce una fitta e profonda rete di affinità, connessioni, diversità e paralleli ancora da esplorare.

Al centro della mia ricerca sono Francesco Clemente (1952) e Nicola De Maria (1954). Perché sebbene risulti subito evidente che i due artisti sono molto diversi sia negli intenti che nell'esecuzione della propria opera, uno sguardo prolungato e più attento alle loro rispettive prove rivela numerose, inaspettate affinità, connessioni e paralleli che li legano l'uno all'altro. La più profonda di queste affinità, quella da cui ne scaturiscono molte altre, è il loro forte legame con la poesia. Poesia e linguaggio sono componenti essenziali del loro lavoro. In effetti, descriverei Clemente e De Maria come due pittori-poeti che lavorano all'interno di una tradizione dinamica, ridefinendola e trasformandola.

La tradizione dell'artista-poeta, che si potrebbe definire "l'altra tradizione"¹ dell'arte, risale perlomeno all'arte cinese classica e a Wang Wei, delle cui opere pittoriche non è rimasto nulla. Ad essa appartengono artisti visionari del diciottesimo e diciannovesimo secolo quali William Blake e Odilon Redon, così come artisti di primo piano del ventesimo secolo quali Paul Klee, Joan Miro, Henri Michaux, Francis Picabia e Kurt Schwitters. Desidero sottolineare che, oltre a Blake, anche Michaux, Picabia e Schwitters scrissero poesie interessanti e innovative. Jean-Michel Basquiat, un contemporaneo di Clemente e De Maria morto prematuramente, è un altro pittore-poeta, infine, quattro artisti del dopoguerra più strettamente legati all'Italia hanno ispirato, in modi e misure differenti, Clemente e De Maria: Alighiero Boetti², Mario Merz³, Luigi Ontani e Cy Twombly. Per

tutti questi artisti la poesia è una componente importante del proprio lavoro. Clemente e De Maria sono stati entrambi influenzati dall'opera di Ontani e Twombly.

Nel 1957, Cy Twombly lasciò l'America per trasferirsi in Italia, nel 1958, espose i quadri che aveva dipinto in Italia nella Galleria La Tartaruga di Roma. Nella *brochure* che accompagnava la mostra, Palma Bucarelli suggeriva che le sinuose iscrizioni a matita e carboncino sui dipinti di Twombly fossero il risultato diretto del suo aprirsi agli strati di graffiti ritrovati sulle mura e sui monumenti di Roma.

Anche se l'idea di Bucarelli era troppo semplicistica e riduttiva, essa proponeva un legame diretto fra l'opera di Twombly e le circostanze della sua vita, e mentre oggi quel legame potrebbe essere considerato tenue e corroso, come le sue linee, l'importanza del collegamento suggerito da Bucarelli fra l'arte di Twombly e un mondo allo stesso tempo antico e quotidiano consiste in ciò che tale collegamento avrebbe reso possibile a una generazione di artisti più giovani. Nell'opera di Twombly, Clemente e De Maria avrebbero visto un mondo ricoperto di segni, cancellature, aggiunte e cambiamenti, un mondo di nomi alla deriva e incessanti nominazioni, un mondo di pensieri e fantasie sessuali, un mondo in costante fluire.

Quello che si può dire dei dipinti di Twombly dalla fine degli anni Cinquanta in poi è che essi rappresentano, quanto all'aspetto formale, una continuazione e allo stesso tempo un sovvertimento della corrente gestuale presente nell'Espressionismo Astratto, soprattutto per come tale corrente si è condensata nei dipinti di Pollock caratterizzati dal colore liberamente versato sul supporto. In mano a Twombly, il tratto esplosivo ed energico di Pollock è diventato laconico, discontinuo e intermittente. Una sensibilità privata, diaristica, viene introdotta nell'ambito della pittura. Il dubbio e l'immaginazione sostituiscono il fervore e il movimento che Pollock sembra compiere in un'accezione letterale, secondo l'interpretazione diffusa dalla generazione di Frank Stella e Richard Serra. Tuttavia, mentre Stella alla fine degli anni Cinquanta sembra chiudere la porta a certe possibilità, si può dire che nello stesso periodo Twombly la stesse aprendo ad altre.

L'influenza di Twombly su Clemente e De Maria non riguarda soltanto l'aspetto formale, ma anche quello poetico. Fra gli artisti della loro generazione, sia in Italia che all'estero, essi furono quasi gli unici ad accorgersi che l'arte di Twombly fa riferimento a due possibilità distinte: fantasie polimorfe e un mondo dove passato e presente esistono contemporaneamente. È questo aspetto di Twombly, allo stesso tempo allusivo ed erudito, filologico e sognatore, che Clemente e De Maria riescono a trasferire in modo convincente all'interno della propria peculiare visione. A questo punto, vorrei suggerire che anche l'arte polimorfa, le performance provocatorie e le foto in posa di Ontani rappresentano una parte importante dell'entusiasmante miscela assimilata dai giovani Clemente e De Maria. Perché con la sua stravaganza, eccessività e teatralità, l'arte polimorfa di Ontani fa da complemento all'austerità delle immagini polimorfe di Twombly.

II.

In uno stadio relativamente recente delle loro carriere artistiche, Francesco Clemente e Nicola De Maria portarono a termine rispettivamente *Francesco Clemente Pinxit* (1980-81) e *Parole Cinesi* (1978-84), due articolate e determinanti realizzazioni che annunciavano la presenza di una sensibilità pienamente formata. Perché nonostante Clemente e De Maria si potessero definire giovani in senso cronologico, queste opere davano forma a una visione altrettanto completa di quella apparsa nella prima mostra di Jasper Johns alla galleria di Leo Castelli nel 1958. Definendole opere determinanti, intendo dire che *Francesco Clemente Pinxit* e *Parole Cinesi* sono realizzazioni autonome, cariche di complesse risonanze, che continuano a gettare una luce chiarificatrice su quello che gli artisti hanno fatto in seguito.

In queste due serie, Clemente e De Maria hanno rinvigorito oltre che rivitalizzato la difficile e

stimolante eredità di Arthur Rimbaud, che scrisse "Je un Autre" ("Io sono Altro"). Così facendo, essi hanno ampliato la nostra comprensione di ciò che è lecito nel campo della pittura e del disegno, ovvero della pratica artistica che molti hanno condannato come tradizionale o, peggio, irrilevante e obsoleta. Perché dichiarando che occorre "sconvolgere sistematicamente" i propri sensi e che "Io sono Altro" Rimbaud segnò una rottura nella storia dell'"Io" unitario, lirico.

Come comprese Rimbaud, i confini dell'essere, del Sé, non erano più fissi come quelli tracciati su una mappa. Anzi, egli capì che i confini del Sé sono porosi e in continuo mutamento. La sua radicale affermazione, così importante sia per l'arte che per la nostra comprensione di noi stessi e della realtà, è fondamentale per capire l'opera di Clemente e De Maria. Perché nella loro opera, ciò che emerge è un "Io" pieno di doppi e di maschere, allo stesso tempo frammentario e sconfinato, autobiografico e fittizio, presente e assente. È un canale, un ricettore di sogni. È un "Io" che ascolta, e che registra in colori e linee, immagini e segni, quello che percepisce.

Dipinto a *gouache* e composto di ventiquattro fogli di carta antica non rilegati, *Francesco Clemente Pinxit* è un libro, con tanto di frontespizio.

Sulla prima pagina è scritto "Francesco Clemente Pinxit"; *pinxit* significa "dipinse (questo)". Quindi, il titolo dice "Francesco Clemente dipinse questo." È allo stesso tempo una rivendicazione di autorialità e un sottile commento su di essa, dato che Clemente lavorò insieme ad apprendisti adolescenti nella bottega di un miniaturista in India. Il suo lavoro con essi consisteva nel descrivere una particolare immagine, che poi uno di loro avrebbe realizzato nello stile delle miniature indiane, collocandosi così in uno stile prestabilito, che non è il suo. Lo scopo è quello di introdurre immagini nuove, possibilità mai sfruttate in precedenza, egli trasforma una tradizione storicamente ben definita in un inesauribile appetito.

Lavorare con apprendisti fa parte di una tradizione risalente alle corporazioni medievali e alle botteghe di pittura che fiorirono in Italia durante il Rinascimento. In questo modo, Clemente utilizza una tradizione contemporanea indiana e allo stesso tempo conferisce nuova vita a una tradizione italiana moribonda. Le *gouaches* uniscono immagini fantastiche di un uomo a cui spunta un albero dall'inguine, uomini nudi con telescopi che fanno capolino ai lati della composizione, allusioni a un campo di calcio, scene sessuali e scatologiche, immagini di amputazioni che sembrano uscite da un sogno.

Un tema che pervade tutta l'opera è il potere e la sua perdita, la gratificazione e la sua mancanza, e questo conflitto riecheggia nell'opera a livello formale. Chi è, potremmo chiedere, l'artefice? Clemente o gli apprendisti? La risposta è che né l'uno né gli altri avrebbero potuto crearla da soli, perché l'opera nasce dalla decisione di collaborare, che richiede a ognuno di mettere da parte il proprio Ego. Ed è questo mettere da parte il proprio Ego allo scopo di creare opere d'arte il punto centrale dell'approccio di Clemente. A questo proposito, occorre ricordare che Clemente ha dipinto una serie di quadri in collaborazione con Jean-Michel Basquiat e Andy Warhol e che ha illustrato diverse poesie di Allen Ginsberg e John Weiners. Nel 1986, con Raymond Foye fondò la Hanuman Books, che ha pubblicato più di cinquanta libri di scrittori e artisti come Gregory Corso, Robert Creeley, Willem de Kooning, Henri Michaux, Cookie Mueller, Francis Picabia e Patti Smith. Vale la pena di notare che questa insigne lista comprende scrittori europei e americani e artisti di diverse generazioni.

L'interno delle lettere in stampatello sulla copertina di *Francesco Clemente Pinxit* è decorato con l'immagine stilizzata di un fiore, semplice e ripetuta, mentre le lettere stesse sono disposte come nell'insegna di un cinema. Lavorando all'interno dei vincoli propri di uno stile di bottega altamente raffinato che si è evoluto nel corso di secoli, Clemente è in grado di annullare il proprio individualismo. In questo modo, i motivi ripetuti e l'uso delle lettere in stampatello creano una sottile distanza fra l'artista e l'opera.

Nello stesso tempo, grazie agli sfondi stilizzati e all'uso di motivi ripetuti, e grazie alla fusione di un repertorio di immagini occidentali e non occidentali, *Francesco Clemente Pinxit* colpisce l'osservatore come un'opera di un tempo perduto e di un altro mondo. La combinazione di immagini sessuali, scatologiche e sognanti suggerisce che il libro è stato creato per ragioni personali da un artista di nome Francesco Clemente, piuttosto che da un artista contemporaneo che chiamiamo "Francesco Clemente". La sensazione che esista un *Doppelganger* o un doppio è una delle preoccupazioni ricorrenti nell'opera di Clemente: il Sé come molteplice e altro nello stesso tempo. E, come *Francesco Clemente Pinxit* ha reso così evidente, il *Doppelganger* abita un mondo interiore, uno spazio del sogno dove l'Io e il Super-Io si arrendono all'Es, a quella parte di noi che troppo spesso teniamo nascosta agli altri e, peggio ancora, a noi stessi. Clemente non ha paura di esplorare i suoi molteplici Sé.

La definizione che Nicola De Maria dà del Sé differisce da quella di Clemente al punto che si potrebbe quasi pensare che i due artisti vadano in direzioni opposte. Perché mentre il Sé di Clemente appare frammentario, tormentato e ctonio, quello di De Maria ci sembra vario e infinito, sul punto di dissolversi in molti altri Sé e nel mondo della natura. Il Sé di Clemente diventa l'Altro, il Doppio, mentre il Sé di De Maria sembra essere molti Altri.

In *Parole Cinesi*, un'ampia raccolta di dipinti e lavori su carta, De Maria scrive su ogni opera il nome di un pittore o poeta cinese del periodo classico. Nel dipinto *Parole Cinesi Li Po, Tu Fu, Wang Wei* (1981), egli scrive tutti e tre i nomi. E nel gruppo di lavori su carta che vennero esposti al Kunsthaus di Zurigo (1985) e al Kunstmuseum di Bonn (1986)⁴, egli scrisse su ogni foglio il nome di un pittore cinese del diciassettesimo secolo in grandi caratteri rossi, alludendo consapevolmente alla tradizione cinese classica, in cui l'artista firmava le sue opere migliori con un sigillo intinto nell'inchiostro rosso. *Parole Cinesi* è dunque una raccolta ampia ma solo parzialmente documentata, in essa la scrittura è informale, lenta, priva di enfasi; e solitamente le parti scritte si trovano accanto o lungo il bordo inferiore dei disegni. All'interno della composizione, il nome richiama la nostra attenzione con altrettanta forza dell'austero, sensuale disegno fitomorfo.

Usando un vocabolario pittorico che consiste generalmente di una o due linee verticali da cui si estende un ventaglio di altre linee, De Maria dipinge una forma scarna, simile a un albero, che evoca segni e ideogrammi. Qui, la forza persuasiva della pittura di De Maria si fa evidente. Possiamo leggere il disegno come una presenza ideogrammatica, un'astrazione lineare, un segno o un simbolo per indicare una pianta. Piuttosto che rientrare in una categoria, De Maria riesce a disegnare una forma che condensa in sé queste categorie linguistiche, rendendole inadeguate a una funzione descrittiva.

Nell'opera si trovano anche punti e cerchi di misure diverse, a volte disposti in maniera concentrica. Questi cerchi alludono a fiori in boccio, così come a movimenti e pulsazioni di luce. Il mondo evocato da De Maria non è statico, è uno spazio attivo, con una forte carica. I segni possono essere tracciati a matita, tempera, acquarello, pastello. In diverse opere, un pezzo di carta strappata, anch'esso portatore di segni, è stato attaccato al foglio più grande. Questa aggiunta soffonde l'opera di un senso di fragilità e di forza tenace. Tutto questo è modulato dal disegno, che è tenue e delicato. Un fascio di linee ci appare fragile come i pochi steli nudi a cui allude.

De Maria non cerca di lavorare nello stile di un artista cinese del diciassettesimo secolo. Piuttosto, è come se ognuno di quei pittori abbia la possibilità di insediarsi nella sua opera e nella sua pratica, e, per un po', di diventare lui. Li Sung, Li Shan e Hsia Kui sono tutti ospiti di De Maria. Così, si ha l'impressione che lo spirito di ogni artista lavori con i materiali e il vocabolario di De Maria, facendoli propri. Questo è il motivo per cui sono firmati, perché la firma dimostra che la persona è stata lì e ha voluto assicurarsi che quelli che fossero venuti dopo di lui l'avrebbero saputo.

Con questo modo di lavorare, De Maria continua una tradizione italiana poco nota che ha avuto

origine in Cina. Giuseppe Castiglione (1688-1766) partì dall'Italia e arrivò in Cina nel 1715. La ragione del suo viaggio era la diffusione del cristianesimo e invece divenne un pittore che conosceva a fondo l'arte della delicata pittura cinese a pennello ed era ben accetto alla corte dell'imperatore. Lavorò in Cina per cinquant'anni e assunse un nome cinese, Lang Shi-ning, che significa "Pace nel mondo". I dipinti migliori di Castiglione sono immagini di cavalli, rappresentati su uno sfondo naturalistico come era tipico dell'arte pittorica cinese. La perfetta sintesi di arte occidentale e orientale compiuta da Castiglione è originale e inconfondibile e la sua opera rappresenta un capitolo unico nella storia dell'arte.

Senza mai essere stato in Cina, De Maria compie qualcosa di altrettanto originale e inconfondibile. La fluidità del vocabolario di De Maria, e il fatto che le linee non smettano mai di essere linee, anche quando diventano immagini, segni e simboli, è rapportabile alla nostra idea dell'ideogramma cinese. Nell'opera di De Maria gli ideogrammi possono essere visti e letti contemporaneamente, e tuttavia, ciò che contraddistingue la sua opera, proprio mentre la leggiamo e la vediamo, è il colore evanescente, l'intensità allo stesso tempo visiva e fisica. Così, *Parole Cinesi* sono opere che vediamo, leggiamo e dalle quali siamo fisicamente coinvolti, si rivolgono al nostro intelletto, ai nostri occhi e al nostro corpo, a tutto il nostro essere, e lo fanno a un livello intimo, personale.

In *Yen Tz'u-Yu, Pittore Della Cina* (1984), per esempio, troviamo la scrittura, il disegno e la fisicità del bianco. Quelle copiose gocce di bianco sono fiori mossi da una folata di vento o grossi fiocchi di morbida neve? Entrambe le cose, direi, e così un mondo che si immagina reale diventa reale quanto l'immaginazione. È un mondo idilliaco, un mondo che deve essere sia nominato (reso visibile) che protetto, e questo è esattamente ciò che fa De Maria. E la cosa straordinaria è che l'artista compie l'atto di nominare il mondo diventando altri artisti, smarrendo se stesso nello spirito di pittori che hanno vissuto e lavorato in un altro tempo e in un altro luogo.

Riunite sotto forma di libro, che accompagnò l'esposizione di *Parole Cinesi* a Zurigo e Bonn, le opere individuali diventano una raccolta di poesie visuali di artisti cinesi del diciassettesimo secolo, un atto di recupero e conservazione compiuto un anonimo archivista che lavora in quella grande biblioteca che è l'infinito presente. Tempo ed eternità vengono fatti convergere. Come De Maria ha ripetutamente chiarito nel corso della sua carriera, l'arte non deve essere divisa in passato e presente, prima e adesso. Anzi, tutta l'arte rientra in ciò che il grande poeta americano Frank O'Hara ha chiamato la "situazione vivente."

III.

Sia Clemente che De Maria lavorano con un'ampia gamma di dimensioni e materiali. È come se fossero alchimisti che trasformano in arte tutto ciò che toccano, tuttavia, è anche un'arte dal fascino intensamente umano, mossa da una spinta utopica che sta alla base di ogni opera.

Per molti anni Clemente ha dipinto ritratti ad acquerello di amici e conoscenti, persone che ammira. Nel 1983 Clemente collaborò con Allen Ginsberg, conosciuto poco tempo prima, alla realizzazione di *White Shroud*, un'opera in cui il poeta sogna che la madre non sia morta in una clinica psichiatrica ma sia invece una senzatetto che vive nelle strade del Bronx. Ginsberg scrisse a mano il componimento su diversi fogli di carta, mentre Clemente usò inchiostro, matita e acquerello per trasformarli nelle pagine di un manoscritto miniato.

In *Story of My Country* (1990), Clemente guidò un miniaturista dell'Orissa nella rappresentazione di scene tratte da diverse mitologie e nazioni, un mondo fatto di frammenti. Ognuna delle diciotto tavole evoca una narrazione autonoma, una visione del mondo. Gli echi e i giochi di specchi ci ricordano che persino all'interno del nostro isolamento esistono parallelismi e collegamenti, eventi comuni a tutti.

De Maria ha realizzato gruppi di acquerelli, spesso su fogli di carta piccolissimi. Una serie di

quaranta acquerelli realizzati fra il luglio e l'agosto 1978 vennero esposti quasi dieci anni dopo, nel 1986, accompagnati da un libro (*Nicola De Maria. 40 Ladroni*⁵) che li contiene tutti. Insieme alle riproduzioni vi compaiono le note scritte in quel periodo dall'artista, una raccolta raffinata, un'opera di grande sensibilità, che fa intuire come quella di De Maria sia un'arte di offerte, di doni fatti al mondo. Si finisce col pensare che entrambi gli artisti abbiano realizzato opere che devono ancora vedere la luce del giorno, che stiano lavorando continuamente, anche mentre dormono e sognano.

Su una scala di grandezza diametralmente opposta rispetto a queste opere più intimiste troviamo le installazioni, ampie stanze che gli artisti hanno trasformato in scene (e spettacoli) straordinari. Nel 1981-82, Clemente lavorò a una serie di grandi dipinti a olio, *The Fourteen Stations*. In *The Fourteen Stations VIII*, si raffigurò sdraiato, nudo, nella parte superiore del dipinto. Cinque diverse scarpe e pantofole sono sparpagliate intorno a lui, dalla testa alle ginocchia, sullo sfondo, tre topi dalle grosse orecchie (o sono ratti?) saltellano senza paura. Qui l'artista mette in gioco, in varia misura, la sua consapevolezza della mortalità, la preoccupazione apparentemente morbosa del decadimento fisico e il sincero sentimento della natura polimorfica dell'immaginazione individuale. Siamo contemporaneamente all'interno e all'esterno del paradiso, all'interno e all'esterno del nostro corpo.

Una stanza di un blu intenso e luminoso, un blu profondo, il blu del cielo prima dell'alba quando il sole, ancora sotto l'orizzonte, sta sorgendo con moto incessante. È l'ora della solitudine e dei sogni. Alcuni quadri sono collocati in alto sulla parete, un'altra stanza, di un blu più nebuloso, punteggiato di cerchi rossi dai bordi sfumati, una valigia sul pavimento, accanto alla parete. De Maria ha dipinto le valigie di bianco, il bianco delle nuvole, dei cuscini e delle lenzuola. La valigia può venire aperta o chiusa, può contenere un piccolo, squisito disegno oppure può sorreggere un dipinto appoggiato al muro. Inoltre, possiamo vedere questa stanza in contrapposizione a *The Fourteen Stations* di Clemente, perché mentre il corpo in tutte le sue manifestazioni è il soggetto ricorrente in Clemente, il soggetto di De Maria sembra riguardare quel luogo in cui l'artista scompare, lasciandosi dietro la prova fisica del suo sogno o visione. Così, un dipinto realizzato per Jack Kerouac è un tondo collocato sotto una finestra che si apre sul paesaggio. Kerouac è svanito nel mondo esterno.

Sia Clemente che De Maria sono sognatori, la cui opera suggerisce che la pienezza e la varietà del mondo sono state solo intraviste, che c'è sempre qualcos'altro da scoprire. Questo è il cammino che entrambi hanno intrapreso più di vent'anni fa.

IV.

Voglio lasciare a loro le ultime parole, mi sembra opportuno, trattandosi di pittori-poeti. E bisogna notare come nelle loro affermazioni entrambi gli artisti fondano insieme i vari sensi. È una semplice coincidenza? Oppure la sinestesia è una caratteristica comune ai pittori-poeti, ai visionari?

In un'intervista a Donald Kuspit, Clemente ha detto: "Dipingere, creare immagini in generale, è una forma di ascolto. Io credo nella voce di ogni terra, la voce del luogo in sé. Questa voce viene prima della poesia, della pittura, della musica"⁶.

E in un'intervista comparsa sulla rivista "Domus" (1983)⁷, De Maria si definì "uno che scrive poesie con le dita piene di colori".

¹ *The Other Tradition* è il titolo di una poesia di John Ashbery pubblicata nella raccolta *Houseboat Days* (1977).

² In un'intervista a Louise Neri, Clemente disse di aver conosciuto Boetti nel 1973 a Roma. L'intervista, intitolata *A Fugue for Alighiero e Boetti* si trova nel catalogo della mostra *Alighiero e Boetti*, Gagosian Gallery, New York, 2001, p. 69.

³ In un fax inviato all'autore e datato 11 settembre 2002, De Maria riferisce di aver conosciuto Mario e Marisa Merz nel 1977 a Torino.

⁴ *Nicola De Maria. Parole Cinesi*, Kunsthau, Zurigo - Kunstmuseum, Bonn, 1985 (testo di U. Perucchi-Petri).

⁵ *Nicola De Maria. 40 ladroni*, Kerin Bolz Galerie, Mulheim an der Ruhr, 1986 (testi di P. de Jonge, N. De Maria).

⁶ Francesco Clemente citato in *Clemente Explores Clemente*, "Contemporanea", n. 7, New York, ottobre 1989, p. 41.

⁷ Sandro Mendini, intervista con Nicola De Maria, in "Domus", n. 640, Milano, giugno 1983.