

# Lawrence Ferlinghetti

60 anni di pittura



*Il buio non è che un'ombra effimera da spazzare via con altra luce.*

“Non ho mai voluto essere un poeta; sono stato scelto, non l'ho scelto io; uno diventa poeta quasi contro la sua volontà, di sicuro contro il suo miglior giudizio. Volevo essere un pittore ma dall'età di dieci anni in poi, queste dannate poesie hanno cominciato a spuntare. Forse uno di questi giorni mi lasceranno solo e potrò tornare a dipingere.”<sup>ii</sup>

È un'affermazione bizzarra, eccentrica, ma il sorriso che suscita si tramuta in stupore, addirittura in straniamento, appena si scopre che queste parole “appartengono” a Lawrence Ferlinghetti. Ferlinghetti, co-fondatore nel 1953 della City Lights Bookstore di San Francisco, prima libreria di soli tascabili e storico rifugio per artisti e intellettuali dissidenti; coraggioso editore di *Urlo* di Allen Ginsberg e strenuo difensore della libertà di stampa; nume tutelare di quella gioiosa banda di ribelli, costretti entro la definizione di beat generation, che “agitando genitali e manoscritti”<sup>iii</sup> sfidavano il finto perbenismo e il clima asfittico, guerrafondaio e liberticida dell'America dell'era McCarthy; anima – assieme ai due “fellow rebel-poets”<sup>iv</sup> Kenneth Rexroth e Kenneth Patchen - del Rinascimento poetico di San Francisco; autore di *A Coney Island of the Mind*, uno dei libri di poesia più letti al mondo, con oltre un milione di copie vendute. Ferlinghetti poeta, *il* poeta.

Eppure, non c'è gusto della provocazione in questa dichiarazione di intenti, forse un leggero tocco di ironia, che pure non riesce a dissimulare l'intensità di ciò che appare essere una confessione istintiva, una sincera, quasi incontrollata, auto-definizione. Possiamo comprenderne la profondità solo se, declinando i termini consueti di indagine sul mondo creativo di Ferlinghetti, rinunciando a fissare linee nette di separazione tra l'artista visivo e lo scrittore, adottando una prospettiva che mostri come sia spesso l'arte, assorbita e praticata, percepita e creata, ad essere quintessenza della produzione poetica, suo punto di origine, sua ricchezza. Poesia e pittura sono pietre miliari ugualmente significative nella cartina topografica dell'immaginazione di Ferlinghetti, gli appartengono con la stessa intensità: tracciare linee di demarcazione tra esse significherebbe ignorare come, continuamente, si compenetrino di senso, intessendo un dialogo perpetuo e profondo, sconfinando l'una dentro l'altra.

Una naturale inclinazione alla resa *pittorica* delle immagini è spesso punto di partenza o di approdo dei testi: il titolo della prima raccolta pubblicata da Ferlinghetti, *Pictures of the Gone World*, del 1953, è in tal senso indicativo della centralità che le immagini, visivamente e pittoricamente evocate, assumono nel processo di creazione poetica. *Pictures*: quadri, disegni, fotografie, istantanee, *immagini*. Non solo il lettore entra in una simbolica galleria di dipinti dell'immaginazione, ma si ritrova immerso in un mondo testuale ricreato *visivamente* anche grazie alla sperimentazione che investe la tipografia delle poesie. Infatti il poeta/pittore rifiuta la *figurazione* tradizionale del testo (la convenzionale distribuzione dei versi con il margine a sinistra) e rinuncia all'ordine, *gettando* i propri versi sulla pagina e imprimendo loro movimento e dinamismo, rendendo la tipografia della poesia significante aggiunto, trasformando il testo in oggetto visivamente godibile. Ferlinghetti attinge a una tavolozza di parole dalle spiccate qualità cromatiche e visive e le distribuisce sul bianco della pagina, dipingendo anche tipograficamente i quadri del “mondo andato”, sfruttando l'alternanza di versi lunghi e brevi per suggerire un ritmo al lettore, adattando il *tracciato* sulla pagina al *respiro* dell'immaginazione poetica (già Charles Olson aveva acutamente indicato nel suo pionieristico “Projective Verse”<sup>v</sup> come il verso dovesse procedere dalla singola unità di respiro). L'arte di Ferlinghetti non chiede di essere decostruita, al contrario essa va intesa come *kinesis*: puro trasferimento di energia di cui il poeta o il pittore sono medium; movimento dell'anima che illumina il contingente, conferendogli eternità e riscattandolo dall'evanescenza.

Arte e poesia, inoltre, condividono una medesima lacerazione, una comune scissione tra urgenza lirica ed esigenza di condanna: l'istinto lirico e la necessità politica appaiono forze contrapposte, ma complementari, che, quasi animate di vita propria, si contendono un primato, per entrambe irraggiungibile, nell'immaginario di Ferlinghetti. Ma è in questa scissione, non sanabile, che il poeta e il pittore trovano la propria dimensione più sincera: nel terzo spazio che divide, fondendoli per un istante, l'artista *lirico*, portatore di luce, eros e amore, incarnazione del mito del puro soggettivo, e l'artista *ribelle*, che articola fieramente la voce del popolo, dando luce e spazio agli emarginati, all'umanità sofferente<sup>vi</sup> che abita il mondo, interrogando la realtà e mettendo costantemente in dubbio lo status quo.

L'arte di Ferlinghetti, sia essa figurativa o poetica, possiede una particolare radiosità, un tremulo e luccicante alone di mistero che la avvolge e che, quasi fosse brina mattutina sulle foglie, la "inumidisce", rendendola fluida, sfumando – come accade in un acquerello – i confini rappresentati da significati certi e univoci, lasciando goccioline di senso sospese e luccicanti. La sua arte dice, sussurra, urla, ma non spiega (egli afferma che, "come un campo di girasoli"<sup>vii</sup>, una poesia o un'opera d'arte, non deve essere spiegata). Essa è fatta di slancio innato e potente verso verità e bellezza, avvolge di sensi, di significati, di emozioni, conduce a un luogo *altro*, a un chiaroscuro dei sentimenti e dell'essenza, dove luce e angoli bui si danno battaglia. Ma sempre nuova luce si infiltra negli angoli bui e sempre possiamo intravedere nuova luce dietro il buio: è in questo spazio sospeso e incantato, in questo crepuscolo simbolico dei significati, momento magico di passaggio dal noto all'ignoto, che risiede la più grande sfida dell'arte di Ferlinghetti. Noi osservatori, noi lettori, possiamo diventare contenitori di quella verità e di quella bellezza, decidendo di trattenere in noi ed esplorare quel brivido profondo dell'anima che ci sussurra che la nostra coscienza/conoscenza si sta allargando, che il velo (tra noto e ignoto) è stato squarciato. È la sfida del sentimento e della verità, il richiamo alla radicalità dei sentimenti, la convinzione che nulla è più rivoluzionario di una rinnovata tenerezza verso gli esseri umani, verso le loro debolezze, verso le loro fragilità; è un'adesione profonda all'etica della verità, che si traduce in una rinuncia al silenzio complice della coscienza. L'opera di Ferlinghetti, pur quando non è toccata dall'urgenza di condanna o di denuncia, anche quando si risolve in puro lirismo (poetico o pittorico), è intima magari, misteriosa talvolta, ma non è mai intimista, non è mai autoreferenziale e puramente contemplativa. Sempre, essa parla, chiede, reclama. Siamo spinti a entrare nell'opera, a muoverci in essa, senza remore, senza timidezza, guidati da gioia estatica o indignazione profonda, siamo spinti a trattenere dentro di noi quello stesso slancio da cui è scaturita, per proseguire un cammino verso l'alto (del resto Ferlinghetti, molto esplicitamente ha scritto "poesia il vettore comune/ per il trasporto del pubblico/ verso posti più alti."<sup>viii</sup>)

Un'immagine ricorrente, di per sé simbolica dello slancio e del movimento ascendente, è quella dell'uccello, immagine reiterata tanto in poesia quanto in pittura: spesso è simbolo del poeta e dell'artista (come nella tradizione romantica e nel corpus poetico di Walt Whitman); è cantore puro e profeta visionario; riesce a volare alto sugli inganni della civiltà, a penetrare la natura sensibile delle cose; osserva e comunica con il mondo naturale. Questo essere speciale, a metà tra cielo e terra, è protagonista di *Bird Arising*. L'opera non solo *chiede* di partecipare allo slancio dell'uccello, in procinto di spiccare il volo, lontano dal buio da cui sembra fuoriuscire, per librarsi nella luce, nel chiarore che riempie la tela, nel bianco della libera soggettività; ancor di più essa cela un invito a completarne la storia. All'interno del dialogo, assolutamente arbitrario e soggettivo (ma proprio per questo aperto a infinite possibilità), che intessiamo con l'opera, possiamo indirizzare il volo dell'uccello e sceglierne la meta: magari (ignorando volutamente ogni cronologia) *ri-trovarlo, riscoprirlo* in *Birds*, immerso in un dialogo muto con la figura femminile che domina la tela; oppure *ri-conoscerlo* nei versi delle poesie di Ferlinghetti, scegliendo di terminare quel volo, che deve ancora iniziare, "sulle cime degli alberi di jacaranda in piazza San Miguel de Allende"<sup>ix</sup>, o sulla spalla di un senzatetto ("Ne ho visto uno", scrive in un suo testo dedicato agli homeless di San Francisco, "con un uccello sulla spalla"<sup>x</sup>).

In *Birds Leaving Earth* gli uccelli, come indica esplicitamente il titolo, stanno abbandonando la terra: forse sfuggono alla distruzione che domina il nostro mondo per dirigersi verso la luce, lontani non solo dalle devastazioni "oggettive" del pianeta - il disastro ecologico o le guerre -, ma

anche da una profonda morte simbolica, quella del principio soggettivo, della pura libertà individuale. Forse sono gli uccelli "dalle terre di ogni movimento di Liberazione", quegli stessi che in sogno ammoniscono il poeta "L'America è dalla parte sbagliata della rivoluzione democratica"<sup>xi</sup>, esplicitando una perenne battaglia che trova voce e colori in Ferlinghetti: il chiaroscuro simbolico che oppone Eros a Thanatos, la libera soggettività al conformismo ma anche, nella peculiare rielaborazione di Ferlinghetti, la purezza erotica all'imperativo territoriale.

All'interno di questa dialettica, poesia e pittura spesso incarnano una gioiosa, volutamente irriverente, mitologia della sovversione, volta non solo a criticare le ideologie dominanti, siano esse politiche, culturali o religiose, ma tesa anche a ri-semantizzare i valori, a caricare di nuovi profondi significati, "oggetti" chiari e riconoscibili dell'immaginario collettivo. Una mitologia della sovversione così intesa investe ad esempio il simbolo per eccellenza dell'America, la Statua della Libertà, come in *Liberty on Earth*, in cui simboliche croci scure incombono sul pianeta: la statua della libertà ha perso le proprie connotazioni positive, la sua fiaccola non può illuminare lo sfondo oscuro su cui è stagliata, perché il paese di cui è icona, ha tradito le sue promesse di libertà e democraticità, e nulla può contro l'arroganza e l'imperialismo dei suoi "padroni".

La stessa vocazione sovversiva agisce, con esiti diversi, in *Immaculate Conception*, che ri-scrive, ri-dipinge il mito della crocifissione di Cristo in chiave femminile. Cristo è presente sulla scena ma, corona di spine in testa, si limita a fare un timido capolino da dietro una croce su cui è inchiodata una figura femminile. Ai piedi di questa croce al femminile, condensati e degradati quasi al livello di giocattoli, grazie alla discordanza delle proporzioni, sono raffigurati alcuni dei "peccati" della società moderna: l'inquinamento, la cementificazione, la guerra. La donna in croce è impossibilitata a combattere il male ai suoi piedi, a riscattare il genere umano: a bloccarla non sono tanto i chiodi, quanto il lucchetto. Il lucchetto sui genitali della figura, al di là della palese ironia e della volontà dissacratoria, sembra suggerire nuovamente l'eterna battaglia che oppone Thanatos a Eros. Va specificato che, sebbene tale dialettica sia derivata con tutta probabilità da Freud e in parte assorbita tramite D. H. Lawrence, in Ferlinghetti essa è rielaborata e "ampliata": Eros significa non solo principio erotico, ma più in generale impulso vitale, energia vivificatrice, pulsione al piacere, alla bellezza e alla gioia, spirito salvifico di luce che trova nel poeta e nel pittore, in ogni "little-charley-chaplin-man"<sup>xii</sup>, "messaggeri" per eccellenza ("E il poeta/ come portatore di eros/ come portatore di amore/ e piacere e gioia/ e libertà totale/ deve per definizione/ essere il naturale/ non-violento/ nemico dello Stato/ che mangerebbe/ le vostre libertà"<sup>xiii</sup>). Di contro, la negazione di questo afflato di luce e gioia porta alla distruzione, all'annullamento, alla morte del corpo e dello spirito, al "peccato", alla caduta mortale. Come l'eros sia il vero elemento depositario di possibilità di riscatto e autentico vettore di purezza, è ancora più evidente nella sinuosa croce di carne che domina *Crucifix*: è in questa croce, composta di due corpi uniti, che si consuma l'amore, l'atto sessuale, è nell'Eros che si consuma la salvezza del genere umano (del resto Ferlinghetti in "Not like Dante" scriveva: "Dipingerei un tipo diverso di Paradiso/ in cui le persone sarebbero nude"<sup>xiv</sup>). L'eros è dunque principio vitale capace di salvare l'umanità, di opporsi alla follia dei nazionalismi che si nutrono del suo opposto dialettico: la violenza, che spesso assume la connotazione di imperativo territoriale.

L'imperativo territoriale, esasperazione e tradimento profondo dell'ideale della frontiera, trova colori e forme in *Closing of the Frontier*: la tela dissacra il mito del sogno americano (ormai ridotto, nelle parole di Henry Miller, a "air-conditioned nightmare"), squarciandone il velo di pretesa democraticità e svela lo squallore della verità della frontiera. Il quadro mostra due spazi simbolici, separati dal filo spinato: da un lato alcune figure indistinte tra le quali spicca un nativo americano, trasformato quasi in cliché da una caratterizzazione volutamente esasperata; dall'altro uno sceriffo, stella in vista e rivoltella in mano, a difesa di un raggiunto benessere. Nonostante la sensazione di distanza temporale che l'atmosfera ludica porta con sé, reminiscenza del vecchio gioco di indiani contro cowboy, il quadro è quanto mai attuale: i nativi sono simboli di tutte le vittime sacrificali dell'imperialismo americano, della monocultura corporativa che minaccia la scomparsa delle identità: "«L'Uomo Bianco è venuto/ e ci ha insegnato come/ bere acqua nera/ al mattino.»/ E adesso la sua cultura motorizzata/ procede a tutta velocità tra/ tepee demoliti/ Un totem o due inclinati."<sup>xv</sup>

Il dramma dell'omologazione forzata trova colori e forme in *Pocahontas, Pocahontas*, dove un altro personaggio-simbolo della mitologia americana, nel suo essere doppio, visualizza una profonda lacerazione: una parte avverte le false sirene della civiltà e si dirige verso un desolato paesaggio urbano di grattacieli; l'altra parte (la pura soggettività), fuoriuscita dal corpo, sfugge. Soggiacere alla civiltà e alle sue regole significa perdere quella purezza, rinunciare a quella parte che scompare.

Nella propria opera Ferlinghetti sottopone a simili rielaborazioni e riscritture, non solo l'immaginario collettivo americano e il sistema socio-politico, ma anche un vasto ventaglio di riferimenti letterari e artistici che trovano posto, in modo speculare e intercambiabile, sia in poesia che in pittura. L'uso, spesso ironico, della ricchissima tradizione letteraria e figurativa europea ed americana è costitutivo dell'arte di Ferlinghetti, che sottopone le proprie fonti a diverse procedure di distanziamento o di attualizzazione. Esemplificativo è l'incipit del suo recente poema epico *Americus I*, che recita: "Riassumere il passato con furto e allusione/ con una specie di canzone un palinsesto/ Un credo riscritto/ Un diagramma di consapevolezza al meglio."<sup>xvi</sup>

Così in *After Image* egli gioca con il suo ipotesto, *Colazione sull'erba*, prelevando le tre figure sul prato del quadro di Édouard Manet, e proiettandole su un paesaggio urbano americano. Il quadro è quasi un invito a ritornare al prato "originario", a quell'erotismo, a quella condizione di creatività artistica e a quella luce avvolgente, un'esortazione a non avventurarsi nella notte simbolica dell'America cementificata. Così la Route 66, una delle prime highways americane ad attraversare il paese, simbolo del progresso e della tecnologia, in realtà è una "strada sbagliata", tanto che il pittore può ammonire: "Go Back".

Talvolta il processo di attualizzazione delle fonti è meno leggero e l'irriverenza cede il passo allo sgomento, come nella poesia di apertura di *A Coney Island of the Mind*, (raccolta che apre il proprio tendone di simbolico "circo dell'anima" ad alcuni dei pittori più cari a Ferlinghetti, da Marc Chagall a Picasso), testo in cui sono i "personaggi" dei *Disastri della guerra* di Francisco Goya, assurti a simbolo del dolore di ogni latitudine, a ritrovarsi dislocati nel paesaggio urbano dell'America, "su autostrade larghe cinquanta corsie/ su un continente di cemento/ scandito con tabelloni bonari/ che illustrano imbecilli illusioni di felicità"<sup>xvii</sup>. Diverso appare l'omaggio pittorico a Goya (e al suo *Le fucilazioni del 3 maggio 1808*) in *Spanish Landscape*: eliminato ogni indizio temporale o geografico, Ferlinghetti restringe il campo visivo fino a contenere solo la figura centrale del quadro. Egli priva l'uomo della presenza dei compagni già morti e lo sottrae persino allo sguardo del carnefice, lasciandolo solo, inerme e angosciato, davanti a un'arma, trasformandolo in vittima iconica di ognuna e di tutte le violenze della storia.

Ancora diversa è la trans-valorizzazione che opera in *the Lady of Shallot*: Ferlinghetti addolcisce il destino della dama di Shallot (protagonista del poema di Alfred Tennyson - a sua volta rielaborazione di una leggenda del ciclo arturiano - e di numerosi quadri dei preraffaelliti), una morte certa e imminente, e muove verso una conclusione forse più lieta, avvolta nel mistero delle lacrime che rigano il viso della donna. Talvolta la reinterpretazione si configura come un vero e proprio ribaltamento delle fonti, come accade in "Short Story on a Painting of Gustav Klimt", testo che mette ironicamente in dubbio la biunivocità della passione e del coinvolgimento tra i due protagonisti de *Il bacio*, tanto che l'autore può chiosare, in riferimento alla figura femminile, "I suoi occhi sono chiusi/ come petali ripiegati/ Lei/ non aprirà/ Lui/ non è quello giusto."<sup>xviii</sup>

Questi esempi, nella loro varietà, illuminano la ricchezza del processo creativo di Ferlinghetti, la forza di un'ispirazione *generosa* e inclusiva, che sa accogliere come fertile ogni contaminazione, nella tessitura di un dialogo perpetuo tra poesia e pittura, tra lirismo e impegno socio-politico, tra tradizione e modernità. Questo dialogo investe anche noi, lettori e osservatori, chiamandoci a intervenire, a prendere parte al continuo fluire che lega poesie e tele, alla polifonia incessante di sensazioni e significati che l'opera emette/trasmette. In *Poetry as Insurgent Art* Ferlinghetti scrive: "Le immagini appaiono e scompaiono in poesia e in pittura, fuori dal vuoto oscuro e in esso di nuovo, messaggere di luce e di pioggia, alzano il tremolio delle loro lampadine brillanti e svaniscono in un istante"<sup>xix</sup>. Spesso le figure sulla tela sembrano vivere una dinamica attesa, a un soffio dalla ripresa del movimento: aspettano di spiccare il volo, di proseguire il proprio viaggio, di colmare le distanze che le separano, o semplicemente di *diventare* altro... E noi attendiamo con

loro, attendiamo che la Samotraccia di *Winged Victory* si risolva in pura luce irradiando speranza e bellezza; che il cavallo in *Horse #1* sfugga alla tela proseguendo la propria corsa sfrenata e trasformandosi in puro colore; che la figura femminile in *Eros Bound* rompa ogni indugio per dirigersi nel sole; o ancora che l'uomo e la donna in *The Gulf Between* riescano a toccarsi, alleviando le reciproche solitudini e riempiendo il blu che li separa...

Come il *suo* little-charley-chaplin-man, come la *sua* Vittoria Alata, Ferlinghetti è ad "ali spiegate nell'aria vuota dell'esistenza": ha sconfitto la forza di gravità, ha saputo cogliere la "forma eterna"<sup>xxx</sup> della Bellezza", carpirne il segreto e trattenerne la luce.

A noi accogliere e riverberare di quella luce... A noi superare l'impossibilità dell'amore, a noi vincere la nostra sfida con la gravità...

Giada Diano

---

<sup>i</sup> Lawrence Ferlinghetti. *How to Paint Sunlight*. New York: New Directions, 2001.

<sup>ii</sup> Lawrence Ferlinghetti, diario personale.

<sup>iii</sup> Allen Ginsberg. "Howl", *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books, 1956, p. 13.

<sup>iv</sup> Larry Smith. "The San Francisco Renaissance in Poetry and City Lights Books", in Maria Anita Stefanelli, ed., *City Lights: Pocket Poets and Pocket Books*. Palermo: Ila Palma, 2004, p. 31.

<sup>v</sup> Cfr. Charles Olson, "Projective Verse", in Donald Allen e Warren Tallman, eds., *Poetics of the New American Poetry*. New York: Grove Press, 1973, p. 147.

<sup>vi</sup> Lawrence Ferlinghetti. "In Goya's Greatest Scenes", *A Coney Island of the Mind*. New York: New Directions, p. 9: "In Goya's greatest scenes we seem to see/ the people of the world/ exactly at the moment when/ they first attained the title of/ suffering humanity".

<sup>vii</sup> L. Ferlinghetti, *Poetry as Insurgent Art*, New York: New Directions, 2009, p. 17: "Like a field of sunflowers, a poem should not have to be explained".

<sup>viii</sup> L. Ferlinghetti, "Populist Manifesto #1", 1976, reprinted in *Poetry as Insurgent Art*, cit., pag 74: "Poetry the common carrier/ for the transportation of the public/ to higher places

<sup>ix</sup> L. Ferlinghetti, *Poetry as Insurgent Art*, cit., p. 41: "poetry is boat-tailed birds singing in the setting sun on the tops of jacaranda trees in the plaza of San Miguel de Allende".

<sup>x</sup> L. Ferlinghetti, "I Saw One of Them Sleeping", *A Far Rockaway of the Heart*, New York: New Directions, 1997, p. 107: "I saw one/ with a bird on his shoulder".

<sup>xi</sup> L. Ferlinghetti. "Song of the Third World Birds", broadside. San Francisco: Sore Dove Press: "And there were birds of every color/ .../ from the lands of every/ Liberation movement/ .../ And they are singing out their message/ that America is on the wrong side/ America is on the wrong side/ of the democratic revolution."

<sup>xii</sup> Vedi L. Ferlinghetti. "Constantly Risking Absurdity and Death", *A Coney Island of the Mind*, cit., p. 30.

<sup>xiii</sup> L. Ferlinghetti. *Americus I*. New York: New Directions, 2004, pp. 17-18: "And the poet/ as the bearer of Eros/as the bearer of love/ and pleasure and joy/ and total freedom/ must by definition/ be the natural born/ non-violent/ enemy of the State,/ which would eat/ your liberties."

<sup>xiv</sup> L. Ferlinghetti. "Not Like Dante", *A Coney Island of the Mind*, cit., p. 28: "I would paint a different kind of Paradiso/ in which the people would be naked".

<sup>xv</sup> L. Ferlinghetti. "In That Internation", *A Far Rockaway of the Heart*, cit., p.10: "The White Man came/ and taught us how/ to drink black water/ in the morning./ And now his car culture barrels through/ Torn teepees bulldozed out/ A totem or two tilted up".

<sup>xvi</sup> L. Ferlinghetti. *Americus I*, cit., p. 6: "To summarize the past by theft and allusion/ With a parasong a palimpsest/ A manuscried writ over/ A graph of consciousness at best."

<sup>xvii</sup> L. Ferlinghetti. "In Goya's Greatest Scenes", cit: "They are the same people/ only further from home/ on freeways fifty lanes wide/ on a concrete continent/ spaced with bland billboards/ illustrating imbecile illusions of happiness."

<sup>xviii</sup> L. Ferlinghetti. "Short Story on a Painting of Gustav Klimt", *These Are my Rivers*. New York: New Directions, 1994, p. 132: "Her eyes are closed/ like folded petals/ She/ will not open/ He/is not the One".

<sup>xix</sup> L. Ferlinghetti, *Poetry as Insurgent Art*, cit., p. 59: "Images appear and disappear in poetry and painting, out of a dark void and into it again, messengers of light and rain, raising their bright flickered lamps and vanishing in an instant."

<sup>xx</sup> L. Ferlinghetti. "Constantly Risking Absurdity and Death", cit.: "And he/ a little charleychaplin man/ who may or may not catch/ her fair eternal form [of Beauty]/ spreadeagled in the empty air/ of existence."