

# Lawrence Ferlinghetti

60 anni di pittura



## Dipingete la luce del sole e anche tutti gli angoli bui: l'arte di Lawrence Ferlinghetti

*Ho chiesto a un centinaio di pittori e a un centinaio di poeti  
come dipingere la luce del sole  
sul viso della vita...*

*Quindi dipingete anche tutti gli angoli bui*

L. Ferlinghetti  
da "Istruzioni per poeti e pittori"<sup>ii</sup>

Il filosofo Benedetto Croce un tempo cominciò un libro con un'espressione di intensa esasperazione, quasi ammettendo che l'arte non fosse più di "ciò che tutti sanno che sia."<sup>ii</sup> Dopo anni di lotta con le definizioni verbali, Croce aveva concluso che l'intera impresa dell'estetica fosse discutibile, dal momento che parole e immagini erano fundamentalmente incompatibili. L'estraniamento di linguaggio verbale e arti visive è stato vitale per un intero segmento del modernismo. In nessun momento ciò è stato più evidente che alla fine degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, quando gli artisti raccolti attorno al critico americano Clement Greenberg tentarono di epurare la pittura da tutto ciò che fosse estraneo alle sue proprietà fisiche, dando vita a un periodo nell'arte che Susan Sontag definì, con una celebre espressione, l'"estetica del silenzio." Eppure fu esattamente quello il momento in cui Lawrence Ferlinghetti e altri poeti-pittori della West Coast cominciarono a fiorire. Ispirandosi ai propri predecessori (visionari e anticonformisti come William Blake e Dante Gabriel Rossetti), e ancora di più alla ricca tradizione della cultura asiatica – i grandi calligrafi cinesi e giapponesi, come anche Yosa Buson e altri poeti-pittori giapponesi del XVII secolo- essi combinavano poesia e pittura così come mischiavano jazz, danza e arte performativa. Il fenomeno si estendeva da Venice Beach al Topanga Canyon e da Big Sur a San Francisco, fiorendo negli studi di Henry Miller, Kenneth Patchen e dei loro compagni più giovani, Ferlinghetti, Wallace Berman, Stuart Perkoff, e George Herms, ed anche di molti altri adesso dimenticati, il cui "voto di sacra povertà" contro la cultura intollerante e priva di etica dell'America durante la Guerra Fredda, aveva significato il rifiuto del discorso commerciale<sup>iii</sup>.

Secondo il suo stesso racconto, la prima incursione di Ferlinghetti nell'arte, fu alla fine degli anni Quaranta quasi per caso, mentre si trovava a Parigi a lavorare a un dottorato in letteratura alla Sorbona. "Un ragazzo con cui dividevo la stanza dimenticò i suoi strumenti da pittore," racconta, "così li presi e feci un tentativo."<sup>iv</sup> Questo inizio casuale presto si trasformò in un'ossessione; per i successivi tre anni e mezzo ritrasse dal vivo i modelli e frequentò gli "studi aperti" all'Académie Julien e all'Académie de la Grande Chaumière, dove il pittore astrattista André Lhote presiedeva un rinomato atelier. Nel 1949, Ferlinghetti produsse quello che considera il suo primo quadro, *Deux* [fig. 1], un'immagine surrealista capovolta, ispirata a Jean Cocteau. Ferlinghetti si trasferì a San Francisco nel 1951, così convinto di voler seguire la propria arte, da affittare uno studio nell'Audiffred Building, una proprietà vittoriana sul litorale di San Francisco.

Quando Ferlinghetti arrivò, la variante innovativa dell'Espressionismo Astratto peculiare della città, viveva una stagione intensa, e North Beach rivaleggiava con il Greenwich Village come centro della nuova poesia. Ferlinghetti ha sempre rifiutato il termine "Beat", preferendo il termine "San Francisco Renaissance." In qualsiasi modo si scelga di definirlo, c'era un

movimento in corso nella letteratura che abbracciava l'intuizione e il flusso di coscienza come strada all'autenticità. Era un'ulteriore manifestazione di una potente cultura di spontaneità che pervadeva tutte le arti del tempo; come disse Allen Ginsberg, "L'intera questione della poesia moderna, della danza... della performance, anche della prosa, della musica, è l'elemento dell'improvvisazione e della spontaneità e della forma aperta... Lo sviluppo della poesia, così come del jazz e della pittura, sembra essere cronologicamente parallelo."<sup>v</sup> Eppure, come ricorda Ferlinghetti, poeti e pittori mantenevano le reciproche distanze: "C'erano due rivoluzioni in atto allo stesso tempo solo a sette isolati di distanza, ma senza nessuna connessione", ha detto recentemente. "L'unico pittore che provava interesse per i poeti era James Weeks."<sup>vi</sup> Era vero che molti degli Espressionisti astratti della California School of Fine Arts a Russian Hill – in particolare Clyfford Still – mantenevano visioni rigide sul fatto che la pittura non dovesse avere niente a che fare con la letteratura. Ma Ferlinghetti stesso era tutto tranne che ignaro del loro lavoro. L'Audiffred Building era uno dei più vivaci fulcri di attività della città, e ospitò in diversi periodi Hassel Smith (nel cui studio subentrò Ferlinghetti), Frank Lobdell, Ernest Briggs, Jack Jefferson, Sonia Getchtoff, Julius Wasserstein, e Joan Brown. Per di più Ferlinghetti lavorava come corrispondente della West Coast per l'*Arts Digest*, e recensiva le mostre dei pittori astrattisti di San Francisco - venendo spesso descritto come il "portavoce" del gruppo.

Comunque, la gran parte della pittura di Ferlinghetti degli anni Cinquanta era chiaramente nell'atmosfera dell'Espressionismo astratto: tele di grandi dimensioni attraversate da ampie pennellate e da gesti estesi da un'estremità all'altra, talvolta da strutture architettoniche come in *Manhattan Transit* (1959) [fig. 4]. In particolare egli ammirava Franz Kline e ricorda il suo sforzo "disastroso" di seguire ciò che faceva Kline, "intingendo una tavola di legno in un recipiente di pittura nera" e scagliandola contro una tela.<sup>vii</sup> Pochi dipinti di quel periodo sopravvivono, ma le fotografie scattate all'epoca dimostrano come egli dipingesse in modo sia figurativo che astratto, uno schema che avrebbe seguito in tutta la sua carriera. E nonostante Ferlinghetti usasse il nero di Kline, raramente la sua pittura esprimeva l'umore cupo, depresso, dei veterani traumatizzati dalla guerra come Lobdell o Jefferson. Aveva visto di persona la terra bruciata e annerita di Nagasaki solo sei settimane dopo che la bomba era stata sganciata, e condivideva la definizione di Norman Mailer degli anni Cinquanta come "anni di conformismo e depressione" quando "il tanfo della paura è uscito da ogni poro della vita americana."<sup>viii</sup> Eppure la reazione di Ferlinghetti mostra poco del culto dell'oscurità e della morte che sconfinava nella morbosità, come per esempio nella bara nera di pino che Wally Hedrick teneva nel proprio salotto scarabocchiata con le parole "L'arte è morta", o i muri neri della Batman Gallery di Billy Jahrmarkt, dove Bruce Conner espose il suo disgustoso *Black Dahlia* (1959), dal nome di uno dei più noti omicidi irrisolti nella storia di Los Angeles.

Il ruggito arrabbiato di protesta riscontrabile in poeti come Allen Ginsberg, Michael McClure, e Stuart Perkoff appare meno frequentemente nella pittura e nella poesia di Ferlinghetti (o nei suoi ibridi, poiché molti dei suoi dipinti combinano parole e immagini e sono, come quelli di Patchen, letteralmente "poem-paintings"), nonostante le occasionali "imprecazioni non cancellate". Questa è una delle ragioni per cui Ferlinghetti ha sempre rifiutato il termine "Beat", con tutte le sue connotazioni disperate. Dall'inizio, ha preferito l'energia vivificante di Gregory Corso e, ancor più, di Jack Kerouac. In maniera vivida ricorda come "*Sulla strada* mi colpì profondamente con il suo grande fervore" e si entusiasma per la brillante abilità di Kerouac nel catturare il brivido di "cavalcare la rotaia" lungo la costa californiana. Forse Ferlinghetti in nessun posto rende la sua natura sensibile più evidente che nella sua recente antologia poetica, *How to Paint Sunlight: Lyric Poems & Others* (1997-2000). Il volume comincia con una breve prefazione. "Mi schiererei con il romantico visionario irrazionale che dice che la luce è arrivata prima, e che il buio non è che un'ombra effimera da spazzare via con più luce... I pittori e i poeti ne sono portatori naturali, e tutto ciò che volevo fare era dipingere luce sui muri della vita. Queste poesie sono un altro tentativo di farlo."<sup>ix</sup>

La scrittura di Ferlinghetti, toccando vari umori, è spesso molto gioiosa, specialmente quando intreccia i versi di alcuni poeti alle proprie versioni: "ABBANDONATE OGNI DISPERAZIONE VOI

CHE ENTRATE,<sup>xix</sup> sostituisce l'iscrizione di Dante sulle porte dell'Inferno; il suo "tanto dipende dal/ taxi molto giallo"<sup>xxi</sup> gioca sul famoso verso di William Carlos Williams "tanto/dipende da/ una carriola/ rossa"; o il suo alter ego sovrappeso, che nel romanzo *Her* pensa "non avrei creduto che il grasso ne avesse disfatti così tanti", gioca con il verso da *La terra desolata* di T.S. Eliot, "non avrei creduto che la morte ne avesse disfatti così tanti" (verso a sua volta ispirato direttamente alla *Commedia* di Dante).<sup>xii</sup> Poiché in gran parte della poesia di Ferlinghetti vi è un irresistibile gusto per il gioco, non sorprende trovare nei suoi quadri un malizioso, sorridente *Godot* (2008) [fig. 44], che sembra conoscere tutta l'ansia che ha generato, o la giocosa coppia di *Oh Yes?* (1996) e *Oh No?* (1996) [fig. 32, 33]. Ferlinghetti a volte può essere irriverente in modo diretto, come nella sua coppia che copula bellicosamente, intitolata *Crucifux #1* (1982) [fig. 13].

Nonostante l'ampiezza della poesia di Ferlinghetti, il poeta-pittore afferma di poter esprimere visivamente cose che non può esprimere con le parole.<sup>xiii</sup> Può esserci stata una certa quantità di angoscia nel suo romanzo surrealista *Her*, ma è una dislocazione da Dott. Caligari, da mondo sotto-sopra, non il senso di isolamento senza direzione che si trova in alcuni dei suoi dipinti. In modo forse ironico per un ex ufficiale della Marina statunitense durante la seconda guerra mondiale, Ferlinghetti ha dipinto numerose barche che sembrano alla deriva, senza scopo. In *Provincetown* (1994-95) [fig. 29], una coppia giace su una barca priva di remi che potrebbe essere anche una bara. Un altro esempio di forte impatto è la *Ship at Sea* (2006) [fig. 41], la barca in mare, la quale, nonostante i colori vivaci, ha un albero senza vela, ed è circondata da corpi in balia delle onde, spettrali, da mondo dantesco. Ci sono vari dipinti che suggeriscono golfi, in particolare quello intitolato in modo esplicito *The Gulf Between* [fig. 11]. In questo quadro, le due figure non sono meramente separate, ma anche individualmente legate, come la figura quasi mummificata in *Lady by the Hot Tub* [fig. 46] e quella in *Eros Bound* [fig. 50].<sup>xiv</sup> Sollecitato su quest'ultimo quadro, Ferlinghetti ha suggerito che le catene rosse della donna possano semplicemente rappresentare i capelli della figura, piuttosto che l'incatenamento che il titolo implica.<sup>xv</sup>

Probabilmente il più cupo dei quadri di Ferlinghetti, *This is Not a Man* (1993-94) [fig. 28], ritrae un prigioniero con un cappuccio nero legato con le cinghie a una sedia elettrica. Risulta poi che l'immagine si ispira ad una fotografia speditagli con altri articoli in un pacco anonimo dopo la morte di suo fratello, che era stato assistente guardia a Sing Sing, per molti anni la prigioniera americana più nota per le punizioni capitali. Il fratello di Ferlinghetti, che non crebbe assieme a lui e con il quale non ebbe quasi alcun contatto, mantenne quella posizione per due decenni, con l'incarico di assistere ad ogni esecuzione. Sul retro della fotografia, c'erano delle note specifiche su quella particolare elettrocuzione, incluso il numero di volt e il tempo necessario per dichiarare il prigioniero morto.<sup>xvi</sup> La tremenda fotografia con i suoi dettagli amministrativi che era misteriosamente arrivata, deve avere colpito davvero profondamente Ferlinghetti. Sebbene il quadro non riporti le annotazioni sul retro, è chiaro nel dipinto che la banalità del male non è banale.

Se vi è una piccola ambiguità, Ferlinghetti la appaga liberamente per rasentare la banalità nella pittura, dipingendo anche i soggetti più ordinari come il sole. Tema ricorrente nei dipinti di Ferlinghetti, il sole sembra suggerire, come accade in *Eros Bound* [fig. 50], il proprio più comune significato religioso non-occidentale – quello del potere maschile, come in molte culture Asiatiche e Mesoamericane. O, come in *Sun Boat #2* [fig. 47], il sole può implicare la propria quasi universale associazione con l'illuminazione spirituale; in questo caso, accostato a una barca e all'acqua, il suo fiero globo suggerisce un viaggio psichico. Ferlinghetti rivela chiaramente nella sua tenue radianza, una reminiscenza di James M. W. Turner, il soggetto della sua tesi per il Master alla Columbia, e di tanto in tanto applica un "trasferimento d'oro" metallico per esaltarne l'effetto scintillante.<sup>xvii</sup> Eppure, come ogni bambino sa, guardare direttamente il sole significa rischiare la cecità – l'opposto dell'illuminazione - un tema che Ferlinghetti affronta nel suo minaccioso *Sunstroke* [fig. 54]. Ferlinghetti gioca consapevolmente con questo paradosso ancora nel suo dipinto apparentemente innocuo *Sunrise Early Morn* [fig. 8], dove la semplice sagoma di un disco ricorda quelle che appaiono

nei paesaggi del 1889 di Van Gogh, dopo che lo stesso artista si era ricoverato in un manicomio a St. Rémy, come *Olive Trees with Yellow Sky and Sun* [Van Gogh, *Olive Trees with Yellow Sky and Sun*, 1889, Minneapolis Institute of Arts]. Che Ferlinghetti abbia consapevolmente utilizzato queste associazioni è evidente in questi versi della sua poesia, "Istruzioni a poeti e pittori":

Turner ha dipinto la luce del sole  
con la tempera al rosso d'uovo  
(che si è dimostrata instabile)  
e Van Gogh lo ha fatto con la follia  
e il sangue del suo orecchio  
(anch'esso instabile)

La sua preferenza della luce all'ombra non deriva, è evidente, dalla mancanza di impegno politico, dal momento che come attivista Ferlinghetti ha contribuito immensamente alle riforme socio-politiche, in particolare nell'ambito della libertà di parola.<sup>xviii</sup> Ma si è sempre più allontanato da ciò che oggi definisce "agit-prop"- arte con un messaggio specifico da veicolare. Come ha spiegato in una recente intervista, "La pittura politica deve anche essere lirica. Si potrebbe affermare che i miei quadri politici sono i più lirici e che i miei quadri lirici sono quelli più politici." Infatti, egli crede che una recente mostra a Berkley intitolata -come il suo quadro- *The Lyrical Escape*, sia stata estremamente potente da un punto di vista politico.<sup>xix</sup> Lo stesso si potrebbe dire della sua mostra all'Istituto di Cultura Italiana di San Francisco, composta di nudi sensuali.<sup>xx</sup> In quell'esibizione, solo un'opera conteneva un riferimento specifico alla politica con una singola parola, "boobeoisie", il tagliente termine coniato dal giornalista e critico culturale americano H. L. Mencken, lì usato da Ferlinghetti per raggiungere un effetto ulteriormente comico.<sup>xxi</sup> Spiegando l'obiettivo politico della mostra, ha detto: "Il mio lavoro è adesso sul punto di trovare un modo per sfuggire all'attuale pantano di disastri o a qualsiasi cosa stia discendendo su di noi."

La poesia di Ferlinghetti ha sempre teso verso il visuale, mentre la sua arte degli ultimi anni riesce ad essere profondamente, persino esplicitamente, letteraria. Molti dei suoi dipinti mostrano, sotto forma di graffiti scritti a mano, testi presi in prestito, siano essi un passaggio dal *Finnegans Wake* di James Joyce, in *City Full Passing Away* (2002), le parole conclusive del *Ritratto dell'artista da giovane* in *Welcome O'Life! From James Joyce* (2008), o un verso dal sonetto XXVIII di Edna St. Vincent Millay, "Non ci sollevammo dal rapimento che un ora fa", che avvolge un'immagine serigrafica della Millay, in *Edna St. Vincent Millay* (2008). Ci sono, naturalmente, innumerevoli riferimenti, prestiti, e giochi sulla letteratura del passato nella poesia di Ferlinghetti, che di volta in volta introducono il "Nebraska di Willa Cather"<sup>xxii</sup> o i cari ciliegi di Checov<sup>xxiii</sup>, o giocano con il "si" finale del monologo di Molly Bloom che chiosa *l'Ulisse*.<sup>xxiv</sup> Di contro, la poesia di Ferlinghetti è spesso pittorica e volta a rappresentare paesaggi urbani di San Francisco e New York. Le poesie di *Coney Island of the Mind*, per esempio, sono colme di immagini della strada: i "polli alle finestre di Chinatown,"<sup>xxv</sup> la "statua/ di San Francesco/ davanti la Chiesa di/ San Francesco,"<sup>xxvi</sup> e il "Brighton Beach Express."<sup>xxvii</sup> E la memorabile poesia d'apertura di *Pictures of the Gone World* comincia: "Lontano su un porticciolo/ di case non calafatate/ tra i vecchi nobili comignoli/ di un tetto attraversato da fili del bucato."<sup>xxviii</sup> Come dice Ferlinghetti nella prefazione al volume *Paroles* di Prévert, da lui tradotto, "ci sono tanti cosiddetti poeti in giro di questi tempi che hanno bisogno di un cane da strada con l'occhio veggente."<sup>xxix</sup>

Confermando questa osservazione sulla propria opera, Ferlinghetti cita la sua poesia su William Butler Yeats e la sopraelevata sulla Terza Strada. Quando legge Yeats, la sua mente ritorna al libro di poesie trovato sulla sopraelevata, descritta "con i suoi ventilatori pieni di mosche/ e i suoi cartelli con la scritta/ VIETATO SPUTARE/ La sopraelevata/ che procedeva sbandando nel suo mondo da terzo piano/ con la sua gente da terzo piano."<sup>xxx</sup> Anche quando Ferlinghetti gioca con la *Terra Desolata* di Eliot, a sua volta ispirata *all'Inferno* di Dante, in

“non avrei creduto che la vita [invece che la “morte” di Eliot], ne avesse disfatti così tanti”, egli continua con “dentro la dolce macchina di Woolworth.”<sup>xxxix</sup>

In contrasto con questi paesaggi urbani catturati nelle parole e anche con le immagini da viaggio tragico di un americano che si sposta velocemente in una corsa ferroviaria da costa a costa, i quadri degli anni recenti di Ferlinghetti si focalizzano spesso su ritratti psicologicamente carichi. Egli spiega di aver disegnato l'immagine di Pound in *Ezra Pound* (2009) [fig. 48] partendo dallo schizzo stilizzato *Head of Ezra Pound* di Henri Gaudier-Brzeska (membro francese dei Vorticisti), immagine usata dalla casa editrice New Directions per le pubblicazioni di Pound, come ad esempio nella copertina grigio-azzurra di *Personae: Collected Shorter Poms*.<sup>xxxix</sup> Ma l'immagine di Ferlinghetti accompagnata dal testo, “Ho sconfitto il mio esilio”, trasforma la grafica stilizzata di Gaudier-Brzeska in un'immagine di forte impatto emotivo. Alcune pennellate di Ferlinghetti seguono vagamente le linee nette di Brzeska, ma ne risulta un'immagine piena di passione, di un uomo disperato che non ha esattamente sconfitto il suo esilio. Ferlinghetti è profondamente ambivalente verso Pound, la cui poesia fu importante per lui, e le cui immagini fluttuanti appaiono assieme a piccole svastiche in un dipinto antecedente, *Palimpsest of Ezra Pound* (1995), ad esprimere il disprezzo di Ferlinghetti per le simpatie fasciste del poeta durante la guerra. C'è intensità anche nel volto di *Picasso Jeune* (2007) [fig. 42]- sul quale Ferlinghetti ha affermato: “Nel quadro immagino che egli sia appena giunto da Malaga, in Spagna, e che sia ancora rude nell'aspetto.” In modo simile, l'immagine serigrafica di Edna St. Vincent Millay viene scelta e posizionata per avere un impatto emotivo. Inoltre, c'è poco da discutere sull'abbinamento profondamente emozionante di *Vivienne Eliot in 1915 Upon Marriage to T.S.* (2009) e *Vivienne Eliot in 1938 Upon Entering an Asylum*.

Nei suoi *Martha Washington Crossing the Delaware* e *Mother Russia* (1991) [fig. 14, 19], Ferlinghetti crea due incombenti figure femminili con piccoli uccelli posizionati nell'angolo inferiore sinistro delle grandi tele. Indicando uno dei due quadri, Ferlinghetti ha suggerito che l'uccello “fosse appena apparso.” Ma in entrambe le tele, gli uccelli –con il colore dell'uccello addirittura accordato al colore nero del cappotto e del cappello di *Mother Russia*– appaiono come *Doppelgänger* spirituale delle due donne, riportandoci alla mente la discussione sui miti di James Frazer ne *L'albero dal ramo d'oro* in cui lo spirito vola via dal corpo e può, come nel caso di una storia dell'Africa occidentale, incarnarsi in un uccello.<sup>xxxix</sup> Il contorno bianco dell'uccello in *Birds* (1952-58) [fig. 3], suggerisce lo spirito della figura femminile e forse non c'è esempio migliore dell'uccello come spirito, come nel quadro di Ferlinghetti *The Golden Bird of Memory Attends Proust on his Deathbed* (2008) [fig. 45].

Gli uccelli, del resto, sono stati elementi importanti nei versi di Ferlinghetti, spesso a indicare lo spirito, cosicché subito dopo aver menzionato l'erezione della nuova statua di San Francesco, egli intona: “proprio fuori dal viale/ dove nessun uccello cantava,” suggerendo un vuoto privo di spirito. *Mother Russia* (che, spiega Ferlinghetti, inizialmente doveva rappresentare la radicale tedesca martirizzata Rosa Luxemburg) e *Martha Washington* sono dipinte come figure iconiche. Il viso di *Mother Russia* è costruito usando una falce e un martello e *Martha* è essenzialmente priva di volto. Ma gli uccelli sono lì a rappresentare il loro spirito. Nella sua discussione sul senso della perdita in Ferlinghetti, Rosella Siligato ha concentrato la propria attenzione sui versi: “è l'uccello morto/ nel cuore/ che ci uccide.”<sup>xxxix</sup> Quindi, l'uccello morto significa la perdita dello spirito. Nel suo dipinto, *Birds Leaving Earth* (1998) [fig. 36], innumerevoli uccelli stanno volando nell'atmosfera, abbandonando una massa scura senz'anima. E ancora, l'immagine riverbera la famosa stampa di Goya, *Il sonno della ragione*, con i suoi pipistrelli che turbinano con teste da gufo e prendono mostruosamente il sopravvento, mentre la figura umana della ragione appoggia la testa avvolta tra le mani su uno scrittoio. Forse con quest'immagine derivata da Goya – un artista centrale nell'immaginazione di Ferlinghetti - in mente, gli uccelli che abbandonano la terra non sono altrettanto pieni di energia vivificatrice come essi appaiono in altre occasioni nella sua poesia e pittura.<sup>xxxv</sup> In modo peculiare, comunque, essi rappresentano la luce, così che una poesia recente intitolata “La luce degli uccelli” comincia: “Ho imparato presto ad amare gli uccelli/ la

luce degli uccelli il regno degli uccelli.<sup>xxxvi</sup> Essi possono, tuttavia, incarnare l'aspirazione: "vivendo le proprie/ vite separate senza peso." E il potente *Bird Arising* (1992) [fig. 21] di Ferlinghetti suggerisce un senso di questa aspirazione con il suo movimento verso l'alto. Indipendentemente da quale sia il soggetto, se faccia o meno specifici riferimenti, letterari o no, Ferlinghetti ha sempre teso sia al concreto che all'ineffabile. Come i poeti Simbolisti, sa che le ellissi – quei vuoti che gli osservatori e i lettori devono riempire con la propria immaginazione – sono essenziali per mantenere il mistero sia della poesia che dell'arte. Nel campo del linguaggio visivo, comprende che per quanti riferimenti culturali egli introduca, la sua arte deve essere intuita più che elaborata intellettualmente. Come la filosofa americana Susanne K. Langer ha scritto in modo incisivo: "Ogni cognizione della forma è intuitiva; ogni connessione – chiarezza, congruenza, corrispondenza delle forme, contrasto, e sintesi in un *Gestalt* totale – può essere compresa soltanto con quello sguardo diretto, che è l'intuizione."<sup>xxxvii</sup>

Susan e Carl Landauer

---

#### Note

Susan Landauer scrive libri e saggi sull'arte moderna e contemporanea, tra cui *San Francisco School of Abstract Expressionism* (University of California Press, 1996) e "Countering Cultures: The California Context" in Peter Selz, *Art of Engagement: Visual Politics in California and Beyond* (University of California Press, 2006). Carl Landauer ha insegnato storia e cultura europea alle Università di Yale, Stanford e McGill. Gli autori vogliono ringraziare George Krevsky per aver concesso loro di ampliare il saggio scritto per la George Krevsky Gallery, "Open Eye: Open Palette: The Art of Lawrence Ferlinghetti" (2009).

<sup>i</sup> *How to Paint Sunlight: Lyric Poems and Others* (New York, New Directions 2001) 3.

<sup>ii</sup> Benedetto Croce, *Guide to Aesthetics* (Indianapolis: Hackett Publishing, 1996, trans. Patrick Romanell) 3.

<sup>iii</sup> Tra questi eroi non decantati c'è il pittore/poeta/musicista Saul White che, all'inizio degli anni Sessanta, abbandonò la galleria di Leo Castelli, quando Ivan Karp gli chiese di fare dipinti come quello che aveva portato a titolo d'esempio. La sua ostilità verso il mercato dell'arte lo portò, negli ultimi anni, a vivere, dipingere e scrivere nel garage di suo figlio a San Pedro, in California.

<sup>iv</sup> Ferlinghetti citato in Benny Shaboy, articolo senza titolo, in *Studio Notes* 26 (August – October, 1999), <http://www.studionotes.org>

<sup>v</sup> Ginsberg, citato in Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998), 1.

<sup>vi</sup> Salvo diverse indicazioni, le citazioni e le informazioni biografiche sull'artista derivano da interviste degli autori all'artista, il 10 Ottobre 2009 alla George Krevsky Gallery e il 13 Dicembre 2009 al Caffè Trieste, North Beach San Francisco.

<sup>vii</sup> Intervista con gli autori, 10 Ott. 2009

<sup>viii</sup> Citato in Jack Foley, "O her Blackness Sparkles!" *The Life and Times of the Batman Art Gallery, San Francisco, 1960-1965* (San Francisco: 3300 PRESS, 1995), 1.

<sup>ix</sup> Ferlinghetti, *How to Paint Sunlight*, ix.

<sup>x</sup> Ferlinghetti, *Americus I* (New York: New Directions, 2004).

<sup>xi</sup> Ferlinghetti, #85, *A Far Rockaway of the Heart* (New York: New Directions, 1997), 103.

<sup>xii</sup> Ferlinghetti, *Her* (New York: New Directions), 15.

<sup>xiii</sup> Intervista con gli autori, 10 Ott. 2009.

<sup>xiv</sup> Viene in mente la copertina dei brevi non-drammi di Ferlinghetti, intitolati "routines", che mostra due uomini con le teste completamente ricoperte di bende e legati assieme con un'unica benda. Ferlinghetti, *Routines* (New York: New Directions, 1964).

<sup>xv</sup> Intervista con gli autori, 13 Dic. 2009.

<sup>xvi</sup> Intervista con gli autori, 13 Dic. 2009.

<sup>xvii</sup> Intervista con gli autori, 13 Dic. 2009.

<sup>xviii</sup> Non è privo di significato che l'antologia degli 89 poeti americani che criticavano la guerra in Vietnam, prese il titolo dalla poesia di Ferlinghetti "Where is Vietnam?" Si veda Walter Lowenfels, ed., *Where is Vietnam?: American Poets Respond* (Garden City, New York: Doubleday, 1967).

<sup>xix</sup> *The Lyric Escape*, Berkeley Art Center, 2009.

<sup>xx</sup> *Lawrence Ferlinghetti: Drawings from Life*, Italian Cultural Institute, San Francisco, 2009.

<sup>xxi</sup> Peter Selz, "Ferlinghetti: Drawings from Life," *Lawrence Ferlinghetti: Drawings from Life* (San Francisco: Italian Cultural Institute, 2009), 8.

<sup>xxii</sup> "Wild Dreams of a New Beginning," Ferlinghetti, *Who Are We Now?* (New York: New Directions, 1976), 10.

<sup>xxiii</sup> "Wooden Russia Still," *Open Eye, Open Heart* (New York: New Directions, 1973), 60.

<sup>xxiv</sup> "A Coney Island of the Mind," Ferlinghetti, *A Coney Island of the Mind: Poems by Lawrence Ferlinghetti* (New York: New Directions, 1958), 45

- 
- xxv "Dog," *A Coney Island of the Mind*, 67.
- xxvi "A Coney Island of the Mind," *A Coney Island of the Mind*, 17.
- xxvii "The Long Street," *A Coney Island of the Mind*, 73.
- xxviii "Pictures of the Gone World, 1" *A Coney Island of the Mind*, 77.
- xxix Ferlinghetti, *Translator's Note*, in Jacques Prévert, *Paroles: Selected Poems* (San Francisco: City Lights 1949), iii.
- xxx Ferlinghetti, *Pictures of the Gone World* (enlarged edition), #26 (San Francisco: City Lights Books).
- xxxi "Berlin," *Starting From San Francisco* (New York: New Directions, 1967), 54.
- xxxii "Dunque, uno – il ritratto di Ezra Pound in questa mostra – viene dal suo ritratto fatto da Gaudia-Brzeska, l'immagine che la New Directions usa per tutte le edizioni di Pound." Intervista a Ferlinghetti degli authors, 10 Ott. 2009.
- xxxiii Sir James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (New York: MacMillan, abridged edition, 1975; originally 1922), 785.
- xxxiv Rosella Siligano, "Silence is Complicity," *Ferlinghetti: The Poet as Painter* (Rome: Progetti Meali Editore, 1996), 70.
- xxxv Addirittura egli comincia *A Coney Island of the Mind* con la contemporaneità di Goya.
- xxxvi "The Light of Birds," *How to Paint Sunlight*, 33.
- xxxvii Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), 378.