DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI EURO-AMERICANI - CICLO XXV

KENNETH KOCH:
PER UNA CRITICA POETICA

a.a. 2013/2014

Candidata: Cristina Chetry

Tutor: Prof.ssa Maria Anita Stefanelli

Coordinatore: Prof.ssa Camilla Cattarulla

Ringraziamenti

Nel sottoporre alla Commissione la presente Tesi di Dottorato desidero, anzitutto, ringraziare coloro che, entro la cornice del programma di Dottorato in Studi Euro Americani della Terza Università di Roma, ma anche al di fuori di esso, hanno reso possibili le ricerche di cui la tesi è il risultato, e hanno sostenuto il mio impegno quadriennale. Il programma del Dottorato in questione, cui sono approdata con entusiasmo dopo alcuni anni dalla conclusione del regolare corso di studi universitari presso la stessa Università, ha soddisfatto le mie aspettative, mai abbandonate, di studiosa della poesia, interessata a crescere professionalmente, acquisendo ulteriori capacità ed esperienza nell'accesso diretto alle fonti primarie, anche inedite, e al contempo mi ha permesso di conoscere ulteriori tecniche di analisi di testi poetici.

La tesi di laurea sul poeta statunitense contemporaneo Kenneth Patchen, ha permesso di avvicinarmi alla poesia. Successivamente, in qualità di cultore della materia e attraverso altre collaborazioni con la stessa Università, ho sempre mantenuto viva la passione per la poesia e in particolare per le sue forme sperimentali di cui Koch, nell'ambito dell'espressione poetica contemporanea negli Stati Uniti, ne è esempio.

In questo contesto, la Prof.ssa Maria Anita Stefanelli, in qualità di docente e poi di relatore e la Prof.ssa Cristina Giorcelli, in qualità di docente e poi di Coordinatore del Dottorato di ricerca, sono state sin dai tempi del corso di laurea i principali ispiratori e sostenitori della mia passione per la poesia americana, coinvolgendomi spesso in attività accademiche e seminariali, o invitandomi a incontri accademici e non sulla poesia americana. La Prof.ssa Stefanelli, in particolare, ha accettato di seguirmi come relatrice di questo Dottorato di ricerca, dedicando lunghi incontri a discutere di quali testi poetici

selezionare tra i numerosi disponibili, dimostrando sempre paziente disponibilità a sostenere il mio lavoro, e dedicando anche del tempo ad esaminare insieme alcuni manoscritti dell'autore presso la New York Public Library nell'aprile del 2011. A lei e alla Prof.ssa Giorcelli devo la scelta del poeta cui la tesi è dedicata, scelta particolarmente adatta, per l'originalità delle sue opere che comprende stili e tecniche poetiche non ancora esplorate e le innovazioni apportate dalla sua critica e produzione poetica all'ambito della poesia americana.

In fase di stesura del presente lavoro, ho beneficiato dell'apporto di un fitto dialogo interpersonale, contraddistinto da uno stimolo costruttivo a cercare sempre nuove soluzioni per le questioni che di volta in volta si presentavano, con la Prof.ssa Stefanelli. Si è discusso della critica poetica, della produzione letteraria del poeta, delle influenze poetiche europee ed extra-europee nella scrittura di Koch, dell'individuazione della scrittura *nonsensical* di alcune opere, delle caratteristiche e degli usi differenti del suo linguaggio poetico, delle innovazioni apportate in ambito poetico dal poeta.

Nell'arco dei quattro anni ho anche potuto avvalermi degli importanti consigli e incoraggiamenti dei docenti Fulbrighters che si sono avvicendati, i Professori Gregory Sumner, Lewis M. Dabney, Elisabeth Lasch Quinn, Leticia Prislei, Cristina Iglesia e Ana Lía Rey che hanno arricchito le mie conoscenze delle tecniche di analisi testuale e del contesto sociale e letterario statunitense e ispanoamericano, dimostrando sempre la massima disponibilità e stima. Il mio ringraziamento va anche a tutti i Professori coinvolti nell'insegnamento del Dottorato a cui devo il riconoscimento di aver ampliato con le loro tematiche e discussioni la mia ottica di studiosa.

Grazie al programma del Dottorato ho potuto effettuare due importanti missioni di studio e ricerca a New York tra luglio e agosto del 2011 e

nell'aprile del 2012 e ho potuto partecipare a convegni e seminari sulla poesia.

Un ringraziamento particolare va ai poeti, alunni e collaboratori di Koch, Ron Padgett e Jordan Davis che mi hanno concesso interviste e fornito materiali indispensabili per venire a conoscenza di alcuni aspetti di Koch difficilmente rintracciabili nella lettura di testi di critica letteraria. Entrambi hanno condiviso l'entusiasmo per la "scoperta", alla Berg Collection della New York Public Library, del testo di Koch finora inedito *The Idea of a University*. Questo per me è stato motivo di orgoglio e soddisfazione perché "la scoperta" si è rivelata uno strumento essenziale per l'individuazione dell'innovazione della poetica di Koch.

Devo esprimere anche la mia sincera gratitudine nei confronti della moglie del poeta, Karen Koch, della figlia Katherine e del Direttore della Galleria d'Arte Tibor de Nagy Gallery di New York. Karen Koch, da me contattata fin dalla prima volta, mi ha volentieri ricevuta in entrambi i periodi trascorsi a New York e sempre assecondata nelle richieste di informazioni sul poeta e di permessi per accedere ai materiali di cui avevo bisogno. Karen Koch si è lasciata intervistare con grande apertura e disponibilità facendomi omaggio, fra l'altro, di molti volumi della ricca biblioteca di Koch. La figlia del poeta, Katherine Koch, non diversamente dalla moglie ha soddisfatto la mia curiosità intellettuale circa la personalità e la figura del padre e, anche lei, omaggiato di materiali inediti a cui sta lavorando. Con lei, come con gli altri, continuo a mantenere un'assidua corrispondenza. Eric Brown mi ha ricevuta alla Tibor de Nagy Gallery e, nell'intervista che mi ha rilasciato, ha fornito alcune informazioni necessarie per la comprensione del legame tra poesia e pittura nella poetica di Koch. Brown ha elargito numerosi dettagli sulle collaborazioni di Koch con i pittori newyorkesi dell'espressionismo astratto, soffermandosi in particolar modo su quella con Larry Rivers. Proprio

l'acquisizione di numerose informazioni non divulgate sul poeta, tramite i contatti con le persone più vicine a Koch fino agli ultimi anni di vita, mi ha indotto a dare un adeguato spazio alla descrizione preliminare di Koch come uomo e dell'ambiente in cui visse e operò al fine di integrare aspetti dell'autore ancora sconosciuti.

Indice

Ringraziamenti 2

Abbreviazioni 7

Introduzione..... 8

Capitolo 1. Kenneth Koch: l'uomo, il poeta 15
1.1 Vita come poesia e poesia come vita 15
1.2 Koch e la poesia visiva: alla ricerca di una nuova poetica 31
1.3 Il manoscritto sulla poesia visiva 37
1.4 Le prime collaborazioni 40
1.5 Le ultime collaborazioni 44
1.6 Koch e il linguaggio poetico 46
1.7 Verso la nuova poetica: l'antipoetica in Wallace Stevens, Kenneth Koch e Kenneth Patchen 52
1.8 La nuova poetica: la scrittura *nonsensical* in *Sun Out* 59

Capitolo 2. Kenneth Koch e la critica letteraria 68
2.1 Il serio e il faceto nella critica letteraria 68
2.2 La poetica di Koch e il New Criticism 73
2.3 Riscrittura del manoscritto inedito *The Idea of a University* 76
2.4 Edizione critica di *The Idea of a University* 101
2.4.1 Descrizione delle modalità di scrittura 109
2.4.2 Le tre sezioni 113
2.4.3 *The Idea of a University* e *La Repubblica* di Platone: affinità e parallelismi 139
2.4.4 La poesia e il suo valore sociale 151

Capitolo 3. Kenneth Koch e la diffusione della nuova poesia: l'esperienza dei *workshops* 157
3.1 Come nasce l'idea dei laboratori di poesia 158
3.2 Il metodo usato nei laboratori 164
3.3 Koch e i laboratori di poesia in altri paesi 167

Conclusioni 170

Bibliografia 176

Note 184

Abbreviazioni

CP *The Collected Poems of Kenneth Koch*, (New York, Knopf, 2007).

LP *"*The Language of Poetry*", The New York Review of Books*, (May 14, 1998).

NYPL New York Public Library.

TIU *The Idea of a University*, Kenneth Koch, undated poem, Box 125, Folder 3, in Kenneth Koch Papers, ca. 1939-1995, The Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

Introduzione

> Poetry is the irregular flow of desire
> From the pit of the stomach,
> Hot as peppermint, to the fingers […]
> My books flow flabbily across the shelves,
> And the radiator spirals like a yellow snake,
> While my fingers discover life.
> (Kenneth Koch).[1]

Questo studio su Kenneth Koch (si pronuncia come "coke") vuole presentare il poeta e la sua vasta produzione letteraria evidenziando gli elementi di innovazione relativi sia ai contenuti che alle forme poetiche, con la complessità con cui sono state oggetto di dibattito culturale fin dai primi anni del '900. Considerato uno dei tre principali componenti del gruppo della New York School of Poets insieme a John Ashbery e Frank O'Hara, Koch si distinse per una serie di saggi e poesie da cui emerge un particolare genere di critica letteraria in versi (come si vedrà nel secondo capitolo). Professore universitario alla Columbia University, nella sua attività di docente di Inglese e Letterature Comparate influenzò le nuove generazioni di poeti con le sue proposte fertili di nuove prospettive. Come Direttore del Poetry Workshop alla New School[2], negli anni '60, si impegna nella ricerca nell'ambito dell'istruzione conducendo laboratori di poesia nelle scuole elementari americane che propose anche in Italia, Francia, Cina, Haiti e Malaysia.

Il primo capitolo introduce le opere visive in catalogo presso la Berg Collection of English and American Literature della New York Public Library e quelle custodite (e ancora sconosciute) presso l'ultima abitazione del poeta in Claremont Avenue a New York, esaminate grazie alla disponibilità della moglie Karen Culler.

Dalle opere dei primi anni della sua produzione emerge quel tipo di scrittura critica cui si è accennato, che prende le distanze dall'analisi poetica

teorizzata dal New Criticism, di stampo accademico convenzionale legato, secondo l'autore, a un passato statico e chiuso in strutture rigide; un genere di poetica che per Koch ormai non rappresentava più la vita e l'uomo dei tempi moderni. L'approccio puramente scientifico per Koch semplicemente non funziona: egli crede che la poesia debba essere messa in relazione alla *persona* del poeta e alle sue emozioni, nonché al contesto culturale e sociale, perché il lettore possa provare empatia e riconoscere quei sentimenti che sono anche i suoi. Koch accenna alla differenza tra la sua poetica e quella del New Criticism:

> Sometimes, too, people make the mistake of analyzing the poem word by word before they've got an idea of what the whole poem is like. This seems scholarly and scientific but misleading as analyzing each of a person's words in a conversation before you know who he is and what he is talking about [3].

La scrittura critica di Koch, prendendo spunto dal *close reading* teorizzato da I.A. Richards[4] e spostando l'interesse dalla centralità del linguaggio tipico dello strutturalismo, persegue l'intento di Wallace Stevens di teorizzare e attuare un tipo di poesia che sia espressione della vita reale e la rappresenti come un processo in cui viene descritto il quotidiano attraverso il linguaggio comune.

Koch può essere annoverato tra quel gruppo di poeti definiti *poets of the open form* oppure *open poets.* Tale classificazione, che si rintraccia nel lavoro di David Perkins "A History of Modern Poetry"[5], è stata proposta da Robert Duncan e Charles Olson che considerarono *Paterson* e i *Pisan Cantos* due opere in cui gli autori: "[…] opened out upon a new art where they were the first working"[6]. Duncan e Olson dimostrano come le due opere non siano state pianificate bensì siano frutto di un atto spontaneo nel momento della scrittura. Williams, secondo Perkins, sosteneva che la poesia, come la vita, deve sempre produrre a "fresh beginning" e non avere alcuno scopo se non

quello di rendere la vivacità dell'istante, non essere selettiva e rinunciare alla *closure*[7].

Per chiarire il concetto di *closure* si devono ricordare le qualità formali della poesia del New Criticism: grammatica corretta, logica, metrica regolare, rima, strofa, coerenza, *condensation* e polisemia. Dunque la 'chiusura' in poesia è intesa come realizzazione di un testo che deve seguire una logica definita da canoni prestabiliti. La *open form* implica, invece, qualità opposte alla chiusura come l'immediatezza, la spontaneità e la libertà da schemi prefissati per cui la poesia è espressione di un processo nel suo divenire che non necessariamente porta ad alcuna conclusione intesa come risoluzione e compimento. Sempre seguendo le considerazioni di Perkins, l'*open form* in poesia nasce proprio come reazione, a livello storico e psicologico, alla *closure* prodotta dal New Criticism, associata invece a un *ethos* rigoroso e pessimista e all'idea che l'intelletto dovesse disciplinare l'impulso; inoltre il poeta doveva scrivere sempre con autocritica e revisionare costantemente il testo. I poeti di *open form* invece, riguardo alla revisione, la consideravano "self-repressive; moreover, it was false to the instantanousness and uncertainty of life"[8]. Robert Duncan e Charles Olson, autori di *open form*, rappresentano il poeta cosciente di vivere nell'istante, che vuole sperimentarsi in nuove forme poetiche e riprodurre nella scrittura gli eventi del vivere quotidiano tra loro connessi, disposti in una sequenza temporale così come accadono: "[…] writing a poem was for these poets not different from any spontaneous act of living"[9].

Perkins spiega che nella seconda fase del modernismo, dopo la seconda guerra mondiale, molte delle poesie americane e inglesi furono scritte in *open form* ma non sempre è stato possibile riconoscerle poiché le implicazioni del termine non sono ancora definite chiaramente. L'autore fa l'esempio di *Notebook 1967-68* di Robert Lowell e asserisce che pur essendo il *notebook*

una *open form* contiene alcuni *unrhymed sonnets*. Anche *Howl* di Ginsberg può essere classificata tra le opere in *open form* ma si distingue da quelle di Olson e Duncan, che a loro volta hanno caratteristiche diverse. I poeti della *open form* mettevano in discussione l'importanza che il New Criticism dava alla *persona*, ovvero l'idea che la voce parlante, l'Io lirico, non è il poeta stesso ma sempre un personaggio immaginato. Per Eliot la poesia non è un'espressione della personalità del poeta ma "escape from personality"[10], sicchè le impressioni e le esperienze più importanti per l'uomo possono non realizzarsi in poesia.

L' *open poet* è il poeta-uomo che dialoga con se stesso oltre che con gli altri, è l'elemento chiave per una reale comunicazione che prende in considerazione più punti di vista senza che l'uno prevalga sull'altro. L'arte di Koch come *open form* esprime e sollecita sensazioni e sentimenti ed è, prima di tutto, manifestazione non intellettuale ma emotiva, che nasce dall'esperienza personale dell'uomo-poeta. Koch propone di spostare l'attenzione del critico dagli aspetti stilistici del testo: "[…] when first reading a poem, you don't have to be concerned with its technique, with how it is made–that is to say, its rhyme, its meter, its imagery and so on"[11]. La sensazione provocata dal suono delle parole e dalla loro combinazione e la musicalità che ne nasce è essenziale in quanto dà maggiore rilevanza alle emozioni.

Con i suoi testi di critica poetica e le Antologie[12] Koch si prefigge di rinnovare il concetto di poesia, abbandonando principalmente la rima e la metrica, considerate limitanti anche dalla maggior parte dei giovani poeti dell'epoca. Koch è innovativo anche per quanto concerne la critica poetica sia nella forma in cui viene prodotta (l'autore usa la poesia per parlare di poesia) che nei contenuti, dato che ne teorizza una del tutto originale.

E' fondamentale per Koch rivedere il concetto di poesia come arte unicamente "letteraria", per offrirla al pubblico come strumento di comunicazione universale, principalmente emotiva, per dialogare con l'altro e con se stessi. Il messaggio fino ad allora veicolato che la poesia sia per pochi esseri pensanti dotati di una particolare sensibilità e conoscenza, è messo in discussione da Koch: l'obiettivo del poeta-critico, come si evince dalle opere critiche o didattiche e dalle Antologie di poesia moderna, è quello di rendere la poesia accessibile a tutti.

Il primo capitolo di questo studio è un'introduzione all'autore, alla sua poetica e al contesto in cui si sviluppa e si evolve. Il secondo capitolo è centrato sull'analisi dell'opera *The Idea of a University*, una poesia reperita tra i manoscritti e mai pubblicata prima, che si ritiene indispensabile per evidenziare le principali caratteristiche della poetica di Koch, in quanto è opera da cui emerge al meglio il suo ruolo di critico. Il terzo capitolo studia l'intento di Koch di diffondere la nuova poesia di cui si riteneva artefice e presenta l'esperimento dei *workshops*, che il poeta condusse nelle scuole elementari americane, europee e in Cina, e in una casa di riposo di New York. Per soddisfare la sua idea di un'Università ideale bisogna cominciare a educare dall'infanzia e continuare lungo l'arco dell'intera vita come propone il processo del *life long learning*. La formazione diventa adeguata alle esigenze della persona comprendendone le necessità.

In un'epoca in cui, secondo i canoni della poetica convenzionale, la *playfulness* dei testi di Koch è un elemento non accettabile c'era chi, come David Lehman, scriveva: "But it is just his great capacity for humor, based on so much more than mere irony, that makes him important. He has reclaimed the humorous for serious writers of poetry and for that we are in debt."[13] In un'intervista rilasciata a Jordan Davis Koch stesso esprimeva la sua opinione riguardo all'idea di *comic poetry*:

> Some readers think of a poem as a sort of ceremony – a funeral, a wedding – where anything comic is out of order. They expect certain feelings to be touched on in certain conventional ways. Dissociation, even obscurity, may be tolerated, but only as long as the tone remains solemn or sad enough[14].

Koch contrasta l'idea convenzionale e diffusa di poesia, proponendo l'elemento della comicità, che riconosce anche in quella che definisce la *comic technique* nelle poesie di O'Hara[15]. Koch individua nell'elemento *comic* "a sort of unconscious or irrational letting go, saying whatever comes into your head in the interests of surprise. Or letting change do it, as in the games the surrealists played: Le cadavre exquis boira le vin nouveau"[16].

Nella categoria dei *comic poets*, Koch cita come esempi Stevens, Byron, Aristophanes, Shakespeare, Lautréamont, Max Jacob e spiega che il *comic* nelle opere di tali poeti "is a part of what is most serious for art to get to – ecstasy, unity, freedom, completeness, dionysiac things"[17]. Inoltre dichiara di amare la combinazione di "comic and the sensuous-sexy with a mild air of wisdom all around in Ariosto and in Byron"[18]. L'elemento comico che riscontriamo nella poetica di Koch e che egli riconosce anche nella poesia dei componenti della New York School of Poets è generato dalla ricerca di *happiness* nel quotidiano, che lui tanto ben descrive in *Seasons on Earth*:

> And being happy some sort of obsession,
> Ignoring most contrary elements
> By going outside, or changing the discussion,
> I used to live for it, like cows for clover —
> By my hot, happy sense of things bowled over[19].

Sottesa a questa ricerca di *happiness* è la sensazione del poeta che:

> In spite of the real suffering around me,
> And poverty, and spite, I had the sense
> That there was something else[20].

La poetica e la poesia di Koch, di cui ho presentato in questa Introduzione i primissimi rudimenti, mi ha da subito interessata e coinvolta in prima persona. La sintonia tra le mie attitudini e la storia del pensiero e della

produzione poetica del poeta statunitense ha reso la presente ricerca assai più gratificante del previsto.

Al fine di ottenere i risultati che ci si attendono da una tesi di Dottorato ho dovuto e voluto procedere rigorosamente, passo per passo, partendo dai dati biografici, includendo una panoramica adeguata per contestualizzare il personaggio nello scenario del suo tempo, dedicandomi, da un lato, ad approfondire il nesso tra poesia e poetica, che contraddistingue l'opera di Koch, e dall'altro, il molteplice rapporto (da lui ribadito fino agli ultimi giorni di vita) tra poeta, lettori, fruitori della poesia e funzione didattica ed etica della poesia stessa. Pur non avendo esaurito tutti gli aspetti di una personalità così ricca e variegata, mi auguro di aver soddisfatto i requisiti fondamentali non solo per presentare l'autore in una luce nuova, più consona alla sua statura, ma per sollecitare ulteriori analisi e ricerche.

Capitolo 1. Kenneth Koch: l'uomo, il poeta

> […] a canny avanguardist who is merely masquerading as *Dr. Fun,* his nickname during the heyday of the New York School.[21]
>
> Koch, our funniest poet, has had the misfortune to be a protean comic genius at the moment when the lyric poem [was] the be-all and end-all of verse and [was] mistakenly held to be incompatible with the spirit of comedy.[22]

1.1 Vita come poesia e poesia come vita

Kenneth Koch è considerato, insieme a John Ashbery e Frank O'Hara, uno dei rappresentanti della New York School of Poets ma è tra questi il poeta le cui opere sono state solo limitatamente oggetto di analisi da parte della critica. E' possibile rendersene conto prendendo visione delle fonti secondarie su Koch, nella bibliografia di questo studio, e mettendole a confronto con la vasta produzione del poeta nelle fonti primarie. Koch dichiara di aver avuto un rapporto problematico con la critica: "I've had trouble with criticism, I guess. It's hard to know what role criticism plays in either encouraging poets or in getting other people to read them"[23]. Koch attacca apertamente i critici affermando in una poesia: "[...] I was interested in my career/And still am but now it is like a town I don't want to/leave/Not a tower I am climbing opposed by ferocious/enemies"[24]. Padgett commenta così questi versi: "The enemies he refers to were perhaps some who […] declined to review his work, belittled it, or gave it grudging praise. In the dominant atmosphere of the somewhat depressed and solemn academic poetry of the 1950s and 60s Koch had been, after all, a disarming rarity […] But it was also his stylistic difference that led some to underestimate his work"[25]. Questo perché l'estetica dominante, prosegue Padgett, esigeva una poesia "tightly compressed," che proponesse "a measured, controlled artifice," "the well-

wrought poem", mentre le opere di Koch promuovevano *openness* nelle forme, nel linguaggio e nelle idee. Padgett usa il verbo "flex"[26] per definire la caratteristica di flessibilità di Koch che si può intravedere anche nella volontà e capacità di identificarsi, presentando se stesso, tramite il nome di altri poeti "I am Lord Byron – I am Percy Shelley – I am Ariosto"[27]. L'attitudine alla flessibilità lo predispone a immedesimarsi in altri autori e a prendere spunto da loro in un fitto dialogo intertestuale. Koch sceglie l'Ariosto dell'*Orlando* e il Byron del *Don Juan* in quanto ammira la loro produzione di un genere nuovo di poema epico, che contiene elementi comici e tratta dei sentimenti di un uomo già moderno. Inoltre è affascinato dal metro dell'ottava rima usata da Ariosto e Byron e la utilizza nella sua opera *Ko, or a Season On Earth*, perché la ritiene adatta a narrare una storia senza dover seguire un ordine cronologico e funzionale in quanto permette di fare digressioni: "[…] being a stanza, an eight-line contained unit, it can start off from a different place each time – or be continuous with the preceding stanza. But even better, this is a stanza divided into two different kinds of part – one of six lines that has alternating rhymes and is good for storytelling; and the other, a two – line part that is a rhyming couplet and is especially good for changing the subject, making witty comments, or summing up"[28]. Koch si immedesima in Shelley poiché rappresenta, anche lui, un autore del passato che apporta delle novità in ambito poetico attraverso una poesia che coinvolge le emozioni più che l'intelletto. Ma questi sono solo alcuni dei numerosi riferimenti agli autori del passato e del presente attivati e chiamati in causa nelle poesie e nelle opere critico-didattiche di Koch, come indispensabile fonte di ispirazione e innovazione per lo sviluppo della sua poetica.

Nato nel 1925 a Cincinnati, Ohio, da una famiglia della classe media, Koch inizia molto presto (a cinque anni), a scrivere poesie e *comics*[29], incoraggiato soprattutto dai suoi insegnanti e dalla madre, che amava la

letteratura e che si dilettava a creare monodrammi, prendendo spunto dalla biografia di personaggi femminili famosi, da allestire in circoli in cui si radunavano le donne di Cincinnati. Il padre era amministratore del negozio di arredamento di famiglia. All'età di 15 anni lo zio Leo Loth gli regala un libro di poesie di Shelley, *The Completed Poems of Percy Bysshe Shelley*, che entusiasma il giovane Koch e influenza la scrittura delle sue prime opere caratterizzate da quel tono filosofico, tragico e romantico, in linea con la qualità della poesia del poeta romantico inglese.

Koch scrive poesie per tutto il periodo dell'adolescenza, guidato dall'insegnante d'inglese Katherine Lappa, che lo incoraggia, e di cui Koch scrive: "[…] Without her I don't believe I would ever have written poetry"[30]. Ma è interessante anche quello che spiega subito dopo riguardo la sua prima produzione di poesia: "The first good poems I wrote (when I was 17 or 18), or the first poems I wrote that interest me now, were a result of two things. One was reading *U.S.A.* by John Dos Passos, more particularly, the 'stream of consciousness' passages in the book. I started to write stream of consciousness of my own, that is, writing down whatever came into my mind"[31]. E' in questi anni che attraverso la lettura dell'Antologia *Modern American and British Poetry* di Louis Untermeyer, dove compaiono figure come Emily Dickinson e Robert Frost, il giovane Koch scopre l'interesse per le opere americane di e.e. cummings, Kenneth Patchen, William Carlos Williams ed Ezra Pound. Le caratteristiche di innovazione che costoro apportano alla poetica moderna sono gli aspetti che lo incuriosiscono. Questi testi insieme alla trilogia *U.S.A.* di Dos Passos, che gli fece conoscere e apprezzare lo *stream of consciousness*, l'*Ulisse* di Joyce per lo stesso motivo ma anche per la scrittura in diversi stili, saranno importanti per la sua formazione di poeta modernista.

Koch è deciso a realizzare un proprio stile in cui possano predominare le emozioni e le sensazioni piacevoli dovute a un uso del linguaggio che non segue una logica né ripropone un significato convenzionale. Il poeta, attraverso una poesia in cui prevalgono i sentimenti, vuole provocare nel lettore la stessa esperienza piacevole avvertita nell'atto della scrittura. Egli indica come tecniche poetiche, per giungere alla produzione di questo genere di poesia, il lasciar fluire i propri pensieri nel momento creativo e l'uso del *free verse*, perché "unrhymed unmetrical verse is wonderful for getting feelings and sensations just as they occur"[32]. Un'altra esperienza importante per Koch, durante il periodo scolastico, è l'incarico di Direttore della rivista letteraria *Gleam* nell'ultimo semestre alla Walnut Hills High School.

Koch partecipa alla Seconda Guerra Mondiale su cui, tuttavia, scrisse solo dopo cinquanta anni nella raccolta *New Addresses*[33]. Viene arruolato nella "96th Division Army Infantry" e combatte nella battaglia di Leyte, nelle Filippine, ma a causa di un'epatite viene subito dopo trasferito in un ospeale nell'isola di Guam, nell'Oceano Pacifico, dove ha termine l'incubo della sua esperienza in guerra. Koch dichiara di non aver mai voluto scrivere della guerra perché era così assurdo essere parte di un meccanismo secondo il quale era necessario uccidere qualcuno, sapendo che qualcuno cercava di uccidere te. Koch definisce la situazione *psychotic*. Durante la partecipazione alla seconda guerra mondiale egli prese pienamente coscienza della propria vena poetica: "I can't be killed–because of my poetry. I have to live on in order to write it"[34]. Koch racconta inoltre di quando, nel periodo passato negli accampamenti militari, si rese conto di avvertire la sua 'diversità' rispetto al temperamento degli altri soldati e che questo fosse percepito anche da loro[35].

Nel 1946 deciso a diventare poeta, si iscrive a Harvard sapendo che è l'Università adatta alla sua aspirazione, poiché scelta anche da quei poeti avanguardisti che ammirava e aveva scoperto leggendo le Antologie della

New Directions[36], nonché Eliot, Stevens e Williams. Harvard si rivela un ambiente stimolante per Koch, soprattutto per l'incontro con il poeta Delmore Schwartz, suo docente, ed è fiero di raccontare che in un'occasione proprio Schwartz lo aveva presentato a un altro poeta, Theodore Spencer, come "a good poet"[37]. Koch incontra a Harvard anche John Ashbery, con cui instaura un rapporto basato sull'amicizia e la stima reciproca. Le poesie dell'uno sono considerate opere di rilevanza poetica dall'altro e da questo confronto i due traggono una mutua ispirazione. Koch racconta che Ashbery gli suggerisce la lettura di autori che scrivevano, a suo parere, in un modo che definisce "crazy" e cita Alfred Jarry e la sua famosa commedia *Ubu Roi*. Ashbery lo invita a produrre un tipo di poesia "more crazy", Koch immediatamente accetta l'idea e dopo aver letto Jarry scrive: "I read *Ubu Roi* and everything was turned upside down […] It made me happy"[38].

La ricerca di *craziness* era il risultato di un interesse nato dalla lettura delle opere surrealiste, conosciute tramite la rivista *View*, in voga in quegli anni, e la visione dei quadri di Max Ernst e Pablo Picasso. Koch è affascinato dalle opere dei due pittori che sembrano rappresentare delle storie molto commoventi e importanti, senza che se ne comprenda il contenuto. La ragione di tali interessi artistici e letterari non è solo il risultato di una reazione all'ambiente di Harvard, ma è legata alla poetica del *pleasure* e della *happiness*, provocati da quel tipo di espressione artistica. La sua prima raccolta di poesie, *Sun Out*, di cui si tratterà nel primo capitolo di questo studio, sono l'espressione della scrittura influenzata appunto da quella *craziness* ispirata dal surrealismo, ma anche dalla poesia francese di Apollinaire per il suo essere anticonvenzionale, ed essere composta con uno stile colloquiale e piano.

Koch è stato anche influenzato da Max Jacob per la sensualità, il mistero e la comicità che si riscontrano nelle sue opere e da Yeats per l'uso

particolare del *blank verse*, utilizzato per simulare in poesia il dialogo e la conversazione ordinaria. Koch e Ashbery sono interessati entrambi alle opportunità letterarie offerte dalla rivista studentesca *The Harvard Advocate*, e saranno infatti in seguito eletti tra i membri del comitato scientifico. La rivista era stata, in passato, diretta da poeti come Stevens ed Eliot, che vi avevano pubblicato le loro prime opere. Il primo numero in cui appaiono quattro poesie surrealiste di Koch: *Nocturn & Abaude, Carnival, Program Notes, In Answer To This Emptiness,* è quello del 21 Maggio del 1947. Koch dedica alcune pagine del libro *The Art of Poetry* ad Ashbery, con il saggio "Presenting John Ashbery" che introduce il lettore alla sua poesia, di cui egli sottolinea la caratteristica di saper includere "all styles and tones, all degrees of true and false"[39]. Koch spiega che Ashbery utilizza il tono letterario, nobile e colloquiale nel medesimo verso e combina lo stile solenne, a volte sublime, con quello comico. Inoltre si possono riscontrare nelle sue poesie dati biografici o storie inventate che si intrecciano a quelle vere. Koch ritrova nella poesia di Ashbery gli elementi fondanti di una nuova poetica che include ogni cosa e che egli stesso mira a riprodurre. Non solo, secondo Koch, le poesie di Ashbery permettono al lettore di immedesimarsi in ciò che presenta, e di sentirsi *happy* anche dopo averne terminata la lettura.

Sempre a Harvard Koch scrive un'opera teatrale: *Little Red Riding Hood* ispirato dalle opere di Yeats e alla ricerca della realizzazione di un "play in poetry". Koch intravede nelle opere di Yeats la capacità di rendere la poesia un dramma tramite l'uso *intense* del linguaggio e un nuovo modo di utilizzare il *blank verse*, con le particolarità cui abbiamo accennato, che producono tensione ed entusiasmo anche se non sempre il testo è del tutto comprensibile. Inoltre, Yeats riproduce, attraverso i versi, quell'esperienza di shock per l'intelletto che è anche uno degli obiettivi della poetica di Koch. Secondo il poeta, la poesia delle opere teatrali definita *poetic drama* (e cita

come uno dei pochi esempi il teatro di Shakespeare), è "poetry opened up"[40] poiché assume "a physical reality", che sollecita la partecipazione dello spettatore: "the spoken poetry affects one like an action of which one is part"[41]. Koch si reca spesso a teatro per trarre ispirazione dalle opere cui assiste e sceglie forme nuove di rappresentazione come il teatro cinese, ubicato sotto il Manhattan Bridge di New York. Il poeta aveva scoperto la cultura cinese e giapponese grazie alle traduzioni di alcune opere famose di Pound e Fenollosa. Koch è particolarmente interessato alla traduzione delle opere teatrali giapponesi, i *Noh Plays*, in *free verse*. Le tecniche teatrali delle maschere e dei cori, che vengono utilizzate nel Teatro *Noh* ma anche in *puppet shows*, *religious rituals* e *music-hall comedy routines*, sono apprezzate dai poeti modernisti in quanto strategie in grado di *liven up* l'opera teatrale fino a renderla poesia. Altra fonte d'ispirazione per Koch sono i balletti di George Ballanchine con la dinamicità dei ballerini sul palcoscenico a provocare quell'entusiasmo e stupore che egli cerca di riprodurre attraverso la poesia.

Dopo essersi laureato a Harvard, con una tesi di primo livello, Koch continua gli studi presso la Columbia University, a New York. Mantiene i contatti con Ashbery, rimasto a Harvard, attraverso un'assidua corrispondenza. In una lettera Ashbery comunica a Koch di aver conosciuto Frank O'Hara, definendolo: "a new contender"[42]. Per Ashbery è evidente che anche O'Hara è interessato alle forme artistiche avanguardiste e a linguaggi artistici non letterari, quali, ad esempio, la pittura. Ashbery descrive l'incontro con O'Hara *so stimulating*, come era successo quando aveva conosciuto Koch, e percepisce nel nuovo rapporto la soddisfazione di quella necessità di condividere gli ideali di una nuova poetica con altri poiché "we didn't know so many people and could often be alone together"[43]. Tuttavia Koch, dopo la lettura di alcune poesie di O'Hara, non sembra intendere subito la sua poetica,

per alcune caratteristiche ("sassy, colloquial, and full of realistic details")[44] che, invece, successivamente lo entusiasmeranno. Koch descrive il rapporto che si instaura tra i tre come: "[…] we were a little bit, I suppose, like the members of a team […] We inspired each other, we envied each other, we emulated each other […] we were almost entirely dependent on each other for support"[45]. Koch ritiene che la propria poetica sia simile a quella di Ashbery e O'Hara per l'uso del linguaggio ordinario, l'interesse per la sperimentazione della poesia in forme diverse, la tensione verso la collaborazione artistica, la convinzione che l'ispirazione poetica nasca dai sentimenti e dai pensieri del poeta seguendo il proprio flusso di coscienza e si realizzi sul foglio in maniera irrazionale. Ma Koch si definisce: "a more 'physical' Ashbery, a more 'poetic' O'Hara"[46], sempre per la sua volontà di distinguersi. Koch si reputa più fisico di Ashbery perché ha un temperamento energico e comunicativo, che si esprime anche nel piacere di recitare le poesie che propone nei laboratori. Si definisce, invece, più poetico di O'Hara perché, anche se Koch è alla ricerca di uno stile non tradizionale, è ancora in parte interessato alla metrica classica, pur apportandovi trasformazioni che tendono a rendere il verso *less tight*.

Nel 1950 Koch parte per Parigi e Aix-en-Provence, come borsista Fulbright, e in Francia si immerge negli studi della poesia francese, prediligendo alcuni autori come Apollinaire per il lirismo, la lunghezza dei versi e la sintassi flessibile; Max Jacob, per la combinazione di umorismo e tensione; Paul Eluard, per l'erotismo lirico e serio e Saint-John Perse per l'uso delle parole "so tied to speech"[47]. Per quanto riguarda quest'ultimo poeta, Koch ricorda che anche O'Hara è attratto dall'uso delle parole di Perse: "Frank O'Hara told me that after reading the first (translated) word of a St. John Perse poem (the word "Palms!"), he had to "race to the typewriter"[48]. Koch dedica alcune pagine, in *The Art of Poetry*, a Saint-John Perse che si

rivelano interessanti in quanto utilizza l'analisi della poetica del poeta francese, nell'opera *Amers*, per fare un confronto con quella americana. Koch sottolinea il coraggio del poeta francese di sperimentarsi con chiarezza, "from his clear eye", e attraverso l'immaginazione. Koch fa notare che la poetica americana degli anni '50 privilegia l'aderenza alla realtà, "especially to historical reality", e tende ad assumere un atteggiamento critico verso tutto ciò che è una produzione recente, un presente che non può competere con il "glorioso passato" e quindi, non riconosce né valorizza gli importanti elementi di novità che invece emergono. Mentre i poeti americani dell'epoca in cui vive Koch "stare into the abyss", Perse invita "to look Beauty in the eye" grazie alla gioia che i suoi versi producono e che Koch definisce: "the strangest thing about the poem – strangest for our time – and the best […] the instinctive and recurring joy that is tied to speech"[49]. Koch utilizza come esempio di una poetica americana del presente quella di Williams e la definisce entusiasmante, perché le sue poesie "catch the music of a man alive in his time with his hand on a table, his feet on the floor, and his soul in the stars"[50].

Tornato a New York, nell'estate del 1952 Koch scrive per la prima volta una poesia, *The Nina Sestina*, in occasione del compleanno di Nina Castelli, la figlia di Leo Castelli, famoso gallerista e commerciante d'arte che negli Hamptons aveva una proprietà dove Koch si recava d'estate. Gli Hamptons sono il luogo in cui il pittore Larry Rivers, con cui Koch collaborerà, e altri artisti, si incontravano, attratti dalla stessa passione per la vita di campagna. Koch, O'Hara e Ashbery negli anni '50 a New York conoscono, durante le serate nella Cedar Tavern o The Five Spot oppure nei *loft parties*[51], e cominciano a frequentare i pittori appartenenti alla corrente dell'espressionismo astratto con cui condividono lo stesso interesse per il surrealismo. Una caratteristica di Koch, come vedremo in seguito, è

l'entusiasmo per la collaborazione con altri poeti e pittori, che durerà tutta la vita.

Delle opere prodotte in collaborazione con pittori ricordiamo quelle con Larry Rivers, Willem de Kooning, Jane Freilicher, Alex Katz, Red Grooms, Nell Blaine, Jim Dine. Alcune di tali opere di Koch sono state esposte in tre mostre organizzate nelle Gallerie d'Arte di New York: Tibor de Nagy Gallery (1994), Guild Hall (2000) e al Museo di Ipswich in Inghilterra (1993). Nel numero 2 di *Locus Solus* "A Special Issue of Collaborations," dell'estate del 1961, Koch evidenzia come la collaborazione tra artisti sia una dinamica molto motivante e una determinante fonte d'ispirazione. E' da rilevare che proprio dopo la pubblicazione di questo testo nacque lo stesso interesse anche tra i poeti della seconda generazione della New York School of Poets[52].

Nell'estate del 1953 Koch condivide un appartamento con Jane Freilicher e Larry Rivers a East Hampton, prima di ripartire per la California, dove proseguirà i suoi studi. Jane Freilicher riferisce di un episodio avvenuto durante la convivenza con il poeta, rivelando l'aspetto comico, addirittura esilarante, della personalità del poeta. Koch si era affacciato alla finestra, al passare della metro, indossando una maschera da gorilla: "[…] passengers were taken aback to see, in one window, a gorilla staring out at them […]"[53]. Ma nel meno noto versante della personalità, egli è invece affetto da balbuzie e da attacchi di ansia: per questo negli anni '50 intraprende una terapia psicoanalitica freudiana con Rudolf Loewinstein, che risulta avere effetti benefici. Koch dedica una poesia, *To Psychoanalysis*, al suo percorso terapeutico durato due anni, in cui esprime la moltitudine di sentimenti affiorati. Koch, come è solito fare, riferisce nel dettaglio ogni emozione vissuta durante le sedute di terapia; quella che sembra incidere di più la esprime nei seguenti versi: "You gave me an ideal/ Of conversation – entirely about me/ But including almost everything else in the world"[54]. L'ideale di

poter essere al centro di tutto includendo il resto del mondo è una sensazione molto gratificante che Koch trasferirà, nelle sue poesie, attraverso una poetica che pur ponendo al centro l'esperienza vissuta dal poeta ingloba nella narrazione diversi temi, luoghi, personaggi e persone utilizzando tecniche stilistiche differenti.

Alla fine dell'estate del 1953 Koch parte per una specializzazione post-lauream presso l'Università della California, a Berkeley, dove incontra Mary Janice Elwood, che diventerà sua moglie nel 1954. In questo periodo Koch si appassiona alla lettura di *Leaves of Grass* di Whitman e dichiara: "After I read Whitman I felt I could write about anything – I love Whitman's tone"[55]. Il pensiero nasce dalla lettura di alcuni celeberrimi versi della poesia *Song of Myself*[56] che Koch commenta come "a little manic, euphoric"[57]: "I am the poet of the body and I am the poet of the soul/I see the great secretaries/Houses and rooms are full of perfumes". Questo è anche l'anno di pubblicazione della poesia di 2.400 versi, *When the Sun Tries to Go On*, ispirata in parte dalla lettura di *Guerra e Pace* di Tolstoj.

Dopo l'esperienza in California Koch torna a New York, dove presenta la sua tesi specialistica, *The Physician in English Drama*, alla Columbia University, e comincia a insegnare alla Rutgers University e al Brooklyn College.

Nel 1955 Koch e la moglie Janice sono a Roma. Qui nascerà la loro figlia Katherine, mentre nel 1957 risiederanno a Firenze, per un anno, dove Janice è borsista Fulbright. In Italia Koch si entusiasma alla lettura delle poesie di Guido Gozzano, della poesia rinascimentale italiana e racconta di aver comprato il libro *Tutte le Poesie Italiane* di Poliziano[58]. Durante la residenza italiana Koch scrive *Ko, or A Season on Earth*.

Alla fine degli anni '50 lascia l'insegnamento a Rutgers e al Brooklyn College e completa il Dottorato alla Columbia University con la tesi *The*

Reception and Influence of American Poetry in France, 1918-1950. Nel 1959 inizia a insegnare nel Dipartimento di Inglese e Letterature Comparate alla Columbia University, dove rimarrà per 43 anni.

Nel 1961 realizza con Larry Rivers opere visive tra cui mappe geografiche, rappresentazioni astratte come, ad esempio, una tela che raffigura una serie di scarpe da donna e un'opera di grandi dimensioni che Koch definisce un *painting/poem*: *New York 1950 –1960*. Nel 1962 Grove Press pubblica la sua prima raccolta di poesie scritte nel decennio precedente, *Thank You and Other Poems.* Nel 1966 viene pubblicata la raccolta di opere performative *Bertha*.

Nel 1968 Koch collabora al programma dell'organizzazione Teachers & Writers Collaborative[59] per realizzare dei laboratori di scrittura di poesia nella scuola elementare di Manhattan P.S. 61[60]. Grazie a questa esperienza, non solo nelle scuole americane, ma anche in altri paesi tra cui l'Italia, la Francia, la Cina, Haiti e la Malaysia, Koch potrà scrivere sul proprio metodo di insegnamento, per cui ottenne un discreto successo negli anni '70, e grazie ai quali venne invitato e intervistato in alcuni programmi televisivi[61].

I testi didattici/manuali, che ebbero un ruolo importante e furono considerati innovativi nell'ambito della didattica, sono quattro. *Wishes, Lies and Dreams: Teaching Children to Write Poetry* descrive il metodo di insegnamento usato nei laboratori a New York e riporta le poesie nate dalla creatività dei bambini americani. Nella versione italiana, *Desideri, sogni e bugie,* Koch racconta la sua esperienza nelle scuole romane di La Storta e Genzano. Il libro *Rose, Where Did You Get that Red? Teaching Great Poetry to Children* spiega come rendere comprensibile ai bambini la poesia di celebri autori tra cui Blake, Williams, Whitman e Shakespeare. Infine *I Never told Anybody: Teaching Poetry Writing to Old People* narra dell'esperienza dell'insegnamento di poesia nella casa di riposo di New York, The American

Nursing Home, condotta insieme a Kate Farrell, anche lei poetessa e insegnante.

Koch è anche autore di due Antologie di poesie per bambini, *Sleeping on the Wing: An Anthology of Modern Poetry with Essays on Reading and Writing* e *Talking to the Sun: an Illustrated Anthology of Poems for Young People*, con l'intento di diffondere l'idea che la lettura e la scrittura di poesia "are natural and worthwhile and pleasant things to do"[62]. Entrambi i testi furono scritti insieme a Kate Farrell. La prima Antologia raccoglie testi di poesia modernista in inglese e in altre lingue, ed è diretta a confutare l'idea che la poesia sia difficile e inibente: "Many people avoid poetry during their education and afterward - they get the idea that poetry is for a few people with special poetic sensibilities"[63]. Gli autori inclusi nell'Antologia sono, per citarne alcuni, Whitman, O'Hara, Rimbaud, Apollinaire, Lorca, Rilke e Majakovskij. Koch e Farrell, nell'Introduzione, guidano il lettore nella conoscenza e comprensione della poesia moderna e consigliano di non usare solo l'intelletto, mentre si legge una poesia, alla ricerca di un senso/significato comune che non può essere "esclusivo". Secondo Koch, infatti, la poesia, come tutte le forme d'arte, permette di sollecitare prima di tutto quella parte dell'intelligenza che include i sentimenti, l'immaginazione e l'esperienza: "You can like a poem before you understand it, and be moved by it, and in fact, that is a sign that you're starting to understand it"[64]. Ma, Koch ammonisce, la totale comprensione non sempre avviene, sia perché il lettore non è cosciente che la poesia è un linguaggio diverso, che deve imparare attraverso la lettura guidata delle opere e degli autori, sia perché a volte è proprio l'autore che non lo vuole. Koch cita le poesie di Ashbery, in cui il poeta invita il lettore a farsi travolgere solo dall'esperienza emotiva, senza cercare una ragione.

La seconda Antologia è una raccolta di immagini dei quadri di alcuni pittori tra cui Manet, Monet, Matisse, Picasso, scelti tra le collezioni del Metropolitan Museum come illustrazioni per alcune poesie, ad esempio, di Yeats, Shelley, Blake e Neruda.

Koch pubblicò anche due libri-manuali dedicati all'arte poetica, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work* e *Making Your Own Days: the Pleasures of Reading and Writing*, utili a chi voglia diventare poeta o conoscere gli stili, le tecniche e l'uso del linguaggio di alcuni autori. Il primo libro-manuale Koch lo definisce "a book of criticism" che raccoglie diverse tipologie di testo tra cui: poesie, parodie, interviste, saggi. Il secondo volume, *Making Your Own Days*, Koch lo introduce così: "The aim of this book is to say some clear and interesting things about poetry". Il libro è diviso in due sezioni, la prima dedicata all'analisi della poesia dal punto di vista dello stile, in cui il poeta indaga sulla natura dei "long poems, dramatic poetry, and poetry in other languages" come della "non-metrical poetry". Questa sezione è anche una guida per accostarsi al linguaggio della poesia, conoscere le dinamiche della scrittura nella fase dell'ispirazione e della revisione. La seconda sezione è un'Antologia di poesie scelte "to exemplify and illuminate" l'analisi poetica della sezione precedente: "the second half of the book is an anthology of poems that illustrate what is said in the preceding chapters and which, in turn, I hope, the chapters will make it more of a pleasure to read"[65]. Koch aggiunge che la principale innovazione del volume consiste nella: "discussion of poetry as a separate language" ovvero l'individuazione delle caratteristiche che lo rendono tale[66].

Durante le proteste degli studenti contro la guerra in Vietnam alla Columbia University, nel 1968, Koch partecipa alle manifestazioni e trascorre per questo motivo una notte in prigione. Quando gli viene chiesto di scrivere

una poesia sulla guerra del Vietnam Koch realizza *The Pleasures of Peace*, pubblicata insieme ad altre poesie, nel 1969[67]. La caratteristica di questa poesia è che non racconta gli orrori della guerra, come Koch li definisce, cosa che accade in genere nelle poesie che trattano questo tema, ma è un inno alla pace.

Come si è visto, la produzione letteraria di Koch è di vario genere: poesia, prosa, *picture-poems*, ecfrasi, antologie, opere teatrali e didattiche, libretti e critica poetica. Una delle forme d'arte predilette da Koch era il teatro, in particolare l'Opera, per cui fu una grande soddisfazione quando potè realizzare la messa in scena di alcune sue opere, come *The Gold Standard* e *Départ Malgache*. Egli scrisse anche dei libretti, *Bertha* per il compositore Ned Rorem, *Change of Hearts* per David Hollister e *The Banquet: Talking About Love* e *Garibaldi en Sicilie* per l'amico italiano Marcello Panni.

Nel 1970 Koch riceve il premio The Harbison Award for Distinguished Teaching. Nel 1971 Koch si separa dalla moglie Mary Janice Elwood. Nel 1973 viene pubblicata una raccolta che include tutte le sue opere performative quali films e opere teatrali: *A Change of Hearts, Plays, Films, and Other Works, 1951-1971*. Nel 1975 vengono pubblicate *The Art of Love*, che raccoglie molte delle poesie scritte durante la sua esperienza di insegnamento, e il romanzo *The Red Robins*, che riscriverà poi come opera teatrale, messa in scena nel 1979 a New York e East Hampton. Nel 1977 Koch incontra Karen Culler, pianista e consulente educativa nelle scuole, che sposerà nel 1994. Nello stesso anno viene pubblicato il poema epico *The Duplications*. Il 1979 è l'anno della pubblicazione di *The Burning Mystery of Anna*.

Nel 1982 Koch viaggia in Africa dove tiene alcune conferenze, grazie a un progetto sponsorizzato dall'USIS (United States Information Agency). Di questa esperienza il poeta conserverà un diario, che si può consultare tra i manoscritti alla Berg Collection[68]. Ma questo è anche l'anno della

pubblicazione di *Days and Nights* e dei *Selected Poems*. Nel 1986 esce *On the Edge* che consiste in due *long poems*, nel 1987 *Seasons on Earth*, nel 1988 *One Thousand and Avant-Garde Plays*, nel 1993 la raccolta *Hotel Lambosa*. Nel 1994 sono pubblicati *One Train*, *Making It Up* e *On the Great Atlantic Railway: Selected Poems*, nel 1996 *The Gold Standard: A Book of Plays*, nel 1998 *Straits* e nel 2000 *New Addresses.* Alla fine di giugno del 2002 Koch viene ricoverato per l'acuirsi della sua malattia, la leucemia; muore pochi giorni dopo.

Sono stati pubblicati postumi: *A Possible World* e *Sun Out, Selected Poems* 1952-1954 (2002), *The Art of Possible: Comics Mainly Without Pictures* (2004), *The Collected Poems of Kenneth Koch* (2005), *The Collected Fiction of Kenneth Koch* (2005), *Selected Poems* (2005), *On the Edge: Collected Long Poems* (2009), *The Banquet: the Complete Plays, Films and Librettos* (2013).

Koch fu eletto membro della American Academy of Arts and Letters e ottenne il Bollingten Prize, il Bobbit Library of Congress Prize, lo Shelley Award for Poetry e il Phi Beta Kappa Award for Poetry. Fu finalista nel National Book Award e nel Pulitzer Prize. Il Governo francese lo nominò Knight in the Order of Arts and Letters. Nonostante i numerosi riconoscimenti degli ultimi anni, ciò che soprattutto rese veramente felice Koch, come ebbe a dire, furono l'ammirazione da parte degli studenti e il rapporto instaurato con loro, molti dei quali sono diventati poeti di quelle che sono state definite la seconda e terza generazione della New York School of Poets.

1.2 Koch e la poesia visiva: alla ricerca di una nuova poetica

> Sun Out! Perhaps there is a reason for the lack of poetry
> In these ill-contented souls, perhaps they need air!
> Blue air, fresh air, come in, I welcome you, you are an art student,
> Take off your cap and gown and sit down on the chair.
> Together we shall paint the poets-but no air! perhaps you should go to them quickly,
> Give them a little inspiration, they need it, perhaps they are out of breath,
> Give them a little inhuman company before they freeze the English language at death!
> (Kenneth Koch)[69]

Koch amò la sperimentazione di nuove forme e affermò di ispirarsi all'arte pittorica: "[…] I was certainly encouraged by the example of Picasso and Max Ernst and other painters who had the courage to do something stunning, strong, starkly dramatic and beautiful that didn't necessarily make any sense"[70]. Koch si avvicinò alla poesia visiva sperimentando la tecnica dei calligrammi di Apollinaire. Un esempio è *Possible World*[71], in cui le parole hanno prima di tutto una dimensione visiva: l'autore infatti non segue, nel testo, le regole della scrittura formale in quanto le dispone nella pagina in maniera non convenzionale, i caratteri usati sono misti e ogni lemma, inoltre, diventa un segno che assume una propria importanza. Il testo diventa così una pagina viva, movimentata, mossa dalla penna del poeta che vuole rendere quelle parole qualcosa che si avvicini il più possibile alla riproduzione della dinamicità della vita reale. L'espressione scritta diventa un'immagine e non più solo un segno tipografico. Anche un'altra poesia, *A Time Zone*[72], è ispirata a *Zone* di Apollinaire ma in questo caso la similitudine riguarda oltre che la forma anche il contenuto. In entrambe le poesie la scrittura segue il flusso di coscienza che si esprime attraverso il linguaggio ordinario. Vi si presenta il nascere di una nuova poesia anticonvenzionale, di una nuova poetica frutto degli stimoli della vita newyorkese e degli incontri con altri artisti. Vi si annuncia l'idea di Apollinaire che la poesia non è più selettiva ma nasce dal caos, per strada e non sui libri. Ciò che Koch dichiara di apprezzare delle

poesie di Apollinaire, come anche di quelle di Eluard e Roussel, è il riportare semplicemente quello che accade. Il poeta, nei suoi corsi universitari, analizza stilisticamente le poesie di Apollinaire[73] e commenta, in *Making Your Own Days*, a proposito della poesia *Coeur couronne et miroir*: "This poetry invention [calligramme] is an expansion of what a poem can do, it adds the space of art to poetry"[74].

Michel Deguy si accorge della similitudine tra alcuni elementi presenti nella poetica di Koch e quella di Apollinaire e in un articolo, a proposito dei laboratori di scrittura di poesia che Koch aveva tenuto in Francia, scrive che la sua poesia è piena di giochi di immaginazione impossibili, una poesia "à prendre par corps," in cui i bambini vengono coinvolti come quando si apprende a ballare o a dipingere, alla maniera dei poeti francesi Apollinaire e Rimbaud[75]. Deguy pensa che Koch utilizzando queste tecniche educhi i bambini alla libertà, alla scoperta delle associazioni libere, alla ripetizione, all'emozione di giocare con le parole.

Come Stanley Kunitz, che Koch conosceva[76], il poeta aveva tantissimi amici pittori e come lui apprezzava le infinite possibilità della pittura di rendere immediato il messaggio. Nella Poesia *My Olivetti Speaks*, pubblicata in *Straits*[77], Koch scrive: "The last century was full of music, as this one has been full of painting. Poetry, complexly amused, has been content to take second place in both." Nel 1977 Kunitz rilascia un'intervista a Chris Busa[78] in cui spiega cosa rappresentava la pittura per alcuni poeti, tra cui Koch, in quegli anni a New York: "I envy painters because there is so much physical satisfaction in the actual work of painting and sculpture. I am a physical being and resent this sedentary business of sitting at one's desk. When I insist upon poetry as a kind of action, I'm thinking very much in these terms – every achieved metaphor in a poem is a gesture of sorts, the equivalent of slashing

of a stroke on canvas." Anche Koch non era un tipo sedentario anzi amava rendere le sue lezioni di poesia delle *performances.*

Un altro pittore che Koch considera una fonte d'ispirazione per la sua poesia visiva e a cui dedica un poema è Willem De Kooning. In *To and About Willem De Kooning*[79] egli scrive:

> His was a work once I knew
> I never wanted to or could forget- -
> […] One of the greatest painters in America"[80].

Il poeta dichiara di aver conosciuto De Kooning tra il 1951 e il '52, dunque l'incontro è antecedente alla sua prima collaborazione con un pittore, quella con Larry Rivers nel 1961. De Kooning apparteneva alla scuola di pittura astratta che nacque dopo la Seconda Guerra Mondiale, caratterizzata dal concetto che l'arte non doveva essere rappresentativa ma il risultato dell'ispirazione del momento. E' da ricordare che Koch sperimenta con la poesia nata dall'improvvisazione insieme ad Allen Ginsberg in *performances*[81] e scriverà una poesia dal titolo *Improvisational Plays*[82].

Koch è riconoscente a De Kooning poiché la sua arte sollecita quelle sensazioni che lo hanno avvicinato a un nuovo modo di guardare alla realtà:

> How thank an artist half enough who's given
> One such sensations and such understanding
> Of what was not on earth and not in heaven
> Before he took his brushes to the landing
> And stood and made it happen?"[83]

L'arte di De Kooning diventa per Koch una musa ispiratrice:

> His works illuminates.
> What a treasure![84]

Koch la definisce *Great art*, un'arte che trasmette una sensazione piacevole e che ha il potere di indurre a cambiare le proprie scelte artistiche. Da queste esperienze nasce nel poeta la convinzione di aver trovato un nuovo modo di vivere la sua arte, in relazione alla pittura, e per questo motivo comincerà a collaborare con i pittori e a produrre opere in cui la poesia e la pittura

condivideranno lo stesso spazio[85]. Nell'intervista con David Herd, alla domanda su cosa ci fosse di piacevole per lui nella collaborazione, Koch rispose che era un modo per unire ciò che amava di più: stare con gli amici e lavorare: "It's like a party and working at the same time […] With painters I like doing it because, for one reason, I could create something and then it would be gone. It wouldn't be published. I wouldn't have a copy of it. It would just exist in one place. I wouldn't like all my work to be like this"[86]. Koch descrive gli incontri con Rivers, Freilicher, De Kooning e Kline come un modo di: "being funny together" e aggiunge un elemento importante, quello di mettere in dubbio che fossero solo i poeti a trarre ispirazione dai pittori: "[…] though people have often said that we New York poets were influenced by the painters, I don't really know how much we were influenced by them, or they by us. I mean a lot of painters were influenced by Frank O'Hara. There was certainly something of a common spirit then." E ancora: "I think we were all interested in the surface of the language […] using all kinds of language. What was going on in a line was really interesting to us the excitement of what was happening on the page".

Anche vivere in una città come New York incide nella forma che assume la poesia, sottolinea Kevin Power nella conversazione con Bill Berkson[87]. La tecnica del collage, che Koch usa in alcune sue opere visive, può essere ricondotta all'esperienza di vivere in una città come New York: "And one's experience of the city was itself a collage experience where accidents frequently intervened"[88]. Secondo Power: "One of the challenges or dangers for a poet living in a city such as New York seems to me that he becomes part of a continuum, continuously taking decisions in the immediate"[89]. L'energia che muove poeti e pittori nella città dipende, si chiede Power, "on the continuous feed of stimuli?"[90]. Sicuramente è così, insieme al desiderio di Koch di collaborare con gli altri per assecondare la volontà di aprirsi al nuovo

e di non avere limiti e confini che costringano la creatività. Per questo la sua poesia sconfina nella pittura e viceversa.

Ron Padgett descrive la poesia di Koch come pervasa da una ricerca costante nel mantenere il linguaggio *fresh*[91] e dall'assunzione, da parte del poeta, della tesi che esiste sempre un altro tipo di verità dietro ogni affermazione, la verità poetica, di cui si può fare esperienza anche quando non è comprensibile il significato del testo. La comprensione può avvenire attraverso il processo psichico dell'associazione, tecnica che Koch userà nelle sue poesie, e la percezione che si prova durante la visione di un'opera pittorica per cui nasce il pensiero di essere davanti a una "interesting or mysterious or beautiful surface"[92]. Per Koch la poesia è una forma d'arte che, allo stesso modo della musica e della pittura, può e deve esprimersi in tutte le forme possibili. Ogni creazione è un evento a sé, cosciente e incosciente, razionale e irrazionale e quindi è impossibile seguire degli schemi prestabiliti. Fondamentale per comprendere il concetto di poesia come evento è anche la conversazione, citata precedentemente, tra Kevin Power e Bill Berkson. Quest'ultimo, raccontando della sua partecipazione a una lezione di prosodia e versificazione condotta da Frank O'Hara, chiarisce come fosse concepito quello che O'Hara definiva l'*action poem*: "[…] you don't exactly know where it's going, you simply start with something […] a thinking or feeling through […] what matters is getting into the process"[93]. Koch spiega nei manuali di poetica che la sua scrittura è il risultato di un evento e un processo, allo stesso modo di O'Hara. Nell'opera dal titolo *Ko*[94] il protagonista è l'*action poet* Joseph Dah, un'opera che spiega come "[...] a sort of making fun of certain crazy experiments that were going on in art at that time – action painting […]"[95].

La possibilità di ricostruire le diverse tappe nella storia della produzione di poesia visiva di Koch è stata data dall'esame delle opere raccolte nei

manoscritti. Sui fogli delle poesie spesso appaiono, ai bordi, piccoli disegni che evidenziano una propensione al visivo. Le forme sono diverse: quadrati, cerchi, rettangoli, a volte sono isolate, a volte una forma è disegnata nell'altra oppure accanto all'altra, o ancora più forme si fondono in un unico disegno. Egli dichiara di amare la matematica e in particolar modo si diletta nel disegnare triangoli[96]. Koch realizza anche profili di donne con grandi labbra, di uomini o di animali stilizzati come quelli che si possono trovare nei fumetti, oggetti come bottiglie, vasi con due o tre fiori che sembrano delle margherite e ancora stelle, lune, cuori, onde. L'immagine di un uomo e una donna l'uno di fronte all'altra, quasi fusi nel tratto della matita, riporta alla mente alcuni *picture-poems* del poeta visivo statunitense Kenneth Patchen in cui spesso due figure sono poste allo stesso modo[97].

Koch dichiara più volte di subire l'influenza di Patchen. In *The Art of Poetry*[98] egli scrive: "[…] I was writing like Kenneth Patchen". Nell'intervista rilasciata a David Herd, il poeta dice di essere stato influenzato da Patchen nei primi anni della sua carriera: "I remember being influenced by Kenneth Patchen"[99]. Anche nell'intervista con Michael Londry il poeta dichiara: "When I was eighteen years old, I was crazy about Kenneth Patchen. I found a lot of his books at the University of Cincinnati Library." E ancora nell'intervista con David Shapiro, *A Conversation with Kenneth Koch*: "[…] I began to be influenced by a number of poets. I remember being particularly influenced by e. e. cummings, by Kenneth Patchen, and by a Baudelaire prose poem I translated". I *comics* di Koch, raccolti nel testo pubblicato nel 1992 *The Art of the Possible*[100], sembrano avere delle caratteristiche dei *picture-poems* di Kenneth Patchen quali l'uso dell'ironia, il disegno di creature che sembrano animali e altri tipi di forme[101] oltre alle stesse tematiche sociali come, ad esempio, la guerra. Patchen era un pacifista e anche Koch lo è. Nell'intervista con Philip Lopate Koch dice: "I have very strong feelings

about, you know, the injustice that there is in the world, political, social, personal, all kinds of things. At various times I've tried to get involved in politics. And I have no talent for it: I'm lousy at going to doors"[102].

Koch e Patchen hanno diverse caratteristiche in comune sia come uomini che come artisti. Condividono la visione dell'arte come mezzo per comunicare tutto ciò che riguarda la realtà quotidiana e come espressione di un coinvolgimento sociale. Patchen, 'the rebel poet', prende le distanze come Koch dagli schemi convenzionali della poesia tradizionale e sperimenta numerose forme alla ricerca della propria poetica. La poesia *Compassion*[103] di Koch evidenzia ancora un altro elemento in comune tra i due poeti: la considerazione per l'altro: "[…] sometimes one has this great feeling of OTHERNESS". Come Koch, Patchen dedica un'intera poesia, E*veryman Is Me*, al rapporto con l'altro:

> Everyman is me,
> I am his brother.
> No man is my enemy.
> I am Everyman
> and he is in and of me.
> This is my faith,
> my strength,
> my deepest hope
> and my only belief.[104]

1.3 Il manoscritto sulla poesia visiva

Proseguendo nell'indagine sul percorso di Koch come artista di poesia visiva, si è trovato tra i manoscritti un testo[105] che il poeta scrive per spiegare la creazione di alcune mappe geografiche – visive ideate in collaborazione con Red Grooms[106]. In realtà si tratta di uno scritto in cui è espresso il concetto di Koch sull'arte visiva e la predilizione per questo tipo di arte. Una forma d'arte nata in Europa e che Koch vuole introdurre, nell'ambito della

poesia statunitense, come elemento di innovazione rispetto ai canoni di quella in voga fino ad allora. Il poeta, nel testo, fa un'analisi a ritroso, parla di come da sempre in alcune culture la parola e l'immagine condividono lo stesso spazio e riporta alcuni esempi in cui cita la storia delle tradizioni occidentali: quella greca, ad esempio, ma anche quella cinese. Egli sottolinea che nel ventesimo secolo le parole fanno sempre più parte di quello che ognuno di noi vede quotidianamente: diventano segni stampati sui giornali e appaiono nelle nuove scritte al neon. Una volta che le parole diventano parte di quello che vediamo frequentemente, in forme diverse, per strada o sui giornali ecco che ottengono, secondo il poeta, la stessa libertà del colore: "as lines and as splotches of color, they are free to become a pictorial and imaginative element of their own"[107].

Koch cita Ed Ruscha per sottolineare questo nuovo aspetto che assume la parola nell'epoca moderna: "In Ed Ruscha paintings the word GIRLS can been seen blazing across a dark summer sky"[108]. Il poeta definisce la poesia visiva come "poesia vera/reale": "Once one has seen picture and words on the same canvas, the interesting dream is born of adding, by means the words, an actual new and literary quality, a new depth, real poetry"[109]. Egli spiega, inoltre, come la condivisione dello stesso spazio di poesia e pittura sia "like a couple of chemicals" e come l'immagine sia "more appealing than words, easier, quicker to get"[110]. Il testo continua con delle riflessioni sulla parola e l'immagine e si asserisce che queste vengono sì percepite attraverso lo stesso senso, la vista, ma mentre per le parole gli occhi sono: "middlemen working for the mind," le immagini, cioè il colore e la forma, sono per gli occhi: "the real thing, the non-stop flight, the natural objects"[111]. Il poeta pensa che la commistione di parola e immagine sia un punto di forza per l'efficacia della comunicazione poiché le due forme producono contemporaneamente sia il

ragionamento, provocato dal significato della parola, sia le emozioni che scaturiscono dalla visione dell'immagine.

Nella lezione tenuta nel 1960[112] Koch spiega la differenza tra gli artisti moderni e quelli della generazione precedente: "While the artist of the past have wanted to turn on the lights, then point out, and explain the way things are, modern artist have wanted to operate on the optic nerve, to change the nature of the eye so that it would see differently". Il poeta aggiunge che il lavoro degli artisti moderni è in gran parte rivolto all'inconscio e aspira a un assoluto che è sconosciuto e che, afferma, non sarà mai possible conoscere. Sempre nello stesso testo Koch individua il primo esempio di poesia visiva statunitense in *Stones,* nata dalla collaborazione tra O'Hara e Rivers: "The first instance I know that went beyond all these in its attempt to do this new thing, a poetry/painting mix is a lithograph series by Frank O'Hara and Larry Rivers, called *Stones.* After *Stones* other American poets and painters worked together in similar ways"[113]. Koch intravede nelle collaborazioni tra i poeti e i pittori a New York la possibilità di apportare quella innovazione, da lui ricercata, nella storia della poesia Americana assecondando il suo ideale europeo. Vede così realizzarsi quello che ha appreso e vissuto attraverso l'esperienza a contatto con la cultura e la poesia francese: l'apertura verso una poesia reale, che prende spunto soprattutto dal quotidiano, estremamente efficace a livello comunicativo e anche divertente. Le mappe geografiche realizzate con Grooms hanno l'intento di concretizzare un'opera visiva come quella di O'Hara e Rivers. Koch la descrive così: "About this present work [Maps] for the aesthetic problem of the union of words and picture on one surface, maps seemed an interesting possible solution – in consulting them, one is conditioned to textual reading and pleasurable seeing at the same time […] One sees green mountains […] and at the same time one finds out the

distance"[114]. E ancora: "Maps: union of words and picture on one surface maps seemed an interesting production to try, since in consulting them one is conditioned to or receiving information and visual pleasure at the same time"[115]. Ma il progetto, forse perché troppo ambizioso, non viene portato a termine.

1.4 Le prime collaborazioni

Con Nell Blaine Koch realizzerà le sue prime opere visive, *Prints/Poems*, nel 1953. L'opera verrà pubblicata da The Tibor de Nagy Gallery nello stesso anno. Le poesie contenute sono: *In the Middle of Life, The Ice Tea, The Lanterns, Where Am I Kenneth, The Brasserie Factory, Sun Out, Pericles.* Nell Blaine produce la copertina e i disegni in nero o a colori, le figure sono astratte o rappresentano sagome di persone e piante.

La moglie di Koch, Karen, ha mostrato all'autrice di questo studio nel primo incontro che ha avuto luogo nel loro appartamento nei pressi della Columbia University, il libro *Interlocking Lives*[116], che nasce dalla collaborazione con un altro pittore: Alex Katz. Tra i manoscritti[117] è stato possibile reperire un testo in cui Koch descrive com'è nata l'opera. Katz realizzò cinque disegni che rappresentavano cinque storie diverse con dei 'conversation balloons', volutamente lasciati vuoti. Le diverse storie, in forma di *comics*, avevano come protagonisti gli stessi personaggi. E'un libro in cui il lettore è invitato a partecipare leggendo il testo sulla sinistra e indovinando chi dice cosa nell'immagine posta a destra. Le storie, anche se hanno un titolo diverso, contengono la maggior parte delle stesse immagini ma è l'ordine a essere stato stravolto (*scrambled*). L'opera ricorda *Le malheurs des immortels* di Paul Eluard, un testo con immagini e parole disposte su pagine diverse, una

di fronte all'altra. Koch spiega che usare la stessa immagine per illustrare cinque o più storie aveva un interesse metafisico ovvero induceva l'ispirazione di un numero infinito di storie, ma anche un numero infinito di "pictorial counterparts to it".

Koch collaborerà anche con il pittore Tom Suden a un progetto per un'opera visiva, nel 1965, in cui la forma è il tema principale: "Some of these shapes are very hard to figure out but I have decided that the shapes are, essentially, of the four kinds. These are the shapes which directly represent a given object; there are those which deliberately distort the known shape of a given object; there are those which attempt to avoid either the conventional or distorted representation of a given object; and then there are those, if one is to make a fourth category, which begin abstractly, approach the shape or distorted shape for a given object and hesitate, leaving it at that" [118]. In questa opera in collaborazione Koch scrive delle parole su ogni foglio di un quaderno che divide in due parti e le dispone: alcune in alto e altre in basso nella pagina. Tra i manoscritti sono stati presi in visione i quaderni che usa il poeta, dieci, come brutta copia prima che le poesie vengano dattiloscritte. Un esempio di testo/poesia di Koch per questo tipo di collaborazione con Suden è *My Darling*[119].

A Perfect Vacation
Orange Breasts
Fund Drive
Invernal Exhibition
Internal Exhibition
Fun Drive
Eternal Exposition
Fund Drive
Evening
Soup
Calabria/ Land of Dante
Soup
I Love You.

Ma le collaborazioni con il pittore Larry Rivers sono quelle che maggiormente entusiasmeranno Koch, come asserisce nell'intervista con David Herd: "The kind of collaboration I like best is the kind I did with Larry Rivers. He would put something on the canvas, then I would write something on top of it, then he paints that out and paints something else. It's like having the muse in the room with you. It's similar to the pleasure I got when collaborating on poems with John and Frank"[120]. Koch scrive un testo su Larry Rivers[121] in cui spiega che quando gli viene presentato come un'artista paragonabile a Pierre Bonnard, ma non migliore di questi, si mostra immediatamente in disaccordo. Il periodo in cui lo incontra è quello in cui Rivers si dedica al disegno e ama imitare Rembrandt, Rubens e Ingres. Koch racconta di essere rimasto attratto dalla visione degli enormi quadri pieni di colori che Rivers aveva dipinto e intravede in lui l'artista che esprime in maniera sublime quegli anni, l'unico che, secondo Koch avrà successo. Il poeta lo descrive come un artista ambizioso che desiderava ardentemente diventare famoso. Dopo qualche tempo dal primo incontro Koch inizia a collaborare con lui in diversi progetti: "He put some color on canvas or a piece of paper and I wrote down a word or a phrase. He painted something, sometimes covering up what I'd written" [122]. A volte invece è Koch a coprire con i suoi versi ciò che Rivers dipinge. E così che dalla collaborazione dei due artisti nascono: *Maps, Shoes, the Daily and Sunday Screw, Fish, and a bigger canvas: New York in the 1950s*[123]. Koch descrive con entusiasmo la loro collaborazione sottolineando l'abilità di entrambi a lavorare sulla stessa tela o carta contemporaneamente. Il poeta ricorda di come fosse colpito dallo stato di agitazione in cui Rivers viveva perennemente e dichiara di essere completamente assorbito dai progetti cui si dedica in collaborazione con Rivers e che per questo tornerà alla poesia solo dopo uno o due anni di pittura/poesia visiva[124].

Rivers sarà l'autore delle copertine di alcuni libri di Koch come ad esempio *Season on Earth*, pubblicato da Penguin Books nel 1987, *Days and Night, The Burning Mystery of Anna in 1951* e sarà illustratore del libro *When the Sun Tries to Go On*[125].

Un'altra artista che ebbe un ruolo importante per la formazione di Koch, citata più volte nel testo su Rivers, è Jane Freilicher: "From Larry and Jane I learned to draw, to paint, to look at paintings. I did pencil and charcoal copies of Delacroix and Ingres"[126]. Il poeta scrive più avanti nel testo che le opere di Freilicher lo hanno ispirato per ben trenta anni: "I love its sensuousness, its talkiness and its scale"[127] e collaboreranno in progetti diversi. Tra i manoscritti vi è la loro poesia in forma di dialogo *The Car*[128].

Un altro incontro significativo è con il pittore Jim Dine, alla fine degli anni '60. Entrambi di Cincinnati, non si erano mai conosciuti prima di allora. Koch lo considera un grande pittore e ne parla come di un artista eccentrico, intenso, generoso, entusiasta e determinato. Il poeta realizzerà insieme a lui *Test in Art*[129], mentre un altro progetto, quello di un libro composto da pagine di materiale diverso, non sarà mai realizzato.

Test in Art ha le caratteristiche formali di un *test* di 47 domande su due pagine, denominate parte I e parte II, preparato da Koch e a cui Dine risponde. Nella prima pagina Koch pone le domande numerandole e aggiungendo, a volte, anche una serie di risposte mentre per altre Koch chiede di rispondere in maniera più articolata. Il pittore, nella prima pagina, replica alle domande ogni volta scrivendo con caratteri tipografici diversi o con disegni, ma mai in maniera complessa mentre ad altre non risponde. Nella seconda pagina, invece le domande sono a risposta chiusa a cui Dine può rispondere solo usando sì o no. Nella pagina a fianco il pittore aggiunge delle risposte più articolate solo ad alcune domande, inserendo un asterisco per

riconoscerle. Il testo è originale e umoristico, solo per fare qualche esempio ecco una domanda e la sua risposta:

> Domanda 16: "If you could redesign any building in the world, which one could you choose?"
> Risposta: "The tester's apartment."
> Domanda 47: "Do you feel that you could be a more complete artist if you could come back from the dead?"
> Risposta: "I'm already back."

Risale al 1979 la collaborazione con Rory McEwen: *From the Air*, in cui il poeta scrive delle poesie e McEwen disegna foglie autunnali: "Rory sent me from London photographs of his paintings of leaves and I shuffled them around and gazed at them for quite some time until I could write a poem to go with them"[130]. McEwen produce anche un grande sfondo pieno di fiori per la scena dell'"Isola Non Trovata" in *The Red Robins*.

1.5 Le ultime collaborazioni

La poesia visiva di Koch assume sempre forme diverse. Nel 1993, '95 e '97 Koch collabora con Bertrand Dorny per la realizzazione di quattro testi con la tecnica del collage: *Energy in Sweden*[131], *Poem*[132], *Lettres: A E I O U*[133] e *Currency*[134].

Energy in Sweden è presentata nel catalogo della NYPL: "Nine leaves with text printed in gray and collage designs of paper, foil, plastic, and paint in an accordion format. Bound in printed paper wrappers." Da una parte del testo vi è il collage realizzato con strisce colorate tagliate a forma ondeggiante, plastificate, luminescenti di colori differenti: giallo, verde, blu, argento, arancione su carta anch'essa dipinta di colori diversi. Dall'altra parte appare il testo della poesia di Koch in cui descrive l'energia vitale dei suoi 23 anni.

Il testo dell'opera *Lettres: A E I O U* è creato dai due autori usando la tecnica del collage, con carta plastificata o in alluminio e dipinta con elementi in *pop-up*. Il libro è di piccole dimensioni, pieno di colori. Il titolo del testo ricorda l'opera di Rimbaud *Vowels*[135], una poesia che Koch apprezza e usa anche nei suoi laboratori di scrittura poetica.

Currency è l'opera più complessa di quella composta dai due artisti sia per quanto riguarda il testo che per le dimensioni. La tecnica è sempre il collage: "Sheet folded accordion style with additional leaves and pages of text or illustrative material pasted to them including collages of felt, plastics, paints, photographs, photocopies, clippings, stickers, and foils. The poem is stamped onto drafting vellum and sewn into the accordion structure. The wrapper is pasted-in and folded as part of the accordion; issue in slipcase covered in wood-grain and decorative contact paper"[136]. Koch scrive le parole su alcuni fogli di carta trasparente, quella da disegno per geometri, mentre nella pagina sottostante appare il collage di Dorny. Il collage è composto da ritagli della mappa della città di Parigi, immagini prese da giornali, oppure di oggetti come una tazzina di caffè, copertine di libri in francese, strisce di velluto o di cartoncino con disegni in evidenza di immagini stilizzate di caramelle. La poesia contenuta è autobiografica e racconta il rapporto dell'autore con Parigi. Il testo lo ritroviamo in versione completa nella poesia dallo stesso titolo, *Currency*, pubblicata in *Straits.*

Con Anne Walker produce a Parigi, tra il 1993 e il 1994, *Nine Skies.* Nel catalogo della Berg Collection vi è solo la copia dal titolo *A Rooftop Waltzer:* "Limited to nine copies, each of which is unique, each containing one of nine poems. Printed sheet with all nine poems laid into box. Text in holograph by the poet with the paper painted in gouache and accented in pastel by Anne

Walker in an accordion-fold format, enclosed in matching painted wrapper and housed in a cloth covered drop-spine box"[137].

Sempre con Anne Walker, nel 2000, a Parigi, Koch realizza *Endymion*[138]. Il testo con apertura a fisarmonica, è creato in tecnica *gouache* e pastelli: "Sheet folded accordion-style and bound in silver paper over boards with title label on front cover; house in clamshell box as issue"[139].

1.6 Koch e il linguaggio poetico

> [...] the language of poetry, which may or may not help us to speak to the gods but does enable us to say great things to one another. [...] Given such a medium, it is hard to imagine not wanting to play tricks with it, to experiment to see what might be said with it, to take its powers, as it were, into one's own hands. (Koch, *The Language of Poetry*) [140]

Così scrive Koch in *The Language of Poetry,* un articolo che può essere annoverato tra gli scritti di critica poetica. Nel testo il poeta si interroga su cosa sia il linguaggio poetico e concorda con il poeta francese Paul Valéry, che si tratti di un "separate language", anche se "a language within a language" ovvero un linguaggio che esiste "inside the boundaries" di quello comune. Il linguaggio poetico, secondo Koch, deve avere origine da quello comune per poi diventare un "linguaggio particolare" dovuto all'arbitraria trasformazione delle parole, degli usi e dei suoni prodotta dal poeta. Questa scelta è evidentemente anche dovuta all'indole di Koch che non percepisce distinzione tra il suo essere poeta e un uomo qualsiasi. Egli vive la sua arte come qualcosa che fa parte del quotidiano, non la ritiene un'abilità particolare per cui debba fare delle scelte che lo 'costringano' in una categoria.

Il poeta è affascinato dal linguaggio ordinario e le sue infinite potenzialità grazie a: "the enormous quantity of its words, and their variety-colloquial

words, scientific words, slang, archaic words" (*LP*) e lo definisce un'enorme tastiera, le note sono le parole. Ma lo paragona anche a una macchina:

> Language is like a car able to go two hundred miles an hour but which is restricted by the traffic laws of prose to a reasonable speed. Poets are fond of accelerating: "In the dark backward and abysm of time (Shakespeare)." (*LP*)

Anche il linguaggio poetico ha grandi potenzialità in quanto può evocare qualsiasi cosa e darle un significato o un contesto e trasmettere un determinato sentimento che prescinde dal mondo materiale:

> This is easiest to see in regard to nouns. Here, on this page, is the word *horse* and over there, beside that tree, is a horse. The word *horse* can make a reader see, smell, touch, even feel as if riding on a horse. Since it isn't really a horse, it can't really be ridden or engage to pull a cart; but it has advantages for the writer that its real-life counterpart lacks. It's lighter and infinitely more transportable; it can be taken anywhere and put with anything—"the horse is in the harbor"; "the silence was breathing like a horse." (*LP*)

Koch definisce il linguaggio comune insieme ai pensieri e i sentimenti: "the raw material of poetry". Secondo Koch la poesia è prima di tutto un processo inconscio perché è anche il risultato di un insieme di idee, eventi, "anything one has to say", che la personalità del poeta elabora e rende in poesia attraverso forme peculiari. Koch cita Shelley per spiegare che la poesia, proprio perché un processo inconscio, non sempre è comprensibile ma comunque sollecita delle emozioni. La poetica di Koch mira a questo.

Il linguaggio poetico, secondo Koch, può essere acquisito leggendo e scrivendo poesia poichè è esso stesso ispiratore: "A poet learns the language of poetry, works in it, is always being inspired by it." Ciò che viene così acquisito è quella che Koch definisce la "poetry base", in *Making Your Own Days*[141], ovvero la consapevolezza delle numerose strategie poetiche come, ad esempio, la personificazione, l'apostrofe o l'apparente *nonsense* di alcune opere di poesia moderna.

Il poeta evidenzia come il linguaggio ha, nella fase d'apprendimento, un aspetto avventuroso sia per il bambino che inizia a parlare che per l'adulto che impara una lingua straniera:

> I don't remember clearly that time in my childhood when to speak was an adventure, but I've seen it in other children; and I do remember the first year I spent in France, when to speak the French language gave me the same kind of nervous sense of possibility, ambition, and excitement that writing poetry has always done. (*LP*)

Si può dedurre quindi che ciò che provoca piacere, sia nell'uso della lingua comune che di quella poetica, è il "sense of possibility".

Koch, nell'articolo, sottolinea le differenze tra il linguaggio ordinario e quello poetico. Una di queste risiede nella ricerca, nel linguaggio poetico, della musicalità delle parole:

> Poets think of how they want something to sound as much as they think of what they want to say and in fact it's often impossible to distinguish one from the other. (*LP*)

Il poeta spiega in *LP* come la disposizione delle parole possa mettere in evidenza il loro suono più che il significato e fa l'esempio della ripetizione come in:

> Two and two
> Are rather blue

Inoltre rileva come ogni parola ha un proprio suono dovuto al ritmo prodotto dall'accento tonico:

> A rhythm is made hearable by repetition—as in "Father! Father! Laughter! Laughter!"

Il poeta ritiene importante mettere in evidenza questa caratteristica delle parole, la musicalità, perché permette di realizzare un tipo di poesia che ha l'intento di sucitare prima di tutto le emozioni:

> Thanks to the music, emotion becomes stronger than reason—

Inoltre:

> Poetry makes us aware of the beauty and grace of the words

Un'altra differenza tra il linguaggio ordinario e quello poetico risiede nella possibilità di quest'ultimo di consentire al poeta di dire qualsiasi cosa, anche irreale:

> […]Poetry can do this because of one extraordinary characteristic of language, which is that it is without any impediment to saying things that are not true. Language has no truth - or reality-check. You can say anything. The only things it's strict about are grammar and spelling, and, in speech, pronunciation. (*LP*)

Secondo Koch la differenza fondamentale tra il linguaggio comune e quello poetico non è nella scelta accurata delle parole, come voleva il New Criticism, ma nel modo in cui si usano. Le convenzioni poetiche proposte dai New Critics impediscono, secondo Koch, al linguaggio di poter esprimere tutto quello che rappresenta il vivere quotidiano per quanto riguarda la sfera dei sentimenti, le emozioni e le sensazioni. Un uso convenzionale della lingua limita la parola a qualcosa di riconoscibile a livello intellettivo ma non permette di liberare la molteplicità degli aspetti che sottostanno alla realtà delle cose:

> The conventional use of language does have restrictions: what we say must be clear (understandable) and possibly true (verifiable) or, at least, familiar. A wild statement if it is sufficiently familiar will be allowed: "Life is a dream," but not "Life is two dreams." Poetry can say either one. (*LP*)

La poetica di Koch, come si evince dalla conversazione/intervista tra lui e Ashbery[142], non nasce da uno studio rigoroso che privilegia l'uso dell'intelletto. Infatti, i due poeti asseriscono di non essere interessati alla conoscenza prodotta solo dal ragionamento né in poesia né in generale:

> **JA:** Yes, we seem to be determined both to discuss poetry and not to discuss anything at all. This is probably what we do in our poetry.
> **KK:** I should think that if we really wanted to know why we felt it to be necessary that we could probably find out. I don't think we really care.

La seguente frase è significativa:

> **JA:** I'll pass over your use of the subjunctive and return to the "problem." What is the nature of our poetry? I mean, first, is it poetry? And second, does it have a nature?

E più avanti nella conversazione:

> **JA:** Can you think of an example of poetry?
> **KK:** Yes. Though it depends on what you mean by the word. There is, after all, a certain well-deserved opprobrium attached to it.

Ashbery dà poi l'idea di cosa sia la *great poetry*, che Koch condivide, da cui si evince nuovamente l'importanza della sensazione di piacere che il tipo di poesia con le caratteristiche di cui si è trattato, e che il poeta predilige, produce:

> **KK:** […] we were getting on to something interesting – but it went by so quickly.
> **JA:** This is true of much great poetry.
> **KK:** And even truer of the rest of it. I was thinking today as I drove over here what my poetry could possibly do for me or for anyone who reads it. I thought it might make people happy temporarily.
> **JA:** That's a pretty tall order.
> **KK:** I know. I was just going to change the word from happy to something else.
> **JA:** I'd be interested to know what you were going to change it to.
> **KK:** Maybe to pleasantly surprise.

Nell'articolo, Koch si interroga anche su cosa sia l'ispirazione poetica e la denomina "wisdom breeze":

> a wisdom created largely by the language of poetry I had learned so far, which was encouraging me to be musical, to make comparisons, to concentrate on sensuous details (*smearing, drift, graceful*) and on feelings (*scoff, stare, remembering*) and to use beautiful and unexpected combinations of words ("remembering April"), and also to balance things and to complete them. (*LP*)

Koch dà così una definizione nuova dell'ispirazione poetica, una questione che si era posto nelle prime righe dell'articolo:

> Poetry is often regarded as a mystery, and in some respects it is one. No one is quite sure where poetry comes from, no one is quite sure exactly what it is, and no one knows, really, how anyone is able to write it. The Greeks thought, or at least said, that it came from the Muse, but in our time no one has been able to find her. The unconscious has been offered as a substitute, but that, too, is hard to locate. How anyone is able to write it is explained in this way: the poet is a genius who receives inspiration. (*LP*)

Koch sottolinea inoltre il valore della conoscenza della storia della poesia, dei suoi artefici e dell'intertestualità:

> Keats wrote *Endymion* when he was twenty-two years old. *Endymion* is all Keats, but the Keats who wrote the poem is made up partly of Shakespeare, Spenser, and Milton. Poets can use what they haven't invented in order to invent what they want

> to invent. "Ode to the West Wind" is pure Shelley but without Dante's terza rima it would be much less so, as it would be without Miltonic phrasing— "Thou, from whose unseen presence the leaves dead." Poets "cut in" on other poets. (*LP*)

Ma il poeta avverte anche che la conoscenza di poesia: "can slow down appreciation of poetry that is unlike the poetry one knows".(*LP*)

Koch evidenzia l'incomprensione che può scaturire dinanzi a un nuovo modo di usare il linguaggio:

> These new uses are sometimes not perceived, thought to be the "same old thing," or may be perceived as violations of poetry completely—Jonson and Donne were accused by contemporaries of writing prose, not poetry; Bridges told Hopkins his sprung rhythms wouldn't do; Frost famously dismissed nonmetrical poetry as playing tennis without a net. So it is possible that in learning the language readers may come to difficult crossings—where it pays to be alert, and to take chances. (*LP*)

Koch, attraverso i suoi laboratori di poesia, promuove la produzione e la comprensione della poesia moderna e commenta così quella prodotta da un suo alunno:

> Where did all this come from? From Jeff, obviously; he wrote it. He told me, though, that he didn't know what it was about, that he "just wrote it." It's to take nothing away from the author, I think, to say that his poem came from his intelligence, his feelings, and from the language of poetry he had learned—as he was able to use it, on this lucky, inspired afternoon. (*LP*)

Un altro concetto importante che è sviluppato in questo articolo è il desiderio di Koch di comunicare con gli altri e non solo con un gruppo di persone che comprendono il linguaggio poetico convenzionale. Questo il motivo che lo spinge a scegliere il linguaggio comune e la poesia di autori come Williams:

> Emotionally, I was "ready" for the language of "Ozymandias" and "Indian Serenade". I used for the first time "lofty" language-lofty syntax: "And as...," "So I…," and lofty words and phrases: "growing eaglet," "new-formed wings," "soar through space," "Alas!" No one I knew spoke this way-it seemed to me something like the language of the gods. Speaking it, I was instantly aloft, in a realm of thought and feeling that connected me to the other speakers of that language, the mighty dead; speaking it, I felt far from school, from friends, from sports, from Avon Fields Place, where I and my parents live. Two years later, when I read William Carlos Williams, I found the new pleasure of being able to include the familiar things in my life in my poems, without losing any of the exaltation. (*LP*)

Koch apporta il suo contributo innovativo all'idea di partenza sullo studio del linguaggio di Valéry:

> The language, musically inert but filled with promise, is there waiting. The poet comes at it somewhat like a translator, as Valéry said, a "peculiar kind of translator, who translates ordinary language, modified by emotion, into the language of the gods." (*LP*)

rendendo il linguaggio poetico accessibile a tutti:

> I would call it the language of poetry, which may or may not help us to speak to the gods but does enable us to say great things to one another. (*LP*)

1.7 Verso la nuova poetica: l'antipoetica in Wallace Stevens, Kenneth Koch e Kenneth Patchen

In alcuni appunti[143] datati e scritti per essere utilizzati nelle sue lezioni universitarie, in particolare la lezione del 10 Novembre, Koch discute la poetica di Wallace Stevens. Egli la presenta con le parole: "His poems are like parties given for metaphysical ideas. The ideas are serious, unresolvable problems of a philosophical nature. Stevens'work wasn't appreciated immediately. Some thought it too precious"[144].

E' importante sapere che non solo i riferimenti alla poetica di Stevens sono numerosi nelle opere di Koch, molte delle lezioni universitarie sono dedicate all'analisi delle sue poesie e, come appena sottolineato, le sue opere contengono molte tematiche che ritroviamo in Stevens. Koch riporta le poesie di Stevens anche nelle due Antologie edite rispettivamente nel 1981 e 1985 e in *Making Your Own Days*, uno dei due manuali scritto per la comprensione e la divulgazione della scrittura poetica[145]. Koch scrive di Stevens: "He thought that poetry wasn't a way to figure out and give order to the past, but a way to start again, to begin something new"[146], dando voce anche alla sua idea di una poesia nuova. E ancora: " 'The poem', he said in one of his poems, 'refreshes

life' "[147], e il pensiero va a *Fresh Air* in cui Koch cita Stevens come un grande poeta dei suoi tempi e fa una critica spietata a quella che definisce *Poem Society* e a quei poeti che lui chiama, nella stessa poesia, *assembled mediocrities*[148].

Tra le poesie di Stevens, che Koch analizza per le sue lezioni, compaiono *Tea* e *Disillusionment of Ten O'Clock*[149]. L'analisi delle poesie si trova anche nell'Antologia *Sleeping on the Wing*.[150] Sottolineando le caratteristiche della poesia *Disillusionment of Ten O'Clock,* riferendosi al linguaggio, scrive: "The language here is unlike that of the previous poets we have studied; [...] it's playful and light [...] The emphasis is on simple words [...] The challenge is to create poetic music without rhyme"[151]. Koch espone i numerosi aspetti della poesia di Stevens che sono presenti anche nella sua estetica quali: l'importanza dell'immaginazione, l'uso delle parole come forma e suono, il ruolo della negazione[152] che Koch definisce *'not' technique* producono una nuova forma di poesia in grado di attivare la visione della realtà delle cose. Negli appunti per la preparazione della lezione su *Disillusionment of Ten O'Clock* Koch proclama: "The unconscious or immaginative life is suggested and found wanting […] The distillation of the poem is what it's time for dreams and fantasy, everyone is looking like a ghost. It is a "not" poem. What the 'not' technique enable the poet to do is to make people see things: none are green, we immediately see green nightgowns, none are purple with green rings, we see purple with green stripes".

Nell'antologia *Sleeping on the Wing* Koch spiega che Stevens considera l'immaginazione uno strumento che permette di vedere la bellezza del mondo così com'è. E' più comodo, secondo Koch, vedere e pensare le cose "in the same old way" ma ciò "keeps you from discovering the beauty all around you. It keeps you from the new things that you could see and think and say"[153].

Koch usa l'esempio della pioggia per spiegare come l'uomo si abitui a vedere le cose allo stesso modo tanto da non scorgerne più la vera essenza. Quando piove si pensa a decidere come ripararsi, non ci si sofferma a guardare la pioggia: "If you could forget, for a minute, everything except the rain? How would it look and smell and feel and sound?"[154]. Stevens pensava fosse possibile guardare le cose come se fosse la prima volta in quanto è l'immaginazione a farle percepire per quello che realmente sono. Nel brano in cui Koch spiega la poesia *Disillusionment of Ten O'Clock* e presenta la poetica di Stevens al lettore, è la convinzione di Stevens a confondersi con la propria: "The poems are not about eternal truth but about the truth of the surface of things, the truth of the way things have just began to be"[155]. Con *surface of things* Koch anticipa l'interesse per il concetto di superficie dei poeti della New York School of Poets: "in the work of the three of us [Koch si riferisce a lui, ad Ashbery e O'Hara] there is an interest in the surface of the language"[156], intendendo come superficie la forma e il suono delle parole. Sulla poesia di Ashbery: "and I think when you look at a poem by John Ashbery you see, or you think to see what he's saying, but you also see what the words are doing"[157]. Nell'intervista con Nejgebauer Koch fa l'associazione della loro poesia con la pittura: "it's like something that has been in painting since the impressionists and since Cézanne, of course it takes a different form in poetry because words are intellectual and they mean something whereas a spot of paint doesn't necessarily mean anything. In a way you look at a Cézanne landscape-certain Cézanne landscape, you see the landscape and you also see diagonal brush-strokes"[158].

La poesia di Koch e Ashbery, attraverso l'attenzione alle parole, stimola il lettore ad immaginare, attiva la sua sensibilità verso ciò che non è materiale e lo invita a riprendere il contatto con le cose per quello che sono realmente, a ritrovare il piacere inaspettato: "There are sort of two things going on at the

same time, and it seems to me maybe the poetry of the New York School is poetry often on the lookout for unexpected pleasures"[159]. Koch spiega come nasce la poesia, nel testo *Sleeping on the Wing*, usando le parole di Stevens: "You start with nothing excepts what is there: with no idea except what you are just beginning to think"[160].

Koch descrive la propria poetica che ricorda quella di Stevens, sottolineando ancora una volta quanto sia importante l'attenzione alle parole come segno e non come significato per produrre un 'nuova' poesia: "I don't know that we begin poems knowing what we're going to say, but – the poem is not ever supposed to say something and that's the point of it all. I think it's an avoidance of – an attempt at avoidance of certain attitudes, a poetry that's very conscious of, not of what the words mean, but how they're used and what they're like"[161]. Le parole, la loro forma e suono, hanno il ruolo principale per riportare alla luce il vero significato delle cose e Koch usa ancora le parole di Stevens per spiegarlo: "He thought words were a way of expanding the senses – that it, words were a way of discovering things, and making them new". Continuando nella spiegazione il poeta introduce il concetto di come un elemento naturale come il sole riacquisti il suo valore reale/originario, attraverso l'uso particolare delle parole di un poeta: "To describe the sun as a "savage of fire" is to see it as if for the first time; to describe it as an "animal eye" is to see it for the first time again"[162]. Koch aggiunge che: "it's a poetry that's obviously been influenced by modern French poetry but also by Whitman a lot, and by Williams and Wallace Stevens, the gaudy way he uses words".

La poesia *Disillusionment of Ten O'Clock* di Stevens riporta alla mente una poesia di Koch che non è stata mai pubblicata, dal titolo *Colors*[163]. La poesia sembra trarre ispirazione dalla poesia di Stevens visto che compare il verso: "the whole universe is turning purple", riecheggiando la capacità di

Stevens, attraverso l'immaginazione, di suscitare nel lettore ciò che il poeta vuole indurlo a vedere. Mentre Koch usa la ripetizione delle parole per ottenere una reazione emotiva, Stevens usa anche la negazione e si vuole aggiungere la ripetizione. L'effetto è lo stesso, il lettore viene coinvolto emotivamente dal modo in cui le parole vengono usate. La ripetizione e la negazione sono strategie che stimolano una reazione emotiva: in Koch gioia ed entusiasmo, in Stevens confusione e poi riflessione. La poesia *Colors* inizia con:

> Our chef is wearing a purple coat,
> You drown me in purple.
> Purple, purple, purple.
> The whole universe is turning purple!
> Purple, purple, purple goats.
> Purple bananas.

La poesia cambia quando compare l'uso di 'now' che introduce un cambio di colore. Le cose diventano rosa, poi bianche, poi di nuovo rosa e infine porpora:

> Now everything is becoming pink.
> Pink rooftops, pink negligees, pink houses,
> Pink backyards, pink opera houses, pink binoculars,
> Pink sundaes, pink bananas, pink stars.
> And now everything turns white.
> White bananas, white alligators,
> White factories and houses, white packages of cream,
> White lipstick, white cantaloupes
> And white party-dresses.
> Then everything is pink again, then back to purple.
> Purple fire escapes, purple peachtrees,
> Purple chap-stick, purple combs, purple napkins,
> Purple peanut-butter soup![164]

L'utilizzo di *now*, nella poesia di Koch, ha lo stesso effetto della negazione nella poesia *Disillusionment of Ten O'Clock* di Stevens oltre a richiamare alla mente l'opera di Kenneth Patchen *Don't Look Now*, messa in scena al 'Outside The Inside Theater' di Palo Alto, il 30 Ottobre del 1959. Quest'opera è un *jazz play* in cui un gruppo di sette personaggi interagisce in un soggiorno

capovolto mentre una band di musica jazz risponde interagendo con le azioni che si svolgono sul palco[165]. I critici definirono la perfomance: *extra-sensory theater*. Questa opera è il risultato del desiderio di Patchen di sperimentare un nuovo modo di diffondere la poesia. La sua prima esperienza di *poetry-jazz* era nata due anni prima con delle esibizioni in cui Patchen leggeva le sue poesie accompagnato dalla musica Jazz del gruppo di musicisti di Stanford 'The Chamber Jazz Sextet'. Per il poeta questa era una nuova forma per esprimere la sua idea: "I think people need a little joy and humor as well as commitment in their lives'[166]. Tra l'altro, volendo fare un riferimento alla capacità di creare immagini alla maniera dell'espressionismo astratto, movimento artistico di cui Koch, come si è già evidenziato, subì l'influenza dando vita a delle collaborazioni con i poeti newyorkesi appartenenti a tale movimento, Larry Smith scrive a proposito dell'opera *poetry-jazz* di Patchen *I Went To The City:* "[…] provides an example of Patchen's abstract expressionist ink drawing of what could be a city, accompanied by this poem in a blues form"[167].

I due artisti sono accomunati dallo stesso desiderio di cercare una nuova forma di poesia che possa stimolare il lettore a sentire profondamente e realisticamente: "jazz stimulates us to feel deeply and truthfully"[168]. La musica jazz vuole produrre lo stesso effetto del colore sulla tela e le parole delle poesie sono un completamento del messaggio. Anche Koch ama la musica e comporrà delle opere da musicare. Entrambi conoscono Allen Ginsberg, Pachen conosce e apprezza il poetare di Ginsberg in *HOWL,* Koch collabora con lui in *Making It Up*[169], una performance di improvvisazione poetica al St. Mark's Poetry Project il 9 Maggio del 1979. William Watkin, nel suo testo *In The Process of Poetry,* dichiara a proposito dell'evento che: "Ginberg makes Koch more 'beat' by making him perfom a 'blue' poem"[170]. L'improvvisazione, come forma poetica, è la stessa usata da Patchen nelle sue

letture di *jazz-poetry*. Il poeta e critico musicale Al Young osserva: "Patchen operated very much in the jazz tradition, that is to take something – to take a form – and to go beyond it. To improvise, and to express your feelings and insights of the moment, superimposed over a given form." (*Kenneth Patchen: An Art of Engagement*, 1989)[171].

Ginsberg, Patchen e Koch sono l'esempio della ricerca, negli Stati Uniti degli anni '50, di una nuova forma poetica che riattivi la sensibilità nell'essere umano, permettendogli di vedere veramente ogni cosa nella loro reale essenza. In un'intervista riportata nel testo di Larry Smith Patchen spiega anche perché la poesia americana è oscura/incomprensibile in quegli anni: "Somehow he led the interviewer into a larger consideration of the nature and purpose of poetry insisting that its only obscurity was because 'People don't read it or they read it through the clouded, fogged-over glasses of professors and so on"[172]. Anche in questo Patchen e Koch sono accomunati, ricordando la polemica nei riguardi della poesia accademica, contenuta nelle poesie-manifesto di quest'ultimo.

Il titolo *Don't Look Now* dell'opera di Patchen può allora condurci, tenendo a mente gli elementi in comune scoperti tra Patchen e Koch, alla riflessione di come questo titolo racchiuda nell'uso della negazione la stessa tecnica usata da Stevens, nella poesia *Disillusionment of Ten O'Clock*, e in quello della parola *now* che ritroviamo in *Colors* di Koch, la ricerca di una poetica nuova, un anti-poetica che ha come suo obiettivo principale giungere alla visione reale delle cose: "what the 'not' tecnique enables the poet to do is to make people see things"[173]. Per *'not' tecnique* si intende l'uso della lingua e delle parole non conforme alle regole dettate da convenzioni poetiche.

1.8 La nuova poetica: la scrittura *nonsensical* in *Sun Out*

> I was thinking today as I drove over here what my poetry could possibly do for me or for anyone who reads it. I thought it might make people happy temporarily. (*John Ashbery and Kenneth Koch)*[174]

Le poesie in *Sun Out*[175], la prima raccolta poetica di Koch, vengono definite dall'autore come scritte in "such a different style from those I wrote afterwards that they never seemed to fit into my books" e quando afferma "Words would have several meanings for me at once"[176] ritroviamo la caratteristica della sua poetica per cui le parole usate in poesia devono riprodurre la ricchezza del vivere quotidiano dei suoi tempi. La volontà di rendere in poesia i significati molteplici della realtà che sottostanno ai dati oggettivi, è espresso anche dal ricco uso che Koch fa della figura retorica della sinestesia, dal greco *sýn* «con, assieme» e *aisthánomai* «percepisco, comprendo»; quindi «percepisco assieme»[177]. L'autore, appassionato cultore della lingua e letteratura francese, aveva assorbito tale strategia poetica dai simbolisti. Alcuni esempi, proprio nella poesia *Sun Out* sono: "the mass of the wind"; "the black brave ocean"[178], ma anche le altre poesie della raccolta contengono numerosi esempi di sinestesia.

Questi componimenti sono il risultato della sua esperienza francese ma anche newyorkese. In quegli anni Koch vive un momento di grande entusiasmo personale e professionale provocato dalle nuove scoperte pittoriche a New York e dalla collaborazione con pittori e poeti newyorkesi. Egli racconta degli incontri fortunati con i pittori Rivers, Freilicher, Ashbery e Frank O'Hara.

Il suono delle parole, più che il significato, ha un'importanza primaria nella poetica di Koch:

> "it [a poetic language] can be defined first as a language in which the sound of the words is raised to an importance equal to that of their meaning, and also equal to the importance of grammar and syntax"[179].

Il poeta ne spiega il motivo:

> "Thanks to the music, emotion becomes stronger than reason [...] Music can not only make an emotional statement convincing; it can also give an emotional content (and a clarity) to a statement that without it is nonsense and has neither.
> *The sun is ten feet high*
> Adding a line that rhymes with it to this nonsensical statement can give it feeling and meaning.
> *The sun is ten feet high*
> *Suzanne walks by*
> Evidently, the speaker is in love. Suzanne's presence dazzles him like the sun, it makes the sun feel that close to him. The lines have meaning – the reader has an experience – a sort of miracle has taken place, all because of the sound equivalence of *high* and *by*. […]The sensuousness of music arouses feeling, memories, and sensations; and its order and formality promise a way to possibly make sense of them"[180].

Koch cita Stevens in *Making Your Own Days*[181], per la capacità di mettere insieme le parole in un modo che è *unfamiliar*, irrazionale o a volte inspiegabile, ma che può essere bello musicalmente e formalmente soddisfacente, mentre di *Anedocte of the Prince of Peacocks* scrive: "I can't imagine, but he wrote it, and there it is, and there is nothing in his wonderful letters or in his reported conversations that is anything like it."

Sempre facendo riferimento alla letteratura francese, ma questa volta usando la poesia di Rimbaud *Voyelles* (A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles), Koch scrive: "He had an idea that there was a kind of magic language that poetry could speak sensations. Sounds and colors"[182]. Una delle caratteristiche fondamentali della produzione poetica di Koch è l'importanza che dedica alle sensazioni e che, secondo lui, si realizza in poesia nell'uso del verso libero: "unrhymed unmetrical verse is wonderful for getting feelings and sensations just as they occur"[183].

Si può riconoscere anche la tecnica del flusso di coscienza, nelle parole di Koch, quando descrive il momento di creazione poetica: "Poetry sometimes seems part of an enormous game of Fill in the Blanks. Let every emotion, idea, sensation be covered (filled in) and may none escape. When

we have totally completed this board, when all is color, line, and shading, no blank spaces at all, we may, then, see what this great solve jigsaw puzzle means"[184].

L'associazione della scrittura di Koch con il genere *nonsense* avviene dopo la lettura dei primi versi in *Sun Out* in cui compare il termine *limerick*, la forma popolare di versi brevi, umoristici e *nonsensical*, resa celebre dal *Book of Nonsense* di Eward Lear e *Alice's Adventures in Wonderland* di Lewis Caroll. Il primo verso è: "Bananas, piers, limericks" che apre così alla possibilità di un'indagine dell'uso del linguaggio che possa rientrare nella tradizione della scrittura *nonsensical*, anche se i primi versi sono stati descritti come surrealisti: "The opening lines of the title poem in *Sun Out*, for example, read like a burst of surrealist insanity: "Bananas, piers, limericks / I am postures / Over there, I are / The lakes of delectation"[185], e come "audacious nonsense and language games"[186].

Spiega Wim Tigges in *Explorations in the Field of Nonsense*[187] che molti critici distinguono due tipi di *nonsense*: la prosa puramente intellettuale, matematica, semantica di Lewis Caroll e la poetica emotiva, musicale e fonetica di Eward Lear, anche se entrambi furono ispirati dalle *nursery rhymes*, annoverate nella tradizione di letteratura *nonsense*.

Il *nonsense* nelle poesie di Koch è prodotto da un tipo di scrittura che nasce nel momento dell'ispirazione, processo che egli definisce misterioso, dalle emozioni, sensazioni ed esperienze del poeta e, nell'atto della scrittura, si dispongono sul foglio secondo un processo di associazione. Sicuramente la terapia analitica freudiana, intrapresa in quegli anni, ha contribuito all'uso delle associazioni in poesia. Koch scrive in *Making Your Own Days:* "Whatever knowledge of the poetic language one has is there ready to combine with feelings, ideas, events, anything one 'has to say'. It is affected by inspiration, like a mirror catching the light of what comes in"[188].

Come precedentemente osservato, Koch sottolinea l'importanza della musicalità in poesia a discapito del significato: "The nature of the language can be illustrated by the way a nonsensical statement may, simply because of its music, seem to present some kind of truth, or at least to *be* something – even, in a certain way, to be memorable"[189]. E ancora: "The music has to be there. I can look for sense afterward", afferma Koch in un'intervista con Jordan Davis[190]. Queste due citazioni confermano che il poeta, nel momento creativo, si abbandona "alle emozioni, idee e sensazioni" nella scelta delle parole secondo ciò che risulta musicalmente efficace e divertente. Non importa sempre e solo il significato in poesia, quello a cui Koch aspira è suscitare l'emozione nel "listener", come il poeta definisce il lettore[191]. Le associazioni libere, il gioco di parole e la resa 'musicale' spiegano la scrittura di *Sun Out*:

Bananas, piers, limericks,
I am postures
Over there, I are
The lakes of delectation
Sea, sea you! Mars and win-
Some buffalo
The thinly raft the plain,
Common do
It ice-floes, hit-and-run drivers,
The mass of wind.
Is that snow
H-ing at the door? And we
Come in the buckle, a
Vanquished distinguished
Secret festival, relieving flights
Of the black brave ocean

I segni di interpunzione, che non sono disposti secondo l'uso convenzionale, la versificazione breve, la scelta di alcune parole come *Vanquished distinguished*, i giochi di parole *sea, sea you*, l'assonanza *it* […] *hit*, la sinestesia in *mass of the wind* e *black brave ocean* rendono la lettura simile a una *nursery rhyme*.

Nelle opere di Koch il *nonsense* si avvicina più a quello di Lear che a Carroll, proprio per le suddette caratteristiche, e utilizza tale strategia per la volontà di far riemergere i significati spirituali che sottostanno alla realtà oggettiva e materiale in cui è la logica a dominare. La letteratura *nonsense*, infatti, per alcuni critici produce un senso di meraviglia che allontana da "the limitations of the categorizing intellect"[192] e "come to the aid of the spiritual view of things"[193].

Nella conversazione, già citata, con Ashbery, Koch esprime il suo parere sugli effetti della scrittura *nonsensical* e ambigua, aggiungendo altri elementi quali il misticismo e la fuga della coscienza:

> **KK:** Well, if you are following the poem and if you come to the place where you don't know if you're a man or a berry and you keep going along anyway, then you're having a mystical experience. Lines like these enable the reader to escape from his ordinary consciousness of himself. Aside from which, it's very enjoyable to feel like a berry or a stick or a person you know nothing about[194].

Scopriremo poi, grazie a quanto riferito da Ron Padgett nell'intervista rilasciata all'autrice di questo studio, come l'esigenza di allontanarsi da sé e potersi immedesimare in altro, oggetto o persona che sia, spinge Koch a scrivere una serie di parodie, la più esilarante fra tutte quella delle traduzioni delle poesie di poeti argentini, molto in voga in quegli anni, in *Some South American Poets*[195].

In *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*[196], l'autrice Susan Stewart discute del *nonsense* come di un fenomeno sociologico e di una realizzazione di un metodo che l'essere umano utilizza per dare senso al mondo e invita, nell'ambito poetico, ad indagare sulla differenza tra *nonsense* e senso comune. Koch e Ashbery provano a farlo nella conversazione del 1965[197]:

> **KK:** Your question doesn't make any sense.
> **JA:** Neither does your poetry.
> **KK:** Do you think there's only one way of making sense? (We seem to be trying to trap each other into making pompous statements).

> **JA:** Yes, we seem to be determined both to discuss poetry and not to discuss anything at all. This is probably what we do in our poetry.

Scrive Susan Stewart che nel 'discorso' del *nonsense*, non si riferisce a nulla mentre in quello del senso comune al mondo reale. Ciò avviene perché, sempre secondo Stewart, nel *nonsense* la molteplicità di significati che dapprima crea si riducono a una assenza di significato.

S'intravede nell'opera del poeta quello che Robert Benayoun asserisce in *Le Nonsense* : *de Lewis Carroll à Woody Allen*[198] ovvero: il *nonsense* non è assenza di senso ma piuttosto una frustrazione di aspettative riguardo a quello che è sensato.

E' interessante rilevare che Koch considera un'affermazione *nonsensical* una forma di verità. Ci si chiede allora di quale verità si tratti e la risposta è ancora nella conversazione tra Ashbery e Koch che fornisce altri elementi sulla scrittura poetica, in cui il *nonsense* è il *leitmotiv* della conversazione. Si riporta di seguito l'intera parte in questione proprio per rendere evidente come i due poeti mettono in atto il *nonsense*:

> **KK:** What has this to do with putting a statement in a poem?
> **JA:** When statements occur in poetry they are merely a part of the combined refractions of everything else.
> **KK:** What I mean is, how is the fact that poetry is about us connected to the use of statements in poetry?
> **JA:** It isn't.
> **KK:** But you said before –
> **JA:** I said nothing of the kind. Now stop asking me all these questions.

Nella stessa conversazione i due poeti parlano anche della funzione della critica e anche qui la conversazione è *nonsensical*:

> **KK:** How can one talk about what should be the function of something?
> **JA:** Our problem seems to be to avoid it.
> **KK:** To avoid what?
> **JA:** Talking about what you said.
> **KK:** Let me go back a little.
> **JA:** That's always a mistake.

Nel dialogo Koch prova anche a dare una definizione della loro arte poetica:

> **KK:** Do you think the kind of art that you and I like and create might be called "evasive"? Do you think we like the feeling of ambiguity and multiple possibilities partly or wholly because we don't want to be pinned down to anything we've done or are about to do?
> **JA:** possibly. But I think that if we like things that are evasive it's because there's no point in pursuing something that is standing still. Anything that is standing still might as well be dead.

Ciò che è stato evidenziato in questo studio riguardo alla poetica di Koch e Ashbery ora è reso esplicito dalle loro parole: la poesia è un processo che nasce da un momento di ispirazione senza un'idea predefinita e che si sviluppa durante la scrittura. L'aggettivo *evasive* ne indica la natura: "escaping definition", per sottolinearne l'*openness* e *freedom* della forma e del contenuto.

Koch è attratto da quello che definisce il 'movimento della mente': "[…] if one writes fast enough when this is happening one can catch the movement of the mind, which is I think something I care about very much, more than ambiguity for example. Of course it's true that the mind perceives everything ambiguously"[199].

L'ambiguità è un altro argomento centrale della conversazione che sarà trattato nel sottocapitolo 2.2 di questo studio. Koch la descrive come una caratteristica che in poesia serve a riprodurre lo stato reale delle cose, insieme alla molteplicità:

> **KK:** Oh. That was just an example of how simultaneous actions or states in reality correspond to those in art. I mean, all aesthetic attitudes or ideas correspond to the real state of things. We could just as easily be so warmly interested in the concreteness of everything, or in its human or divine qualities, as we are in its ambiguity and multiplicity.[…] why this passion for two things at once? Obviously it corresponds to reality […] the same thing as happiness or pleasant surprise."

L'ambiguità è dunque una piacevole sorpresa come lo è anche una scelta poetica: "[…] at the age of six or seven […] In the first poem I remember writing, however, when I was seven, there are other poetic characteristics noticeable to me now that I wasn't aware of then:

> *I have a little pony*

I ride him up and down
I ride him in the country
I ride him in the town

It rhymes, it's metrical; it also uses repetition with variation in a quite sophisticated way. Riding up and down is not parallel with riding in the country and in the town. United by rhymes as by the words 'I ride him', the unlikeness becomes a likeness that is a pleasant surprise".

La strategia poetica del *nonsense* e la caratteristica dell'ambiguità, che differiscono da quelle prodotte dalla poetica di T.S. Eliot e Cleanth Brooks[200], servono a Koch per costruire un linguaggio che si opponga a quello del senso comune, alla logica e che riporti in luce i veri valori, quelli spirituali di cui ha bisogno l'umanità, come la pace ad esempio. Così si spiega la frase dissacrante nella poesia sulla pace *The Pleasures of Peace*: "One single piece of pink mint chewing gum contains more pleasures Than the whole rude gallery of war!"[201].

Il linguaggio così costruito porta a soffermarsi e a riflettere per ricavare il vero senso della vita, come dalla negazione si arriva all'affermazione in Stevens. Strategie del linguaggio poetico: un linguaggio che ha l'obiettivo di riscoprire il valore delle cose, il suo spirito e non solo la materialità. Dal piano intellettivo a quello spirituale, dunque, perché l'essere umano ha bisogno di dialogare con le sue emozioni.

Koch mette al centro della poesia l'uomo e le sue sensazioni. Un uomo cosmopolita, che viaggia e si confronta con gli altri, che vuole diffondere la poesia, la vuole rendere non più elucubrazione solitaria e arte poetica ricercata nelle parole e nello stile, ma immediata come la visione di un'opera pittorica. Una poesia che usa il linguaggio comune. Questi sono gli elementi di novità che Koch apporta nella poesia americana degli anni '50: apertura, dialogo, scambio, confronto, senso di libertà, ricerca di un'espressione che veicoli una pluralità di significati per "un mondo che non ha soggetti perché il soggetto è

limitazione del mondo" [202]. Anche se poi ammette che qualsiasi cosa di cui si scrive, pur se in forma caotica, è destinata a diventare una specie di soggetto, il suo. Ecco che ricompare l'Io che vuole affermarsi, esistere nella scrittura del suo soggetto anche se incomprensibile: "I wanted to keep my subject up in the air as long as possible", dichiara Koch in *A Note on Sun Out*.

Paul Hoover nella differenza che individua tra Eliot e Koch mette in luce proprio la novità della poetica del più giovane Koch basata sulle sensazioni: "Eliot had convinced the generation of the 1940s to be dramatic and metaphysical; along comes Kenneth Koch with rhetoric and generalization, as if he wanted to write the *Ars Poetica* of our time. In so doing, he makes Eliot's impersonal theory of poetry seem fuzzy and irrelevant"[203]. Anche Jeredith Merrin paragona la poetica di Koch a quella di Eliot sottolineando le stesse differenze: "Koch was on strike against what he calls elsewhere "Eliot of the baleful influence", and against the whole Cold War-cum-New Critical establishment […] Koch reclaimed the right to ″wink″ and ″fool around″ in every variety of verse. That poetics founded in the stuffy '50s still refreshes us by flinging open windows in the '90s, when Koch's prosodic know-how and lightly worn wisdom can act as a tonic against the Orphic posings and unearned gravities of so many contemporary writing-workshop productions"[204].

Koch è fautore di una poesia in cui la parola *pleasure* è una di quelle tra le più usate e rappresenta la condizione che si 'deve' provare nello scrivere, nel leggere, nel vivere. Questo stato aiuta l'uomo a sdrammatizzare gli eventi e si ottiene attraverso le cose più semplici come il 'masticare una gomma', che distoglie dal ricordo degli orrori della guerra che lui aveva vissuto. Koch vuole che l'uomo riassapori il piacere del vivere. Le sue poesie, si ricorda, sono piene di parole come *joy, happiness, love*.

Capitolo 2. Kenneth Koch e la critica letteraria

2.1 Il serio e il faceto nella critica letteraria

Nella nota introduttiva a *The Art of Poetry*, Koch sostiene di aver scritto "very little criticism"[205]: in realtà il contributo da lui fornito alla critica letteraria ha un notevole peso. Si ritiene infatti che alcuni testi di Koch, come ad esempio *Sleeping on the Wing*, siano da considerarsi un apporto significativo alla critica letteraria per l'apprezzamento della poesia moderna. Nonostante il fatto che il testo[206] venga presentato nella quarta di copertina come manuale da usare in classe quale *technical expertise* per avvicinare gli studenti di qualsiasi grado alla poesia, non è solo un manuale per insegnanti e alunni ma è molto di più: un vero e proprio saggio di critica (*criticism* e, come sarà spiegato in seguito, *critique*). Già in *Bounds out of Bounds: A Compass for Recent American and British Poetry*, è stato scritto a proposito delle poesie di Koch, in riferimento all'opinione diffusa secondo la quale egli poteva offrire, tramite la poesia, unicamente aspetti comici: "They have a serious purpose of literary and social criticism"[207]. Anche Ron Padgett, membro del Literary Estate dell'autore oltre che allievo e studioso, si riferisce a lui come a un "serious comic poet"[208].

Il termine *comic* lo si ritrova spesso associato alla poetica e alla personalità di Koch. Nel *Merriam-Webster Dictionary* il lemma *comic* è chiosato come "of, relating to, or marked by comedy; causing laughter or amusement; of or relating to comic strips." Tali definizioni non escludono la serietà e la complessità di quell'aspetto espresso dal carattere e riflesso nella poetica di ogni autore comico. Si pone il problema di interpretare "seriamente" certe eccentricità, come mettersi in piedi sulla cattedra, alla

maniera di John Keating, nel notissimo film *The Dead Poets' Society* con Robin Williams, per recitare i versi di una poesia, oppure indossare una maschera da gorilla per apparire davanti alla finestra dell'appartamento al passaggio del treno metropolitano. Questo aspetto del poeta emerge anche dall'interesse per i *cartoons*, i cui personaggi diventeranno protagonisti di opere come la ballata di *Popeye and William Blake Fight to the Death*[209] messa in scena con Allen Ginsberg, per la scrittura di *comics* e nella scrittura di poesie contenenti versi che suscitano la stessa ilarità come, ad esempio il verso: "Last evening we went dancing and I broke your leg".[210]

L'inglese *comic* è di fatto *lightness*, la leggerezza di cui parla Calvino in *Lezioni Americane*[211]. Il romanziere italiano spiega che tale definizione nasce dalla necessità di classificare il suo lavoro quarantennale come "scrittore di *fiction*". Calvino s'impegna, in letteratura, a sottrarre peso: alle persone, alle città, ai corpi celesti e, soprattutto, alla struttura del racconto e, in generale, al linguaggio, Koch fa lo stesso. Nella poesia *The Pleasures of Peace*, focalizzata sulla pace e non sulla guerra, egli compie un'operazione di alleggerimento nei confronti di un tema abusato, trattato spesso con retorica drammaticità. Elabora, quindi, una lista che comprende: "the pleasures of Memory, […] of autonomy, […] of rolling over the beach, […] of sleeping, […] of planning a deranged[212] comic strip". E particolarmente l'*understatement*: "One single piece of pink mint chewing gum contains more pleasures/Than the whole rude gallery of war!" alleggerisce il racconto rifacendo il verso a Marinetti, con intento provocatorio, scrivendo del piacere che può provocare il semplice gesto di masticare una *gomma* rispetto al vedere messa in scena "la galleria" degli orrori della guerra. Anche il linguaggio diventa "leggero", proprio grazie all'uso della parola *chewing gum*, che non rientra nei temi e nel linguaggio canoni della tradizione poetica classica. Scrive infatti Koch a proposito dell'opera:

> "Well, it's not that I was indifferent of the horrors of war because that's what inspired the poem to a large extent but I couldn't write about them. Also, some of my contemporaries, it seemed to me, were perhaps profiting in that rather pathetic way that poets profit from things because we practice an art in which there's no money [*Laughing*] by pretending to, I don't know, pretending to care more about certain things than they were able to write about effectively. I mean, I don't know what other people were feeling. I just know what I was able to write about […] "The Pleasures of Peace" though truly it seems to me that – I don't know whether this is just true for me – but I certainly think it's worth making an effort to write about certain important things as I made an effort to write about the war. I wrote hundres of pages of that poem but all the parts that were directly about the war didn't seem to me good enough as art and it ende up being a poem which rather than about the war was about the peace movement and the pleasure, excitement and joy of being with many other people who were in favour of peace and so on."[213]

Le riflessioni di Calvino sulle ragioni per cui sceglie la leggerezza come virtù letteraria sembrano le stesse di Koch riguardo al desiderio di vivere nel suo tempo e di rappresentarlo: la leggerezza è il mezzo per rendere "l'energia spietata"[214], con cui procede la storia. Calvino sente il divario tra i fatti della vita e l'agilità che voleva animasse la sua scrittura. Anche Koch vuole rendere in versi le dinamiche dei suoi tempi proponendo un'arte che dialoghi con la sua epoca. Uno degli scopi principali dell'arte poetica di Koch è trasformare la poesia in un mezzo di comunicazione comprensibile a tutti. Mark Halliday definisce l'*ars* poetica di Koch come "[…] such talky, discorsive poetry"[215]. L'autore desidera dare voce ai suoi tempi; dopotutto pensa "Poets are inspired by what the world around them is like. Because that changes, poetry changes"[216].

I cambiamenti sociali e le scoperte scientifiche e tecnologiche avevano rivoluzionato il modo di pensare di molti intellettuali. Le novità erano presenti in molti settori e la poesia rispecchiava il bisogno di scoprire nuove forme, nuovi modi di usare le parole, sperimentare diverse tecniche poetiche. I poeti moderni, come mai prima d'allora, erano interessati a tutto ciò che era irrazionale e l'uso della lingua esprimeva la fuga dalle connessioni logiche, dalle forme usuali, da tutto ciò che può essere limitante poiché prestabilito.

Anche l'uso della lingua doveva cambiare in poesia, perché, come scrive Koch, quello che era comprensibile in un'epoca risulta *puzzling* per le persone che vivono in un'altra. In *Sleeping on the Wing* Koch mette in discussione l'uso di termini *old-fashioned* che falsificano e distorcono il significato: "The word *baby* probably means more to you than, say, the word *infant*; and *blue* may have more color and be more full of music and memories than say, *azure*"[217]. La scelta delle parole da usare deve sorgere da quello che si vuole dire e non perché qualcosa è giudicato convenzionalmente poetico, anche perché, sempre secondo l'autore, una componente che suscita piacere nell'arte della scrittura è sentirsi liberi di usare a proprio piacimento qualsiasi parola.

In Koch sembra ribadita l'idea di Calvino quando, citando Milan Kundera, sottolinea: "il peso del vivere sta in ogni forma di costrizione, la fitta rete di costrizioni pubbliche e private"[218]. Koch combatte le restrizioni, come fa nella poesia *Fresh Air* scrivendo: "You make me sick with all your talk about restraint and mature talent", opponendosi a quelle dettate dal gruppo di poeti legati al passato che, nella stessa poesia, definisce *Poem Society*.

Il valore che ha la leggerezza per Calvino, e che Koch ritiene essere anche una qualità essenziale per il poeta in genere, viene specificato come 'leggerezza della pensosità' contrapposta alla 'leggerezza della frivolezza'. La vitalità non è rumorosa, aggressiva, scalpitante, ma è quell'immagine del poeta Cavalcanti, il poeta-filosofo che salta improvvisamente 'leggerissimo' sulla pesantezza del mondo, dimostrando come la sua gravità contenga il segreto della leggerezza e viceversa[219]. Quest'ultimo concetto ci suggerisce che un autore come Koch non può essere etichettato *comic* nell'accezione di frivolo, come invece è purtroppo successo. Infatti la gravità che contiene leggerezza, di cui parla Calvino, è evidente nelle opere di Koch variegato scrittore, raffinato critico, insegnante poliedrico e innovatore che scrive dei

miti greci, dei poeti americani e europei, di estetica, dell'ansia, della guerra, della complessità della società moderna ma lo fa sempre con il linguaggio comune, l'ironia, usando le parole in base alla loro musicalità oltre che al significato. Ponendo l'accento sulla gioia, la felicità, il bisogno di aria, 'aria fresca' e di luce, la poesia di Koch alleggerisce la gravosità del mondo.

Calvino ricerca la leggerezza come reazione al peso del vivere, Koch trova nell'essere *comic* una levità che lo aiuta a vivere meglio e gli fa dire nel primo *comic* di *The Art of Possible*, che sulla terra ci sono cose che non sono possibili "except in art/art is the art of the possible".

Analoga è la riflessione di Calvino, nel suo saggio sulla leggerezza, tramite un *excursus* che dagli eroi della mitologia si muove attraverso Ovidio, Lucrezio, Montale, Boccaccio, Dante, Leopardi, Dickinson, Shakespeare, Swift, Cervantes e Cyrano de Bergerac: tutti hanno contribuito, anche se in maniera diversa, ad alleggerire la pesantezza del vivere. "L'immaginazione del secolo XVIII è ricca di figure sospese per aria," è la spinta dell'immaginazione che induce a superare ogni limite per cercare le forze per modificare la realtà, come faceva anche lo sciamano trasportato in un altro livello di percezione[220].

Paul Hoover definisce la poesia di Koch "leggera" in contrapposizione a quella "seria" di Charles Olson e cita anche Sartre come sostenitore della leggerezza, condizione necessaria in un'opera d'arte: "His intentionally 'light' poetry sits in opposition to the seriousness and *mutholog*os of Charles Olson. Koch's only dictum seems to be liveliness. His work is therefore consistent with Sartre's statement: "Whatever the subject a sort of essential lightness must appear everywhere and remind us that the work is never a natural datum, but an *exigence* and a *gift*"[221].

2.2 La poetica di Koch e il New Criticism

Per Joe Moffett, che si muove nel contesto della cultura popolare, *The Art of Poetry* rappresenta l'*ars* poetica di Koch. Citando da *Seasons on Earth*[222] (casualmente lo stesso verso scelto da Lehman) Moffett considera la poesia di Koch contraria ai canoni poetici dettati dai New Critics[223]. Lehman fa una riflessione su Koch riguardo all'avere trascurato o dimenticato che la New York School of Poets ha messo in atto una ribellione che si materializzava in un attacco letterario puntuale alla poetica del New Criticism e ai valori di T.S. Eliot[224]. Koch include T. S. Eliot tra i poeti complessi, che non ottemperano al dettato della "leggerezza" e lo considera il prototipo di un gruppo di autori che esprimono nelle opere il desiderio di ambiguità, ironia e tensione in un modo che egli (come del resto William Carlos Williams) non condivide:

> *The Waste Land* gave the time's most accurate data,
> It seemed, and Eliot was the Great Dictator
> Of literature. One hardly dare to wink
> Or fool around in any way in poems,
> And Critics poure out awful jeroboams
> To *irony*, *ambiguity* and *tension*-
> And other things I do not wish to mention.

Per ambiguità Eliot intendeva assenza di comunicazione reciproca, che è il contrario di quello che pensa Koch. Nella conversazione con Ashbery, citata precedentemente, il poeta proponeva una strategia per rendere la parola un mezzo di comunicazione non solo di significati riconoscibili convenzionalmente ma anche di emozioni. Koch dice che molti poeti contemporanei sono interessati all'ambiguità, e che lui cerca di produrne un tipo diverso da quello proposto dai canoni del New Criticism, di cui Cleanth Brooks era un rappresentante:

> **KK**: People seem to be after it […] in different ways. Actually one tries to avoid the Cleanth Brooks kind, no? It seems an essential part of true ambiguity that it not seem ambiguous in any obvious way. Do you agree?

Nella domanda che Koch porge ad Ashbery nell'intervista-conversazione[225], si comprende quale sia la differenza tra i due tipi di ambiguità: "Do you think we like the feeling of ambiguity and multiple possibilities partly or wholly because we don't want to be pinned down to anything we've done or about to do?". Ambiguità, dunque, come strategia per rendere in poesia la simultaneità di ciò che accade nella vita. Si ritiene opportuno citare per esteso alcune battute del dialogo in questione:

> **KK:** That was just an example of how simultaneous actions or states in reality correspond to those in art.
> **KK**: Were you consciously trying to be ambiguous in "Europe"? Were you conscious of having big spaces between things?
> **JA:** I guess so. I was trying to conceal the plot of a book I picked up on the quais, *Beryl of the Biplane*. At the same time I heard a piece on the radio by an Italian composer who had taken a recording of a poem by Joyce and transformed the words until they were incomprehensible but still gave an idea of the original. I got the title from the name of a subway station in Paris. It seemed to me that I was at last permitting myself to allude to Europe, which had been my center of activity for several years, but by merely listing a lot of things and situations that could be found in most other places as well and by keeping the ceramic tile of the subway station firmly in mind it seemed to me that I could convey the impression that Europe was just another subject, no more important than a lot of others.
> **KK**: There's no key to understanding the poem, of course, no hidden meaning?
> **JA**: No, it's just a bunch of impressions.
> **KK**: Why is the idea of keys and hidden meanings not appealing to you?
> **JA**: Because someone might find them out and then the poem would no longer be mysterious.
> **KK**: I feel the same way. Do you use any deliberate methods to make your poems mysterious?
> **JA**: I don't know, but it just occurred to me that detectives and detective work crop up quite often in our poems. As for example, your sheriff searching for a walnut, a poem which I have always found beautiful without knowing why. Perhaps it's because the idea of someone searching scientifically for something is beautiful […].
> **JA**: I don't know. I'm wondering why all these people want that ambiguity so much.
> **KK**: Have your speculations about ambiguity produce any results as yet?
> **JA**: Only this: that ambiguity seems to the same thing as happiness – or pleasant surprise, as you put it. (I am assuming that from the moment that life cannot be one continual orgasm, real happiness is impossible and pleasant surprise is promoted to the front rank of the emotions.) Everybody wants the biggest possible assortment of all available things. Happy endings are nice and tragey is good for the soul, etc, etc.".

Gli studi critici condotti su Koch hanno portato alla luce la produzione di critica letteraria in versi costituita da manuali e antologie in cui egli sceglie le opere di grandi poeti americani, come Stevens, europei, tra cui Apollinaire, e altri due poeti del gruppo della New York School of Poets, Frank O'Hara e John Asberry, oltre ad autori non ancora considerati, all'epoca di Koch, come Mina Loy, Joseph Wheelwright e Melvin B. Tolson, al fine di mettere in evidenza le caratteristiche delle opere che prediligono una poetica libera dalle convenzioni dettate dalla ricerca della 'well-wrought poetry' sostenuta da Cleanth Brooks. Una gran parte delle opere di Koch dei primi anni, sono il risultato della scelta di porre al centro la parola come suono più che come significato, contrapponendosi a quella che era stata la teoria del New Criticism in cui la parola in una poesia aveva un ruolo legato principalmente al suo significato interno al testo e comprensibile solo attraverso uno studio rigoroso, oggettivamente scientifico. La poesia diventava comprensibile solo dopo una lettura secondo dei parametri prestabiliti, inoltre per i New Critics la poesia era principalmente un'arte letteraria e non un mezzo di comunicazione. Per Koch, invece, la poesia è soprattutto comunicazione. Lo scopo delle opere critiche di Koch, che siano i testi didattici o le Antologie di poesia moderna, è correggere questa idea. *Sleeping on the Wing* è un'Antologia che ha l'obiettivo di aiutare a comprendere cosa sia la poesia, ed è rivolta al lettore ingenuo, al nascente poeta, oppure all'insegnante che non sa come avvicinare i suoi studenti alla poesia.

Gli elementi costitutivi della poesia di Koch, fondamentali per definire la nuova teoria poetica che propone sono: sensazione, piacere, felicità. Non si parla di metafora, ritmo, metrica, degli aspetti formali della parola, nella sua poetica, ma di sensazione provocata dal suono delle parole e dalla loro combinazione, spostando l'attenzione sulle emozioni che la parola provoca. Si ricorda la frase già citata: "[…] when first reading a poem, you don't have to

be concerned with its technique, with how it is made-that is to say, its rhyme, its meter, its imagery and so on"[226]. La poesia è, per Koch, un mezzo per esprimere i propri sentimenti ed è alla ricerca del suo modo di trasmettere l'esperienza che ha vissuto attraverso l'uso particolare delle parole appena descritto, in modo da renderla *right and beautiful*.[227] L'effetto può essere di sconcerto nella lettura della poesia così costruita, a volte incomprensibile persino a se stesso.

Koch non crede che l'analisi del testo eseguito parola per parola, opera dello studioso con un approccio scientifico, possa funzionare e che non si possa capire una poesia senza metterla in relazione alla persona, a un contesto, e farsi guidare dalle proprie emozioni. Così facendo egli riporta l'attenzione sul poeta e non solo sulla poesia, come aveva invece proposto il New Criticism, che "against the Romantic celebration of the poem as a record of an exceptional person's personality" aveva considerato la poesia "an autonomous verbal artefact." La poetica di Koch ripropone il concetto di poesia in relazione al poeta non come 'a dramatic persona', ma come uomo.

2.3 Riscrittura del manoscritto inedito *The Idea of a University*

Legenda

a) Le parole in rosso sono quelle aggiunte da Koch a penna.

b) Le parentesi quadre in blu […] indicano le parole di Koch che è stato possibile decifrare.

c) La numerazione dei fogli della poesia da 1 a 23, eseguita dall'autrice di questo studio, appare in basso a sinistra tra parentesi.

Inoltre sono stati riportati manualmente tutti i segni apposti dal poeta (linee, punti interrogativi, sottolineature, cancellature), per rendere il testo conforme all'originale.

Sul manoscritto *The Idea of a University* è stata apposta la dicitura "restricted material" poiché è un testo inedito. Per la necessaria autorizzazione alla pubblicazione di alcune sue parti, si prega contattare la Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature della New York Public Library.

Start
To his former fear which he ~~apparently~~ but not she had
forgotten.
That is true he said. Then the day entered its nightgown.
It was brilliant clarity of morning.
He said I am a part of non-in-
Corporated knowledge. I wish to be part of the light
That envelopes us. And she said Am I hearing you right
That this will be part of the curriculum at the university.
He said We need diversity
Within sameness.
She said Those afflicted with lameness
And other ailments how will they get to class.
He roared or intoned Those will all automatically pass.
Yes said she but they will not have learned anything!
Oh I can't tell said he what our university will bring
Exactly even by being at a distance
But before any serious mischance
Befalls but I would like it to begin
So I have brought forth this charter which I have written.
Read it! The whole assembled multitudes of oysters and
other shellfish and seafish said
~~And so he went ahead~~

RESTRICTED MATERIAL

THE IDEA OF A UNIVERSITY

The ideal university should contain
All that is best for woman and man. It should
Regard sexuality, politics, and human welfare in general as
Among its major concerns. That should be established at the
beginning.
There should not be one child who is hungry while the university
exists.
Malnutrition is the greatest and simplest to remedy crime and must
be
Remedied immediately, the object of every first class
And for peoples all over the world, not just the students at the
university.

O Sorbonne how could you have existed for so many years

(foglio 1)

And Oxford and Cambridge and Harvard and Columbia
And Yale and the University of Lisbon
How could you have existed for so many years
Without remedying (eliminating) human poverty and above all
Starvation ?, the starvation of children being worse than any?
~~For~~ people are good, and if we help them to eat, they will be
good.
I know there is a theory
That people are not good, or that fundamentally we don't care
~~But~~

person
Perhaps some have to be faced with a hungry child, ~~put one~~ in
a classroom
other things
~~And see how it goes with the deep interpretation of Cervantes,~~
~~Joyce, and Proust. See which priorities are the priorities.~~

people
Of course we have to learn
About elevated elevating things, but to feed the ~~children~~
Is very elevated, it really is, just as it is very elevating
To be good to you just as it is to write poetry.
If there is a problem to put this feeding operation into effect
The university ought to figure it ~~a way to work that~~ out.
That is what a university is for, no, among other things, to
Solve problems? And many do not know
About the problems
~~There are children starving~~ in XXXXXXXXXXXXXXX the world.
If this charter does nothing else
It would help them to find that out.

Now, once the most terrible forms of poverty
And oppression are resolved. I should go into that
A little. Oppression. There are bad people and bad systems
Governing people. The university should work that out,
Find a way to eliminate that. There are historical causes and
so on
Which make the subject very difficult, but the university
Should be able to find them out- -that is what a university is
for--
As I see it. The other great cause of oppression

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 2)

And other related evils is the human psyche
Bruised and VVXVXVXVXV distorted and diseased
By the way the person is brought up. My God the
University should train parents
To bring up their children so they do not shun the light
Of love and reason or try to take them away from others. What
monsters
Couples have created, while the "great universities" plied on
With their complicated studies. I don't mean to attack that
Kind of study at all (Oh dear, with that kind of self-
Righteous self-loving denial, I will sound like ~~a Fascist myself~~
Someone who really hates culture but I am not.
As you shall undoubtely see, if you haven't already. In any case
I wanted to bring this doubt out into the open, a doubt
Caused by something I heard in my tone, and lay it to rest
If it can be laid to rest. [illegible] more chased
Like a mouse, from my oven, I don't know to do with the
thing
I saw its little shout looking up at me last night
Trough the grill of the gas ring) in any case while
Such a one was studying astronomy
His little brother was being brought up to be such a shit
That fourteen women would suffer from him, and seventy thousand
men
(He became the leader of a large factory
With around the world branches where that many
Men were employed; he was very strong and coaxing in that way, but
He made them all miserable). Nor, I must add, did his
Financial policies of his company benefit any ~~but~~, really,
But himself and his board of directors. His company was
indirectly responsible
For a certain amount of poverty, oppression, and pain in
Peru
And Ecuador, from which some of the raw materials came. Now
why the hell

RESTRICTED MATERIAL

(foglio 3)

[...]

Should such a man ~~be allowed to~~ exist? "He does good for the
economy." Bullshit!
The economy can be done good for without such as he.
The ocean does not need giant destroying snails
Even though their excrement XXXXXX helps clean out its depths
No it is the other way around—they eat the excrement of the
fish--
~~A nice word, excrement, no, pal? It shows you have been to~~
~~the university,~~
~~I.e. the old one.---~~Obviously there is some better and some
method
more economical ~~way~~ all right
Well maybe ecologically the snails are ~~okay,~~ but a human wolf?
That is a monster, created by improperly loving parents, not
like the snails.
To all viewers then it is clear that it's absurd
For Joseph to study [illegible] turning into such
a horrible bastard
And will do so much evil in the world. So how to work it out?

The university should somehow have courses adapted to people
knowing what they are doing to each other.
That is asking a lot; but what else is a university for?

Now to get down to a main point. I do not believe
The study of astronomy, Proust, and Ramses the Seventh should
stop at all
~~But he somehow adapted to helping those more urgent problems to~~
~~Be solved~~
Nor should[...]be
Without the slightest diminution in the quality
Of the intellectual level or the instruction. I believe this can
be done along with other
There is so much room for improvement at the university! Wait
a minute!

It should be

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 4)

— something
~~some~~ something
want to make a prevision don't
I do see a danger in this. XXX ~~One~~ I doesn't want classes being
taught
By a bunch of shallow imbeciles thinking about "relevance"
Who don't know their subjects, so at first the classes in
Elimination of life's most horrible evils XXX can be separate
But required. They will influence gradually the feeling in the
But that
Other classes, and vice versa, until all the university be one
Great force going upwards intellectually and downwards upwards
and sideways against unnecessary evil.

Perhaps suffering is a better word than evil. There may be
No necessary evil. Evil is a strange term anyway. We will find
out at the university
What it means. The trouble with study, even the most rigorous, is
of course
That it is simply preparation for more, and by the time
one seems almost ready
To know enough, one is, in most cases, dead. Best things are
often discovered by young men at
Or not at the university. If they are there, the university means
to serve as a kind of mulch
Keeping weeds away from them so they can think. But many
scientific and mathematical
Discoveries of the greatest importance are made by boys of
sixteen
And younger, not at the university. And poems are written
Xx painting painted, concerti scritti
Non a l'università but elsewhere. So what, then, is the university
really all about?
What in America has come out of it exactly? Philosophers you can
forget about. Certainly some engineers.
Well-educated citizens. That's not bad. At all. But
The university can do more.

Just in regard to information, for example, to start with.
I went through Harvard, ~~got all A minuses and As~~
? University

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 5)

nature
And graduated without knowing one single thing about Africa
That I hadn't known in grade school. I didn't need to but I
would have liked to. And
I didn't learn gardening, or the name of one tree. I suppose
that's all right. But still
You can't learn everything at the university. If you did,
Life [...] be fairly useless after graduating, just putting in practice
The university would totally pre-empt life, life would become
What you had learned. Well not useless, but a little dull.
its laboratory and its farm.
That may be what certain educators want, and it is (or seems)
XXXXXXXXXX all right
If the university is expansive enough and flexibleenough;
In this case the university would be wholly integrated into
life.
But then what about its function
As a place where one can "get away" from life, and study?
Presumably, eventually, the tenor of life would improve so
That for study one would not need to get away from it. Still,
my professors, perhaps them seem me like more
undoubtely,
There should be parts of the university
Where one can be absolutely quiet, undisturbed, alone.

I am not talking about the university as a place of power but
as a place of study
But as Plato and everyone else intelligent has known,
Power and education can't really be separated. They are
"separated"
Now, in a peculiar way, in that most of the educators are
unaware
Of the role they are playing in the power pictures and just what
~~XXXXXXXXXXXXXXXX~~ they are doing.
It is not so bad, compared with what they might be doing,
But it could be improved. The educators are a strange a lot.
the professors trust
They ~~tend to think~~ of themselves in the following ways:
1) I have the power to "succeed" in the "real" world, but
I have
Such a strong intellectual component that I am best off
sheltered here
Harboring my power, which, if I choose to use it, could be

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 6)

~~quite~~ devastating
But I prefer the life of thought; 2) XXXXXXXX Life is garish and
does
Not come up to my standards; my function in it is to dispense
this higher knowledge
Of a special sort; perhaps eventually it will improve; 3)--may be
combined with 1) or 2)—
I am the most powerful influence
On these persons' lives. More powerful than a preacher,
Lawyer, or doctor. Almost more strong than a father, yes,
[…] seem […]
Can be, a better father. And XXXXXX so this is a useful life.
And there are other solutions too, to what one thinks one is
doing.
It is like a treasure hunt, you find yourself somewhere
And you look for the good in it, as if we were assured there
always was some,
And so rich is life, [illegible] professors, what life
Are you preparing the students for, exactly?
To teach them what Shakespeare thought about women
Is teaching already existing influences. Soon it becomes
inescapable,
The past one can no longer escape! So education becomes a
trudging through
Of that, with fine equipment, it is a jungle, but where is the
light of the day? It is
Reflected in that cocoanut leaf there! And in the Neap-Awk's eyes.
About that we write poems. Which are then taught.
And so it goes on—the incessant inward-winding course of
knowledge!
But science, surely science, you say,
Is looking at things from outside, like a scarf
Of reason, and with science and literature combined
With maybe just a tiny touch of social science
And philosophy we can know everything we need to know!
Hmmmm. Alas. Science teaches us good new useful things

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 7)

But they are nothing without what is (humorously) referred to
as the "Humanities,"
And the "Humanities" are nothing without humanitarian impulses,
really (as well as how to do it),
And that knowledge we can get from--where?
We should be able to get it at the university, but
Floating above all these subjects and combined with them as well
And quite dependent on them, all in all as smoke might be to fire
If XX smoke were an extra, intoxicating, life giving element
Which fed the fire and fed the people
And inspired all by going higher than either one, ~~if the~~
~~University~~ and reaching the sky.

If there were some way to see past the complications—
It is so simple when one feels benevolent, excited, affectionate-
And then one feels aggressive, offended, hurt.
The university has to work that out. The people who will teach
there ?
Where are we going to get them? They will have to be just
the best people in life?

Ghosts of the ancient Mayan astronomers, help me
To find them! ~~Well,~~ Many of the persons there now
Can stay at the university after taking a certain special course
Themselves and another and another until they know enough
Of ~~our~~ the new kind of knowledge to be able to begin.
A "jungle Course," for example. Italy will be a velvety
seminar. ~~And the coal mines of Nottingham and Appalachia.~~
Universal rocketry and astronomics. Underwater bath (sports). The
a second course in the jungle. Perhaps most of the teachers
will die out!
Perhaps the university does not need teachers—just
Rocks, cliffs, etc. No that is absurd.
There is another idea of a university
That it is to provide a place for the development and honing

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 8)

Now it must be about, No I didn't --acostant stream of
Information and interpretation, day and night (dreams are
The literary course you teach yourself at night), whether anyone
Is hearing you or paying attention or not.
So once you teaching […] it should […]
The university should be able to improve all these things
The […] that one gives to our life […]
These teachings so your life is more airy and more real
Toward […] indifferent means it […]
And so should art.
It is art, I mean poetry perhaps above all else, that does so
most naturally
My Now, and one idea of my charter ~~of is~~ a university
So one That would ~~in fact~~ be life poetry, ~~like art,~~ but manned, XXXX
[…]
staffed to perfection!
So often a playwright sees his play
Magically encountered on the boards of a stage, with real people
screaming
His tragedy-like thoughts, real women laughing, real children
filled with delight,
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
Which is an experience like none other for him the creator
Of the play. I want the same thing for my poetry ~~as well!~~
Why should one have to write for the stage
To see one's things carried out, when one's poetry is better
than
[…] more serious, more
One's dramas? I know mine is, anyway, it is more consistent and
~~more serious.~~ ~~intense~~ more sublime ?

The university must wait now while I think. The students can be
anyone.
There may be a huge indoctrination process for some
Like moving through very tall with all its bugginess and sweet
odoriferousness grass
But it will be huge only in the sense of the effort involved
At coming to realize that this university

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 9)

On the other hand, that may be the only way
For the university to be, for who can decide in advance
What is right, when time is constantly changing things
Like an insane chef, or a bookbinder who does not know what
He is doing--page twenty is bound next to page one! Page six
Next to page XXXXXXXXXXXX two twenty-seven! The girl you thought
You were going to be with last night is in the twenty-fifth
century
Moulding rockets, and you are once again alone. And if, as
the mind changes,
The world changes, and if, as Williams Carlos Williams said,
Each defeat opens up a whole new world of possibilities,
And if our culture itself chains us to one idea,
Who knows what might not come of the university if
It were completely free, unplanned, and crazy ? But how can that
Be? No one would know where to go, no one be
Paid, etcetera. That sound pretty good. It could intensify
the quality of instruction
In every phase of life. Then love and poetry would be our
university!
he
But ~~it does~~ seem to need something to help us along. And so we
[…] complicating
Have this paradoxical entity, the university.

Ideally the university should eliminate itself by its teaching
It will […]
~~But it is too wasteful~~ to do that. And there seem not enough
people available to teach
The right courses, but they must be somewhere on the earth.
It is hard to know where they are. You get a glimpse in certain
poetry
Of what a university could be. Try this analogy: like a play,
a
Poem manned and situated to perfection, that would be a
university.

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 10)

Of human thought. This may or may not lead
To the understanding something not it but beside it, which,
When that is perfected, we all die. But let us hope not,
For in some cases the university does seem like that.

~~Other~~ People to get for the faculty are the best people life
Has to offer, as Guatemala offers Atitlan, in all fields
of "endeavour"
As they say, as if one were constantly striving,
Like the grass in the barren field to come and be lush and
be fragrant
And admired by all the goats around. But then they eat it. Ah,
These doctors and so on would not have to teach all the time—
I know so much about teaching
I can hardly begin to say it—though after a while they would see
That everything was connected to their teaching, ~~and that~~
that Teaching is ~~a function of what depending on the kind~~ of
~~Person~~ one is) of ~~what one does with~~ one's life. This being so,
XXXXXXXX
Should be
One might as well do it well, anyway, it being something that one
Does anyway—(I must stop saying this. Sometimes the brain stops
Like a record one one single word, and until
One can get rid of it definitively it stays there. For some it is
"uh"
For me it was just "anyway"—the university can probably correct
that.)

Why do I say so much of life is teaching? Just think
Of what you do every day and you will see
That it is so true as hardly to need further explanation.
Yourself [...]
What have you done since waking? Teaching ~~others~~, teaching
Your razor, teaching the strop, the toothbrush, your hand, and
In general yourself, constantly, all day almost, and for part
of the time
Everyone ~~one~~ you meet. You are always saying Well no that is or
You should go over here to or Come with me I'll and

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 11)

But (of course) at once one has to ask

Whose poems? And one thinks how egotistical ~~most~~ poets are
And how narrow in a way the whole proceure is. Perhaps you could
man Paradise Lost
And situate it, but then you would have just that poem.
And what good to us would that be, if it were all? The university
as it is now
Is better. But if we could make ALL poetry the univrsityXX….
But
And why poetry? There seems XX no reason to limit it to that.
(Because poetry takes everything into account. Still, why not
oceanography as well?)
Still, the university now does something
In its imperfect way. If everyone realize how much of his life
was teaching
And many came and did it for a while, the quality of instruction
might be improved,
Though it is SOMETIMES [illegible] choose a university
That already exists, make sure there are some teachers there who
will do more
Than read you their books. You by yourself can read those.
Some
Say the idea of a university is to prepare you to LIFE
In some fashion. You shall be a lawyer, you shall be a
Doctor, you an architect, and things will move along. That
Is obviously a good thing, but one does long so much
For some improvement in the whole thing which will help it to
make it possible for us
To do the important things first or at least simulatenously.
There seems ~~is~~ more study of guilt than of alleviating misery.
That is also true of everyday life. And perhaps the university
Can only pull us along, drudgingly, grudgingly, a little beyond
That.

~~At the same time~~ it is hard not to want to improve everything
Simply by fiat (as by this charter). Who knows what problems
Have to be solved first, to make the ideal university? Perhaps
It is all just a big laugh and institutions are hopeless, and
we have to rely

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 12)

Good God, on what? on whom? The people reading this poem?
But where would they go to confer? Perhaps all their conferring
would be stupidity [...]
Anyway. I like the university, even as it is, because
It enables me to pay for my life and have time to write poetry
And it ~~also~~ enables me to teach, which I find
To be one of the most enjoyable activities in life. Teaching
Connects you to people in an arbitrary way, which they
Cannot help liking if they learn something, which of course they do
If you know how to teach. It is possible to teach anything
Well. The three essentials are Explanation, showing what the thing is,
Exposition, showing xxxxxxxx how and where the thing exists, and what you can do with it,
And Practise, a way of doing it for yourself in a way
That is deeply connected to everything that matters in your life.

[...]

What does matter? And is that what should be taught at a university?
Or should people be brought by their study to care for other things?

In a way knowledge seems such a tiny alteration of the dominating consciousness
And feelings. If you know Hesiod and Newton you are sorry in a different way,
Probably, ~~slightly,~~ if someone betrays you, but you are sorry all the same.
And hurt. Hesiod can do nothing about it. Yet knowledge seems to be more than a joke
Or ornamentation. Perhaps this: It (knowledge) is there, so I want it and I'm
Going to get it! (Faustian in the best sense) And of course it allows one to spin
Such long disquisitions as this one—without all these examples

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 13)

Non is university
~~(Which I learned form going to or teaching in college)~~
~~I would never be able to hold up these questions so long~~
~~For you to think about them, to have them puncture our conscious~~
I've learned
From things I know, I would never be able to carry on
This discourse enough for you to think about it. Fuck
The university! Or Wow the university has to be changed! Or
Isn't it terrific? would be all I could say. I don't believe,
By the way, that knowledge incapacitates people for action or
thought.
Some people prefer action and some of them know quite a ~~lot~~:
I think I feel unwilling to gamble my life for any action
Xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
Unless the need is overwhelming, and on most days (or
Nights), I would rather write poetry than be out building walls
or shooting ~~grouse~~
But I believe I would be that way anyway, if I had never gone
to college
Or high school or grade school. I was always that way. And I
Would rather take a chance on acting with knowledge than
ignorantly flashing [...] tragic
Through somebody else's ~~idea~~ as a heroic and natural nut.
Well, in any case, knowledge as an object of lust
(i.e. Faustian desire) can be satisfied at the university
And in poetry and in other things you do as well. I know I am
adding to it,
The confusion and complication, by writing this, and as to what
will come out of it
projected actual
Only the university (the xxxxxxxx one not the ~~real~~ one) can
tell, for I do not
Knew the future, or if thought leads to anything but a stretching
out, feel it is possible [...] not
I mean thought presented in poetry, I have possibly not
Spoken at all about the things you really wanted to know,

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 14)

lust (Faustian, […])
Well, in any case, one's ~~Faustian desire~~ for knowledge
Is something that can be satisfied at the university
And later on, as your life spins out, in poetry, travel, and
friends.

One sees, however, and I come back to it
Without especially wanting to, since my mind is characteristically
Elsewhere, thinking about the ideal university or my
Dream last night in which a poet I know came to me
And XXX told me how much he like a recent poem of mine, one
Sees, however, students graduating from the university without
Knowing the proper things—that one there is going into an
Advertising firm! He was taught by Bluzz, Furn, and Couch, the
Three greatest humanists in the land. What the fuck did they
leave out
Of their mystified teaching? What failed to crystallize in this
Lumpy lad? Perhaps he was just "unteachable." His parents should
have
Learned before. A generational problem. And next question,
What would you like the poor sap to do with his life? He will
make
Money, after all, and—I don't know, I just don't like it!
And there is another one, who is producing Broadway "shows."
It is very dispiriting. And yet this is freedom. That's
Good, isn't it? Yes. Freedom is good, and the
University, even the best cannot teach everyone. It is an
Institutionalization of the best that we know, somewhat
Spottily staffed and with a somewhat unfairly chosen xxxxxxxxx
group of recipients
Taking place in an environment that leads to nervous crack-ups
At a time of life when the student is crushed by desire
From inside and the lack of fulfillment from outside, it's
Xxxxxxxxxxxxxxxxx
Amazing that anything happens at all, because of course it does
Since the human being is fertile soil, you just have to scatter
remarks
And a person gets ideas. Religion did a fairly good job

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 15)

+ Who knows what to compare it with? Perhaps, and this seems
Equally likely, it did a horrible job—let us say then,
Religion did xxx a job
Before it died out; poetry's work, since Homer, anyway,
And Shakespeare, Milton, and Pope, just perhaps, has always been
spotty; next
And art has been for princes and now for museum-gowers. So we
~~Have the university~~. We also have television etcetera
mainly
But that is shit. ~~I don't think I can say it any other way.~~
[…]
~~So,~~And voila! the Academy! ~~The~~xxx ~~but~~ the very word is like a knell!
phooey! Why?
~~It~~ is not. Well, then. ~~Let's go.~~ The ambience needn't be "stuffy"—
Right now American universities lead the world
In freedom—if they could just get people to study and
Do the right things, but "stuffy"
Problems—that is another thing the university will have to
figure out.
And meanwhile I, in my aerie, or my big floundering tree
High above the village will go flapping on in the wind,
Sometimes swooping down to give bread to a beggar, then
Once again stretching my twenty-five-mile-widewings
And voyaging to far places and writing poems about how everything
is supposed to be.
"it is easier said than done." Well, I teach in a university and
I am trying. And I am trying in my poetry. "He is trying in his
poetry! Bullshit!
He just wants to write a "great poem" and be accounted as "great"
Himself! Fuck him! We don't need god damned egotists like that
And why does the world need more poetry?" The same way it needs
the new university.
And I didn't say what the motivations would be
Of the people who created and staffed it. ~~I wouldn't know how~~
~~to change that~~.
The fact that our achievements are paradoxical and nonsensical
Doesn't make them less interesting, but more so, and nothing does
away with
~~Desire, as I have noticed, for life or learning, as long as~~
~~We are in good health~~

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 16)

~~We can begin by understanding what we say I can see there is~~
~~No and to it~~

Desire However, we have thought enough about the university;

Even in ~~this, it's a charter, I felt I ought to say that.~~
~~For~~ Once you begin to believe that something is everything, or
can be,
You are wrong, and one should know that at a university, as
Elsewhere: Korzsybski was wrong about semantics ~~that way~~, Jung
about the "Universal
Unconscious." And I am probably wrong about poetry
That way, and you are undoubtely wrong about LSD that way, and
You there are wrong about astrology, my God are you wrong! And you
Are wrong about the "media"; you are wrong, Yeats and Mallarmé,
about the
Swan. Everybody is wrong! The thing to believe in is that the university is all
about! Being wrong!
In this, the most beautiful paradise, the world, and the
Most horrifying hell, we are all Wrong! It is inspiring to
think about it.
For the fact that we go on despite that, trying to be "right"
We deserve a lot of credit. But in Japan and in China they are
wrong,
And in Coalville, xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxIndiana, and in Peru, In
The laboratories and on top of the mountains, in the
Diplomats'residences, in the catherals, in the factories
and
In the little store where they sell sweaters in Merida Yucatan
completely
they are mistaken,
~~We are~~ All ~~completely hopelessly~~ wrong. ~~Now faced the university~~
~~with that~~ Because everyone thinks that something is
everything,
Even if it is simply "Life"—even that is wrong.

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 17)

Swan. One notices some small improvements in the world
Along with new complications, and for these we should stay
afloat and play our part!
Hum. Why? Because that's the way we were educated to feel!
You mean
You don't think it's "Intention" or "Reality"? How the fuck
would I know?
We are all a product of our classes, so they had best be good.
And if I could really resolve this whole problem, I would
Do it, but perhaps there is no problem, just a
Contending play of impulses contradictory and in excess;
Perhaps the intelligence is xxx strained as much as it could
Be just as things are, and we are doing the best we can, but--
~~Farewell~~!

RESTRICTED MATERIAL

this Farewell

I believe the
Truth is
otherwise

(Foglio 18)

Contending play of impulses contradictory and in excess.
But there is certainly a problem. A university might have a
private zoo
So you could study animals. What kinds of personal problems
Do we see among professors (those of the students are all too
well-known), and
Why does the university make one so critical? The university
Is a sort of "punitive paradise," where, if you succeed
You are awarded by emergence into a more ambiguous kind of life
With shallower values but more machinery. Perhaps not
"Shallower values", you may be caught up
By religion, the practice of art, or by love, and then look back
at the university
As a place where many things began but nothing ended. Now, though
You are superior to all that, blah blah, etc. Or you are
"grateful" but in fortune forgetting it completely
To the alma mater, ~~there is nothing wrong with that.~~ It makes
One critical because it proposes perfection as an actual
possibility;
In doing so, it is obliged to get closer to that
Possibility constantly or else be destroyed by its students
Who are in the throes of the fires of poet-puberty, "crucified,"
As D.H. Lawrence said, "upon a cross of sex." What a guy
D.H. Lawrence was. I don't remember
If he went to a university or not, it certainly does not seem
to have been
A big shaping influence on his best ideas except, in a
Negative way, perhaps. ~~In any case~~ so, there
The university is. We have so far not one single teacher.
No one is willing to come to this place to live. We have
No students either and are waiting for a new phase of life.
Virgil shall teach gardening, and so on. Students become
Impatient with a university, they come to it at a time
When they are flowering and it seems to them it should be
an introduction
To the very crown of life, but there are just these women and men

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 19)

Standing in front of them telling them things that they know
~~And don't know, and so human error is multiplied.~~
"The students will have forgotten what I said by next week
anyway,"
Someone said to me last night and she was probably correct
About most students and most things she said but sometimes
people come back
After twelve years, their lives having been inspired
Or obliterated by one of your remarks. So saying nothing or
Not teaching is one safe practice but as I already pointed out
We are actually teaching all the time, so there may be no
escape from it.
If it is not in the university you are influencing others
It is in the bar, on the street, at the sea parade—, in the law
Office or in court, at the baccarat tables or in the jug--
No matter where. And happiness and unhappiness are conveyed
by knowledge
In some ways, though some forms of them cannot be much attained
by it.
~~Therefore the problems professors tends to have are~~

Helping others to see how to help others to help others and so on
Is a fairly efficient use of time, so teaching is a useful
profession
And perhaps better practiced intentionally than accidentally
In spite of the dangers to the personality it brings--stuffiness.
Withdrawal, boringness, the feeling that one is
Better than people who actually sully their hands with the world
or that one
Is inferior to them, it's all the same thing, a not realizing
That teaching like xxxxxxxxxx love and like power is in the
very nature of ~~things~~ of the world

Since someone somehow has to be the first
At this new university, let it be me. For my first class
I am going to take a walk and think about all these things
I have just said, and then revise this poem. The problem,
…… at once, as I see it,
Is between the "creative" accepting of whatever is here, and
the desire to change it.
[…] it […] otherwise
Tierra del
Fuego 1974

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 20)

It is in some place else. To be a teacher, then, is to give in
To one of life's main impulsion, like being a politician, a
doctor, a killer, or a Don Juan.

Not that one may not combine several of these
Callings with being at a university. As for the university's
Rules one must make them and unmake them. Rules are like beds
Which need to be constantly change, when there are
Different people in them and otherwise. So, all courses should be
"On a rotating basis," like a repertory theatre XXX's plays
But the ones of course weare interexted in are the ones we
should have right now.
No girls in the men's dormitories after nine o'clock
In the evening. No animals allowed in the rooms
Except seeing eye dogs. Only certain dogs can qualify as
"Seeing eye"—no poodles, schnauzers, or "mutts." What is
The good of all these [illegible] Why not let a blind
boy have a mountain goat
To take him around, especially if he tends to sleep walk on the
roof? So
The new rules are: Everybody has one bed. People may change
Beds but each person always gets one. Any student wishing
Two beds, should speak to the registrar. So much for "parietal"
Rules. Dogs and other domestic pets should be allowed in the
school
If they are well-behaved. Students should not bring mice
To school for the buildings might become infested with
Them. Protest from the "Mice Protectorate." All right. No, not
All right. Long meetings. The student's "course load" must
include
One hour day of constructive work for the world--(this
Should take care of the hungry and be good for the student
besides
Psychologically and physically. And three hours a week of
Learning sometrade—such as ~~carpentry, electr~~ toy-
making, electrical repair, or boat building.
Wild animals should not be permitted in school

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 21)

Except under close supervision. Students should be forced
to travel
For at least one month a year. Groups should travel together
And individuals should travel alone. No matter how expensive or
Difficult this is, it should be done. Everyone should know
Two languages. Three would be better. I, for example, know three
And feel I am in that regard still vaguely stupid. People
should write
Poetry and stories and translate each other's works.
Every week there should be a play
Written by xxx a group of students about another group
And so on and so forth. Knowledge about science should be
Dispensed excededingly liberally. It should lie all around for
the students to pick it up.
Science should not be a mystery It should be combined, in some
Cases, with xx "humanities" courses. Dickens, Marx and
Chemistry,
Why not try that out? And everyone before he graduates should
write a novel
Or propound a new scientific theorem in such lucid terms
That it xx immediately becomes part of a course, or a course is
Devote to it itself. The university should be located by the
Sea and everyone should study the ocean and also how he
Feels about the ocean; he should swim in the ocean, learn the facts
about
The ocean, learn how to deal with the ocean, what might be done
With the ocean, and make paintings of the ocean and write
Poems about the ocean. That will be a Renaissance school! And
why
Not? The problems aremerely there to be solved. So much thinking
That does go on about the university os drudge dridge dradge, No
More! We'll change the basis around (or try to). And
What would be the good of this hyper-angelic society,
This achieving, compassionate, humane, quardruply talented
Swift to see injustice and falsehood society and also sensitive
to a bad pun,

RESTRICTED MATERIAL

(Foglio 22)

A jerky joke, a lame apology, a too-finicky wave? What
Will we do with these powerful graduating classes? Won't they
Destroy each other as per xxxal? Regard what
Achilles and his friends did. They were also very unusual. The
Answer is we have advanced a little quand meme since then. And if
The Best is to be Destruction, why let it be. But the
Thought is purely fantastic. ~~I stood on cattleboat on these~~
~~Shores fifteen years ago~~
~~Thinking of the university~~

The university
Should introduce its students to cooking as well, for
That is an important part of human life. Building stone
Houses and training dogs may be kept for post-graduate years.

RESTRICTED MATERIAL

Along with
Octopus floating,
(Here the manuscript is interrupted)

(Foglio 23)

2.4 Edizione critica di *The Idea of a University*

Come si è anticipato, tra i manoscritti di Koch conservati alla Berg Collection della NYPL, vi è un'importante poesia *sui generis*, mai pubblicata, *The Idea of a University*[228]. La poesia, su cui l'autore sostiene di aver riflettuto per 15 anni, è composta da 23 fogli dattiloscritti, nel primo dei quali è indicata la data del 1979. I fogli non sono numerati e la copia analizzata è l'unica disponibile alla Berg Collection. Si possono individuare tre sezioni nella poesia: la prima è costituita da 34 versi che ha la funzione di prologo, la seconda è preceduta dal titolo, *The Idea of a University*, scritto a penna e in stampatello, e termina al foglio 18 in cui il poeta, dopo pochi versi, saluta il lettore con "Farewell!". La terza riprende al foglio 19 e si conclude al foglio 23.

Il poeta apporta nei fogli cancellazioni e varianti scritte in corsivo con la penna nera e, a volte, a matita. Compaiono anche spostamenti dei versi segnalati con freccie e punti interrogativi apposti accanto a un gruppo di versi o su interi paragrafi. Si è cercato di risalire alla data di produzione dell'opera che sembrava essere il 1979 visto che appariva sul primo foglio, ma il fatto di aver trovato nel foglio 20 una data che, a causa della scrittura poco chiara dell'ultimo numero, non corrispondeva alla precedente, ha fatto sorgere dei dubbi sulla sua veridicità[229]. Comunque sia si è stabilito che l'opera è stata scritta negli anni '70. Questo per due motivi: l'uno perché l'esperienza d'insegnamento alla Columbia University dal 1959 al 2002, contemporaneamente a quella nell'Università avanguardista New School (dal 1959 al 1966), ha permesso al poeta di poter sperimentare due realtà d'insegnamento completamente diverse (l'una accademica e l'altra più liberale) e coglierne le differenze. Attraverso l'esperienza alla New School, soddisfatto di partecipare a un ambiente progressista, Koch può proporre di

modificare la didattica dell'insegnamento di poesia: "trying new forms, like sestinas, say, or poems with only one word in each line; collaborating with other poets; writing about dreams; writing stream of consciousness; deliberately writing things that didn't make sense"[230]. L'altro motivo è il tipo di opere che contraddistingue la scrittura di Koch degli anni '70: dal tono didattico e contenenti gli stessi temi di *TIU*, come ad esempio la poesia di cui si è già discusso *Some General Instructions*, scritta nel 1975.

Il manoscritto *TIU* si è rivelato utile per identificare tematiche della poetica di Koch ancora non individuate dalla critica. Il testo può essere considerato un manifesto, che riporta le caratteristiche della sua poetica e del gruppo di poeti della New York School of Poets, sia per i contenuti in forma di programma sia perché l'opera intende suscitare nel lettore riflessioni sul tipo di conoscenza cui può condurre un'accademia davvero liberale. Da alcune considerazioni espresse da scrittori, come Ashbery e Watkin, si evince che Koch era unanimemente considerato un creatore di manifesti. A proposito di *Fresh Air*, ad esempio, Ashbery così si esprime: "Yes. Kenneth Koch's poem "Fresh Air" is actually a kind of manifesto we all subscribed to"[231]. Nel saggio *In the Process of Poetry* Watkin scrive: "New York School of Poets famed for having no manifesto, Koch becomes a restless manifesto maker"[232]. *The Artist, Desire for Spring, Fresh Air e The Art of Poetry* sono, per Watkin, da annoverare tra le sue poesie-manifesto, alle quali si può aggiungere *Days and Nights*. Queste forme, diverse da quelle in voga all'epoca, in particolar modo da quella solenne, sono aperte al rinnovamento e alla sperimentazione. Strumento di critica letteraria e sociale redatto in versi, l'atipico genere letterario che Koch propone diventa un vero e proprio studio critico di poetica.

Per Watkin le tre poesie esemplari esprimono la "self-conscious poetic rejection of the dominant forms of confessional and academic poetry"[233].

Delle poesie *The Artist*, *Desire for Spring*, *Fresh Air* e *The Art of Poetry* l'autore evidenzia quali siano le caratteristiche che lo hanno indotto a classificarle come manifesti. A proposito di *The Artist* scrive che "its accumulative structure of ever more outlandish projects, seems to be his take on his own predicament but also those of his contemporaries in the New York School of Painters" [234]. *Desire for Spring* è, invece, per lui "typical of a limited avant-garde sentiment prevalent within the New York School"[235]; per quanto riguarda *Fresh Air* spiega che: "[...] the nature of the poem is again somewhat exigent, suggesting a totality and finality of poetic experience absolutely at odds with the open-ended poetic processes which typify New York School Aesthetics as much as their interest in surface and their lack of interests in programmes"[236]. Infine *The Art of Poetry* "is a fascinating verse manifesto [...] a fairly accurate portrayal of New York School neo-avant-garde poetic techniques"[237]. E' necessario aggiungere anche la poesia *Days and Nights*, in quanto rappresenta il "manifesto delle idee" della poetica della New York School of Poets: "Our idea is something we talked about, our idea/Our idea is to write poetry that is better than poetry/To be as good as or better than the best old poetry/To evade, avoid all the mistakes of bad modern poets/ Our idea is to do something with language/That has never done before /Obviously-Otherwise it wouldn't be creation [...] Maybe poetry took life out of both of them,/Idea and friendship"[238]. L'ipotesi che il concetto di "idea" sia un elemento fondante della poetica di Koch è un dato innovativo di questo studio. La ricerca del recupero del concetto di "idea" aveva avuto inizio, già con Stevens in *Notes Toward a Supreme Fiction*, come si vedrà in seguito.

Accedere al manoscritto di *The Idea of a University* ha significato cimentarsi con un testo dattiloscritto, le correzioni e le cancellature eseguite a penna o a matita dal poeta, spesso di ardua comprensione. Strumenti utili per la decifrazione dei manoscritti sono stati: la lettura del testo di Rodney

Phillips *The Hand of the Poet: Poems and Papers in Manuscript*, in quanto guida utile per acquisire un approccio adeguato per confrontarsi con gli scritti del poeta e le pagine che Koch dedica alla scrittura e alla revisione delle poesie in *Making Your Own Days*[239]. Secondo Phillips, analizzare un manoscritto è importante perché, attraverso le correzioni e omissioni del poeta, si viene a contatto con alcune caratteristiche umane dell'autore, come ad esempio le intuizioni e le contraddizioni, passando così dal mondo impersonale della lettura del libro stampato a quello personale del manoscritto. Walt Whitman scrisse a proposito del proprio lavoro in *So Long*[240]: "Camerado, this is no book,/Who touches this touches a man" per sottolineare l'intimità che si crea tra l'autore di un'opera e il suo lettore. Il valore dei manoscritti trascende i puri contenuti verbali, spiega Gioia nell'introduzione a *The Hand of The Poet*, e soprattutto contiene *new work.*

Attraverso il manoscritto è possibile prendere visione della calligrafia dell'autore, che può rivelare molti aspetti del carattere. Il biografo Emund Morris, citato da Gioia, ha descritto la calligrafia come un fattore grafico che comunica lo stato interiore dell'autore attraverso i segni/segnali e la forma che essi assumono sulla pagina. Esistono diverse scuole di grafologia in Europa che differiscono profondamente. Ma la tecnica della grafologia, che suppone di dedurre alcune caratteristiche psicologiche, non è mai stata riconosciuta in quanto la scrittura, dopo le diverse fasi dell'apprendimento, diventa un processo automatico, risultato delle risposte motorie ai neuroni[241]. Il gesto grafico, quindi, viene interpretato come gesto espressivo nella sua unicità, come personali ed irripetibili sono le esperienze emozionali degli individui.

L'applicazione delle teorie grafologiche è impossibile per chi non è del settore ma, per quanto riguarda la scrittura di Koch, si possono annotare quegli elementi semplici, riconoscibili da chiunque e da chi conosce gli

aspetti caratteriali del poeta attraverso i suoi racconti. Soffermandosi ad analizzare la grafia di Koch si nota che il poeta sembra scrivere di getto, un'impressione confermata, tra l'altro, da quanto ha sempre asserito. Il carattere della scrittura è minuscolo e spesso è difficile comprenderla proprio per la rapidità con cui è stata realizzata. Diverse sono le eliminazioni di interi brani, come a pagina 9, 11, 17 e 20, e di intere frasi a pagina 2, 4, 9, 14, 16, 17, 20. Si rilevano inoltre spostamenti di frasi a pagina 1, 6 e 8. La comparsa di punti interrogativi nelle pagine 3 e 8 esprimono, probabilmente, i dubbi sulla chiarezza di quanto appena scritto. Poche sono le parole o le frasi aggiunte, scritte a volte in corsivo o in stampatello, e le cancellature di singole parole. Le ultime pagine presentano pochissime correzioni nella pagina 21e nessuna nella 22.

I manoscritti di una poesia possono esseri divisi in tre categorie generali: "the working drafts, the final manuscript, and fair copies" e ognuna di queste permette la conoscenza di alcuni aspetti dell'autore e dell'opera. *The working drafts* rivelano il processo creativo del poeta, dall'impulso iniziale alla stesura finale. E' stato sorprendente riscontrare che sia Koch che Gioia, a proposito del processo di revisione, citano la frase di Valéry: "A poem is never finished, only abandoned"[242].

Il tema della revisione viene affrontato da Koch nel suo testo sulla poetica, *Making Your Own Days*[243]. Egli fornisce indicazioni riguardo all'atteggiamento del poeta nei confronti della rilettura di quanto appena scritto nell'atto creativo e indica nella distanza dall'io poetico il giusto modo per rivedere un testo. Si deve leggere guidati da *the ordinary self* come se si fosse un lettore qualsiasi e non la persona che ha scritto la poesia. Solo quando si è piacevolmente sorpresi dal proprio testo si può smettere il lavoro di revisione. Koch continua spiegando che alcuni poeti fanno numerose revisioni e altri poche; questo è un procedimento che si attiva a più livelli:

riguarda le frasi, i versi, l'intero poema. La rilettura del testo nei panni di lettore può ispirare la riscrittura e far emergere aspetti che non erano stati valutati precedentemente. In questa fase il poeta sostituisce termini, elimina interi versi o aggiunge parole. Un poeta potrebbe anche accorgersi, durante il riesame del testo, che in un'intera sezione della poesia si avverte il decrescere dell'energia e dell'entusiasmo; Koch spiega quanto sia difficile correggere questo aspetto: " It's hard to change that, but it can be done if one "gets back into" the poem (and I don't quite know how)"[244]. Presenta quindi la correzione del manoscritto di una poesia di Frank O'Hara, *A Terrestrial Cuckoo*, come esempio di un poeta che, invece, è riuscito a portare a termine tale intervento sul testo. Koch desidera incoraggiare quei poeti che vorrebbero smettere di correggere dopo la prima revisione e offrire un nuovo modo di concepirla a coloro che hanno sempre pensato che richieda pochissimi cambiamenti. Egli spiega, inoltre, che a volte il desiderio di controllare nuovamente una propria poesia e apportare delle modifiche può avvenire anche dopo la pubblicazione. Dall'analisi del manoscritto *The Idea of a University* e dalle considerazioni di Koch sulla revisione emerge, nelle cancellature di alcuni passaggi insieme ai modesti interventi sul testo, il timore del poeta di essere troppo esplicito.

The Idea of a University, su cui ci si concentrerà d'ora in avanti, non è solo una critica – sia per forma che per contenuto – alla poetica accademica, ma anche al sistema educativo universitario e alle sue ripercussioni sociali. Il testo riesce a ottemperare a diverse esigenze, presentandosi in una forma perfettamente e mirabilmente in equilibrio tra poesia e saggio, poesia e prosa, espressione di emozioni e comunicazione di idee. Quando si parla di 'critica' in questo contesto bisogna far riferimento alla sottile differenza tra *criticism* e *critique*. Nel *Merriam-Webster Dictionary*, la distinzione non è netta, in quanto in un termine è contenuto l'altro e tra le definizioni si ritrova, per

entrambe le parole, l'azione del valutare e esaminare, con sfumature difficili da individuare. Infine, alla voce '**c**:' della definizione di *criticism* troviamo persino *critique.* Questa difficoltà di dare una definizione distinta e chiara alle due parole è ben espressa da Raymond Williams e Theodor Adorno. In *Keywords*: *A Vocabulary of Culture and Society*[245], Williams introduce la voce *criticism* in questo modo: "**Criticism** has become a very difficult word, because although its predominant general sense is of fault-finding, it has an underlying sense of judgement and a very confusing specialized sense, in relation to art and literature, which depends on assumptions, that may now be breaking down"[246]. L'autore ricostruisce la storia del lemma, dalla sua prima comparsa nella lingua inglese agli inizi del 17° secolo, in connessione con le parole *critic* e *critical,* rispettivamente derivate dalla parola latina *criticus* e greca *Kritikos* e dal greco *Kritès* che significa 'un giudice'. Si dava alla parola *criticism* principalmente il significato di *fault-finding*, ma veniva usato anche per commentare opere di letteratura. A partire dal diciassettesimo secolo assunse anche il senso di "atto di giudicare" la letteratura e gli scritti in questa ottica. Williams spiega che è interessante sottolineare come a predominare, nella scelta tra i significati del termine *criticism*, sia stato il senso generale di *fault-finding* o di giudizio negativo: "the assumption of judgement as the predominant and natural response"[247]. Adorno, invece, individua il concetto di critica in *critique*, dal greco *Kríno*, che significa decretare, giudicare, distinguere-separare, e infine come evidenzia l'autore, 'decidere', in quanto coglie la profonda relazione con la politica e le ripercussioni a livello sociale. Williams è interessato alle origini della critica letteraria, Adorno invece a tutta una serie di connotazioni differenti della parola *critique*, soprattutto in ambito politico. Per Adorno il concetto di *critique* è essenziale alla democrazia: "Critique is essential to all democracy. Not only does democracy require the freedom to criticize and need critical impulses. Democracy is nothing less

than defined by critique. This can be recalled simply […] in the separation of the powers, upon which every democracy is based […]”[248]. Secondo Adorno distribuendo il potere, in modo tale che l’uno sia soggetto alla *critica* dell’altro, si riduce il rischio di cadere nel dispotismo. L’autore dà anche una definizione di cosa significa essere politicamente maturo, ovvero una persona che parla per sé, che ha ragionato sugli avvenimenti non ripetendo ciò che è già stato detto: “he stands free of any guardian”[249], resistendo alle opinioni conclamate e alle istituzioni esistenti. Tale resistenza, insieme alla capacità di distinguere tra quello che è la propria conoscenza e ciò che si accetta per convenzione o costretti da un’autorità, è tutt’uno con la critica/*critique*, il cui concetto, asserisce Adorno, deriva appunto dal greco *Kríno*: decidere.

Con queste dichiarazioni Adorno ci consente di dare alla parola critica un’accezione importante: la critica permette di mettere in dubbio un sistema o un’idea; è una forma di opposizione a un’autorità stabilita. Ecco perché gli studiosi di teoria sociale vedono nel termine *critique*, analizzato da Adorno, uno strumento sociale. E’ per questo motivo che si intravede nel testo di Koch un’opera di adorniana *critique*. Il dubitare di Koch in *The Idea of a University* su tematiche fondamentali come bene/male, giusto/ingiusto è un atteggiamento che fa annoverare il poeta tra quelli che, dubitando, si costruiscono un sistema di valori. In *One Train May Hide Another* leggiamo:

> “I’m full of doubts”
> Hides “I’m certain about something and it is that”[250].

Koch esprime il sentimento di sentirsi parte della società e non di un gruppo di pochi eletti, ossia quei critici che si elevano a conoscitori assoluti di una verità univoca. Nella poesia *On the Great Atlantic Railway*, è lui stesso a fornire una definizione del suo modo di fare critica, anche se lo fa dire a un altro: “[…] Kenneth was kind./ […] he spoke not as a critic, but as a man” [251]. Proprio la decisione di schierarsi tra gli uomini e non tra i critici evoca la

dimensione sociale del poeta. Non uno studioso distaccato, quindi, che giudica ciò che vede, ma un uomo/poeta/insegnante che, mosso dai sentimenti, osserva e "remarks"[252] (come lui spesso scrive) coinvolgendo l'altro nei suoi ragionamenti alla ricerca di quello che è bene per tutti.

2.4.1 Descrizione delle modalità di scrittura

Lo stile, nella poesia *The Idea of a University*, è poetico nella versificazione e nell'uso di alcune parole, è prosaico per il carattere discorsivo e didattico dell'opera. Un'altra caratteristica della scrittura poetica è, oltre la versificazione e l'uso della forma del sonetto nel prologo, il verso libero.

I simboli ortografici sono utilizzati dal poeta in maniera non convenzionale. I motivi di tale scelta sono due: rendere il linguaggio della poesia vicino a quello della lingua parlata/comune e permettere al lettore di vivere diverse emozioni. Koch cita l'esempio della poesia di Emily Dickinson, *I would not paint a picture*, in cui l'uso dei trattini e delle lettere maiuscole inducono il lettore a soffermarsi, a ripartire, a rallentare o a velocizzare il ritmo della lettura[253]. La lettura diventa così *having the experience* descritta da Koch, di cui si è già trattato. I punti esclamativi e interrogativi, ad esempio, possono servire a sottolineare gli accenti forti delle sillabe, come dichiara il poeta in *Making Your Own Days*.[254] L'utilizzo delle lettere maiuscole al posto di quelle minuscole serve per ottenere un effetto sia di sorpresa sia di enfasi. In alcuni casi l'uso delle minuscole al posto delle maiuscole rende le parole meno importanti: il caso di *university*, ad esempio, evidenzia la volontà del poeta di sottrarre il prestigio e la pomposità che quell'istituzione ha acquisito.

Nel testo vi è un ampio uso dei punti esclamativi e interrogativi e delle parentesi:

-at the university!/ Wait A minute!/ no longer escape!/ in that cocoanut leaf there!/ we need to know!
the starvation of children being worse than any?/ […]exist?/ Solve problems?/ but a human wolf?/ So how to work it out?/ but what else is a university for?/ and study?
-Without remedying (eliminating) human poverty/ (Oh dear, with that kind of/ He made them all miserable)./ (as well as how to do it),

delle virgolette:

"great universities"/ "Humanities,"/ "relevance"/ "get away"

dei numeri:

1)/2)/3)

dei trattini:

from—-where?/ all the time— /"stuffy"— / twenty-five—mile—widewings/ "Life"—even.

L'uso delle maiuscole e minuscole a volte è invertito, ad esempio la parola *University* è scritta con la lettera minuscola, mentre la congiunzione *and* è scritta con la lettera maiuscola. Inoltre, tutte le parole all'inizio del verso sono scritte con la lettera maiuscola. La spaziatura delle parole nel verso è varia ed è possibile che esso sia costituito anche solo da un'unica parola:

Of love and reason or try to take them away from others. What monsters

Koch utilizza parole della lingua italiana e francese, pur se con qualche errore:

concerti scritti/Non a l'università; quand meme; voila.

Si ritrova nella poesia il piacere per il suono che produce la scrittura di alcune parole, per cui Koch le sceglie rispetto ad altre che hanno lo stesso significato. E' il caso di parole come *drudgingly*, *grudgingly*, *bugginess*, *odoriferousness e drudge*, *dridge*, *dradge*.

Due elementi fondamentali della poetica di Koch, precedentemente analizzati e che si riscontrano in questo testo, sono: l'uso del linguaggio comune, non convenzionalmente poetico e la scrittura che asseconda il flusso di coscienza. Il poeta usa parole tipiche del linguaggio colloquiale come le interiezioni: *Hmm*, *Alas*, *Phooey* e le espressioni: *wait a minute*, *Good God.*

Le figure retoriche predilette da Koch quali la comparazione, la personificazione e l'apostrofe, sono presenti in *TIU*. In *Making Your Own Days* Koch dedica molte pagine all'analisi di tali artifici del discorso. Per quanto riguarda la comparazione, Koch asserisce: "Comparisons can be used to clarify something which is usually what happens in prose; or to make things vivid, exciting, and emotionally appealing, which is what usually happens in poetry"[255]. Della personificazione e apostrofe scrive: "Personifying ideas, concepts, objects, and other non-living or non human things makes them easier to talk about […] to be familiar with […]"[256], "[…] apostrophe […] brings powerful, essential, and unmanageable things into the poem even more forcibly than either comparison or personifying does"[257]. Il poeta intravede nell'uso delle figure retoriche 'un senso di potere'. Nel caso della comparazione il potere che concede al poeta è quello di vedere e giudicare le cose in modo personale, arricchendo il loro significato al fine di trasmettere un sentimento o di provocare un effetto visivo: "[…] if you write "red as a rose" few readers will see a rose […] if you write "white as a rose" […] or "white and orange as a rose", you have a better chance of causing the little schock that makes reading a poem a live experience". L'apostrofe e la personificazione conferiscono invece al poeta e al lettore il potere di diventare la cosa che è descritta. Koch cita il verso di Byron come esempio: "Roll on, thou deep and dark blue ocean, roll!". Byron e il lettore, secondo Koch, per un istante "are the mighty sea" e possono sentire di possedere la sua stessa forza. Inoltre le due figure retoriche "aiutano" a risolvere il dilemma della separazione dell'uomo dal mondo naturale. Rivolgersi direttamente al sole, al vento, alla morte, alla bellezza permette al poeta "to connect things".

Nel primo foglio di *TIU*, nello stesso verso, compaiono la personificazione e l'apostrofe quando Koch si rivolge alle Università europee e americane:

O Sorbonne how could you have existed for so many years
And Oxford and Cambridge and Harvard and Columbia
And Yale and the University of Lisbon […].

TIU si sviluppa come un lungo ragionamento che il poeta condivide con il lettore coinvolgendolo. L'uso frequente dei pronomi personali soggetto *we* e *you* ne sono l'espressione. L'Università ideale che Koch propone si crea tenendo in considerazione il rapporto con l'altro, uno dei valori fondamentali per arrivare alla conoscenza: "The university should somehow have courses adapted to people/knowing what they are doing to each other […] what else is a university for?"[258]. La stessa attenzione verso l'altro e la volontà di essere una guida è contenuta nella poesia *Some General Instructions*, scritta da Koch negli stessi anni in cui pensa a *The Idea of a University*.

Nella poesia *On Aesthetics*[259] i due versi sull'amicizia, "A world without friendship/Is a world without forms"[260] contengono un elemento per individuare quanto la forma in poesia per Koch non sia il valore estetico che risiede in uno "schema tradizionale"[261] dettato da convenzioni ma consista nel valore del rapporto dialogico con la realtà e con gli altri: l'amicizia, un valore umano basato sullo scambio alla pari e nato dalle affinità e dai sentimenti, dà la forma alle cose nel mondo. Koch contrappone la sua idea di poesia *open* che propone il confronto, lo scambio, il dialogo con l'altro a quella forma chiusa in strutture rigide per cui la poesia diventa un esercizio estetico formale. Nella stessa poesia Koch fornisce la sua definizione di estetica correlata ai valori morali e non all'aspetto esteriore:

Right is the aesthetic form
Of good and wrong is the aesthetic form
Of bad. In which case Aestethics
Is a form (or branch) of Ethics […][262].

TIU può essere considerata un *didactic poem*, perché ha l'intento di dare istruzioni al lettore, ma anche un *long poem*: una poesia in prosa dai contenuti filosofici, viste le molte riflessioni su questioni che riguardano temi

importanti della vita. E' indicativo per comprendere la natura filosofica di *TIU* il riferimento ad Esiodo, il poeta più antico della Grecia continentale noto per la sua scrittura in forma di ragionamento[263]:

```
In a way knowledge seems such a tiny alteration of the dominating
      consciousness
And feelings. If you know Hesiod and Newton you are sorry in a
       different way,
Probably,  if someone betrays you, but you are sorry
        all the same.
And hurt. Hesiod can do nothing about it. Yet knowledge seems to
          be more than a joke
        Or ornamentation.[…] (foglio 13).
```

La spontaneità, una delle caratteristiche personali di Koch che si ripercuote nella scrittura, emerge in *TIU* nei versi in cui dichiara apertamente i suoi pensieri e persino le paure, sempre in maniera discorsiva:

```
Anyway. I like the university, even as it is, because
It enables me to pay for my life and have time to write poetry[…]
(foglio 13).
```

Koch si pone in maniera diversa nei confronti del lettore: a volte sullo stesso piano e non come un accademico usando, ad esempio, il linguaggio comune (*Anyway*), altre volte si erge al di sopra degli uomini nel ruolo di maestro elementare e professore universitario, nonchè *witness*, come si vedrà a pagina 127 di questo studio.

2.4.2 Le tre sezioni

La prima sezione di *TIU* ha inizio con una frase che è la continuazione di un discorso già intrapreso: "To his former fear which (apparently)[264] he but not she had/forgotten." Nel *Folder* che conteneva il manoscritto non vi era altro, né la pagina che poteva precedere questo inizio né una seconda copia del testo. Alla sinistra del foglio, accanto alla prima sezione, appaiono una linea tracciata a matita e una parola scritta a penna: *start* con una freccia che

indica l'inserimento del prologo nella sezione successiva. Ciò fa supporre che il poeta voglia trasferire quanto detto nell'altra sezione, la seconda, quella che ha inizio dopo il titolo della poesia, scritto frettolosamente a penna. La poesia incomincia in *media res* con un approccio teatrale in quanto i due personaggi, uno maschile "he" e uno femminile "she", dialogano. Il personaggio maschile dice di aver dimenticato "his former fear", ma non essendoci alcun riferimento precedente per comprendere di quale paura si tratti è necessario avanzare nella lettura per poter dare un'interpretazione ai versi. La poesia prosegue con l'immagine del divenire della sera e la parola *nightgown*: `Then the day entered its nightgown`, ci riporta alla poesia di Stevens, *Disillusionment of Ten O'Clock*[265]. Ma dalla sera, dal buio si passa improvvisamente al "brilliant" chiarore del giorno e il personaggio maschile esprime il desiderio di "essere parte" di quella luce e asserisce anche di "essere una parte" di una conoscenza *non-in-Corporated.* Nella notte, in cui dovrebbe essere il buio a dominare, i due personaggi sono avvolti da una luce e parlano di conoscenza. Si è già precedentemente sottolineato l'importanza che Koch attribuisce alla dimensione onirica per cui, questa scena, potrebbe rappresentare un sogno per l'improvvisa luce che li avvolge, la poca chiarezza di alcuni passaggi come quello della paura e il surreale pubblico interlocutore di "oysters and other shellfish and seafish". Il percorso analitico che il poeta intraprese con uno psicoanalista freudiano conferma che fosse consapevole della teoria freudiana del sogno. Freud ha dimostrato come nel sogno l'inconscio riveli i suoi segreti desideri o timori in immagini vivide senza la costruzione logica[266]. Attraverso il sogno si attiva l'inconscio e inizia un processo che è fonte di un altro tipo di conoscenza in cui emerge la parte emotiva più che quella intellettiva, costruzione mentale dell'uomo, concepita al di fuori delle convenzioni accademiche. Il sogno è presente in molte poesie di Koch e sempre con lo stesso significato ossia di veicolo di emozioni che, in

Our Hearts, definisce "The seething", "the excitement" e da cui ha origine "great art"[267]. In *TIU* i sogni sono "the literary course" (foglio 9) per indicare quanto sia essenziale l'istruzione umanistica, ovvero quegli studi considerati come strumento di elevazione spirituale per l'uomo e perciò chiamati, secondo un'espressione ciceroniana, *studia humanitatis*[268]. Koch aggiunge un elemento basilare per il suo concetto di istruzione e cioè che "ognuno insegna a se stesso", mettendo in evidenza come l'istruzione ideale è quella che sollecita la presa di coscienza di sé. Koch considera il sogno come un'attività essenziale dell'essere umano:

> Whatever you
> Experience is both "a person out there" and a dream […][269].

Un altro fattore per l'acquisizione di conoscenza (così come la intende Koch) è l'esperienza a contatto con la natura e gli altri e non, com'è stata sempre trasmessa, principalmente con lo studio e la lettura di testi. Ancora una volta la poetica di Stevens in *Notes Toward a Supreme Fiction* permea quella di Koch nella scena del prologo di *TIU*, nelle terzine del VII canto della poesia, lo speaker discute della verità delle cose che risiede nella "prima idea", intesa come la vera essenza delle cose nel loro significato originario. Stevens afferma che "Perhaps/The truth depends on a walk around a lake", al fine di trasmettere l'idea della conoscenza che avviene a contatto con la natura più che dallo studio di testi. Sempre nello stesso canto Stevens scrive che forse i momenti di innata eccellenza sono: "As a man and a woman meet and love forthwith" individuando nell'incontro e nel sentimento d'amore tra un uomo e una donna un valore che anche Koch definisce, in *Our Hearts*, "supreme value". Nel prologo di *TIU* sono un uomo e una donna che attraverso il loro dialogo presentano un nuovo tipo di conoscenza. Altre sorprendenti similitudini tra i due testi, e ancora nello stesso canto, si riscontrano nell'idea del sogno come fonte di conoscenza e la critica

all'accademia: "Perhaps there are moments of awakening […] in which/We more than awaken, sit on the edge of sleep/As an elevation, and behold/The academies like structures in a mist."[270]

Ritornando al prologo di *TIU*, il surreale pubblico interlocutore ("The whole assembled multitudes of oysters and other shellfish and seafish") suggerisce una scena che si svolge sott'acqua. Il riferimento al mare in *TIU*, e in altre poesie di Koch, è rappresentativo del mondo naturale a cui spesso fa riferimento. Il poeta scrive in *TIU* che l'Università dovrebbe essere situata in riva al mare:

> […]and everyone should study the ocean and also how he
> Feels about the ocean; he should swim in the ocean, learn the facts
> about
> The ocean, learn how to deal with the ocean, what might be done
> With the ocean, and make paintings of the ocean and write
> Poems about the ocean.
> (foglio 22)

L'oceano, uno dei grandi simboli della tradizione romantica, sta per il mondo intero: un campo di forze fluente e mutevole da esplorare, che rappresenta uno di quegli elementi naturali di cui bisogna fare esperienza per giungere alla conoscenza. Nella poesia *In Love With You* il poeta esprime questa idea con un'immagine di grande efficacia, in cui il rapporto stesso con la donna amata è un tuffo nell'oceano:

> O what a physical effect it has on me
> To dive forever into the light blue sea
> Of your acquaintance! (Koch, "In Love With You", *CP*, p.85.)

Il tema dell'acqua ci riporta nuovamente alla poesia di Stevens *The Comedian as the Letter C* in cui il mare assume lo stesso significato che ha per Koch: un veicolo di conoscenza. Il poeta *Crispin*, il protagonista, intraprende un viaggio in mare che si rivelerà un percorso per comprendere se stesso e quindi:

> […] The sea
> Severs not only lands but also selves.
> Here was no help before reality.
> Crispin beheld and Crispin was made new. [271]

Il mare, simbolo della vita e del suo fluire, si ritrova nei versi di *Notes Toward a Supreme Fiction*. Nella poesia il personaggio MacCollough, che incarna l'uomo qualunque, è definito come "logos and logic […] /Incipit and a form to speak the word…/Beau linguist" che se "Drawned in his washes" potrebbe divenire, grazie all'onda e alla sua forza, "a learner being […]/Of greater aptitude and apprehension"[272]. Il mare è quella potenza trasformatrice capace di generare un linguaggio che "with ease, /Said things it had laboriously spoken". Ritorna il concetto di Stevens che bisogna cercare nel contatto con la natura la vera conoscenza che rigenera persino il linguaggio. Francis Murphy osserva che the "major lesson", nella quarta sezione di *The Comedian as the Letter C*, è che: "nature provides for us an example of pure being: 'That's better,' the speaker adds, "That's worth crossing seas to find"[273]. Anche per Koch il mare ha la stessa funzione trasformatrice e generatrice; nella poesia *In Love With You* scrive:

> […]As a calm
> On the sea, where, like pigeons,
> I feel so mutated, sad, breezed, so revivified […][274].

Anche Koch associa il tema del mare al linguaggio nella poesia *Sleeping with Women*, in cui il poeta presenta il Mediterraneo come "a voice"[275].

Si è definita 'prologo' la prima sezione della poesia poiché possiede le caratteristiche tipiche del genere teatrale della tragedia greca, in cui la struttura introduttiva a un'opera ha la forma di dialogo che accenna ai temi principali dell'opera stessa. Infatti, come si è già indicato, il 'prologo' di *TIU* è una conversazione tra un uomo e una donna, i quali introducono il tema principale della poesia: la proposta di un *charter* che promuova un nuovo tipo di conoscenza che il personaggio maschile vuole introdurre nel curriculum

universitario. Koch apporta al 'prologo' della tragedia greca elementi innovativi: la realizzazione di versi in rima baciata AABB, e il coro formato da pesci, ostriche e molluschi che appaiono alla fine del prologo come *assembled multitudes.*

L'interesse di Koch per la letteratura e cultura greca emerge non solo nella struttura del 'prologo' in *TIU* ma anche nella scelta di temi che apprezza o su cui, come vedremo, si esprime in maniera ironica. Nel testo *Making Your Own Days*, nella sezione dal titolo *The Two Languages*, il poeta fa riferimento al pensiero dei Greci quando si interroga su cosa sia la poesia: "The Greeks thought, or at least said, that it came from the Muse"[276] e, in un'altra sezione del libro, "[…] a Muse, with whom poets had a special relationship"[277]. Il riferimento al pensiero dei Greci, riguardo la scrittura, compare anche quando il poeta tratta dei *long poems* e dell'aspirazione che essi nutrivano nello scrivere un'opera epica. Il poeta cita Platone nelle sue riflessioni riguardo alla scrittura: "Plato said that poets when they wrote were in a state close to insanity-possessed; they didn't know what they were saying and what they did say was beyond their ordinary power"[278]. Koch, inoltre, si cimenta nella scrittura di una parodia del genere della tragedia greca dal titolo *The Theatre at Epidauros*[279].La parodia serve al poeta per mettere in risalto l'esagerazione nella trattazione di temi drammatici: "We'll leave this sickening theatre alone/Where there is talk of nothing but family murder/And devastation, relatives eating each other". I riferimenti alla letteratura e cultura greca, insieme a quella latina, sono numerosi nelle sue opere, solo per citare qualche esempio: *Pericles*, *Everyone is Endymion* sono i titoli di due poesie che sono state pubblicate nella sua prima raccolta *Sun Out; The Departure from Hydra* è il titolo di una poesia in *Thank You and Other Poems*; il dio del mare *Poseidon* viene citato nella poesia *Asunder*; si fa riferimento inoltre alle isole

greche Lemnos, Poros e Charybdis ed infine Platone viene menzionato in *On Beauty* oltre che in *TIU*.

Con i versi successivi al prologo comincia la poesia vera e propria, preceduta dal titolo scritto a penna e in stampatello dal poeta. La considerazione e la preoccupazione per chi ha debolezze fisiche e mentali è esplicita: "Those afflicted with lameness/And other ailment", e saranno temi ricorrenti nell'opera. Koch dà grande rilievo al disagio fisico e psichico in tutto il testo e sottolinea come le Università più rinomate americane e europee dovrebbero prima di tutto occuparsi di questi grandi problemi umani. Il valore sociale dell'opera viene introdotto anche dalla definizione della poesia nel prologo: *a charter* che, con la sua accezione legislativa, mette in rilievo la necessità del manifesto come documento istituzionale. Koch vuole che la sua opera abbia una risonanza sociale perché ciò che mette in discussione è un intero sistema collettivo e educativo, come è stato evidenziato anche riscontrando le numerose similitudini con le idee e l'opera di Platone *La Repubblica*. Anche l'associazione con l'opera *The Comedian and the Letter C* di Stevens pone in evidenza la stessa volontà di indicare la necessità dell'esperienza di un percorso personale, non "indottrinato" per poter diventare consapevoli di se stessi e della realtà che ci circonda, e anche la critica nei riguardi del concetto di un tipo di poesia sistematizzata. Il fatto di aver trovato tra i manoscritti di Koch una copia della poesia *The Comedian as the Letter C*, analizzata e ricca di annotazioni con matite rosse e blu o penne e matite nere, come non si è riscontrato per nessun'altra opera, ha fatto insorgere una serie di riflessioni e permesso di intravedere inaspettate similitudini nell'intento, nella funzione e nei temi tra la poesia di Stevens e *TIU*. Le annotazioni di Koch alla poesia di Stevens, quelle che è stato possible decifrare, mettono in evidenza le caratteristiche che il poeta apprezza della poetica di Stevens. Sottolinea l'uso della parola "preceptor" e accanto scrive

nice word; vicino alla frase "a man is hopeless" annota *irony*; "beautiful bareness as yet unseen": *elementarism, new poetry*; "the one integrity for him, the one/Discovery still possible to make,/ to which all poems were incident, unless/That prose should wear a poem's guise at last": *prose-reality*; Koch disegna un cuore e scrive *language* per la frase: "Performed is verd apparel/and the peach/When its black branches came to bud, belle day"; "Crispin dwelt in the land of dwelling there/Slid from his continent by slow recess/To things within his actual eye": *he becomes slave of reality*; "tittivating": *funny words*.

In *The Comedian as the Letter C* il poeta, *Crispin*, intraprende un viaggio che è anche una riflessione sulla funzione della propria arte, considerata "an everyday affair characterized by plain speech"[280] e che Stevens afferma, usando le parole di Henry James, in *The Necessary Angel*: "makes life, makes interest, makes importance […] and I know of no substitute whatever for the force and beauty of its process"[281]. Si ricorda che anche in *TIU* Koch definisce la poesia "ALL", per la caratteristica di poter comprendere e considerare ogni cosa.

Da un'attenta comparazione dei due testi emerge inoltre che entrambi i poeti si interrogano sul senso della vita, come da tradizione romantica e cioè un'indagine filosofica sul mondo e sull'essere, sollecitando l'insorgere di dubbi. In *The Comedian as the Letter C* si legge tra i primi versi:

> Crispin at sea
> Create, in his day, a touch of doubt.

In *TIU* sono tante le perplessità che Koch solleva sul ruolo dell'Università, degli insegnanti, su come risolvere i problemi fisici e psichici dell'essere umano, su temi filosofici tra cui, ad esempio, la dicotomia tra bene e male. Si può affermare che l'intera poesia metta in discussione una serie di certezze. La volontà di entrambi i poeti è quella di riportare ogni cosa al

significato primordiale, all' "idea" di cui discutono Koch in *TIU* e Stevens in *Notes Toward a Supreme Fiction*. La poesia *The Comedian as the Letter C* è stata decritta da Joseph Riddel come un'opera che "demands a return to innocence, a beginning over […] And where best begin but with the old language (making the world new in words which, use in a new way, are renewed) and with new eyes (personae like […] Crispin, the parody of innocence, who ends by accepting the world outside Eden?)[282]. Anche Koch con *TIU,* vuole creare una poesia nuova nei contenuti e nel linguaggio. Si scopre quanto la sua poetica sia pervasa dagli stessi ideali e intenti di Stevens analizzando l'opera *Notes Toward a Supreme Fiction*. L'opera di Stevens comincia con un'esortazione a "vedere l'idea", rivolta a un efebo. Gli efebi nell'antica Grecia erano "i giovani di 18 anni che venivano iscritti nelle liste di leva e dopo aver ricevuto […] un'educazione militare, letteraria e musicale, prestavano servizio nella difesa delle frontiere per un anno o due, […] per poi riprendere il posto con gli altri"[283]. L'efebo rappresenta l'ingenuità dell'essere umano ancora non contaminato dalle costruzioni mentali che l'uomo negli anni ha costruito con il suo raziocinio. L'efebo viene educato alla letteratura, alla musica, alle scienze umane, le materie che permettono di accedere alla conoscenza spirituale delle cose, alla loro essenza originaria, come spiega Koch in *TIU*:

> Science teaches us good new useful things
> But they are nothing without what is (humorously) referred to
> As the "Humanities," (Fogli 7-8)

L'efebo è Crispin, è la figura del poeta proposta da Koch, è l'insegnante/educatore, una guida che, attraverso l'invito a fare esperienza del mondo naturale, giunge alla conoscenza della verità. La natura è un elemento significativo in *TIU* e in *Notes Toward a Supreme Fiction* si può rilevare la spiegazione:

The first idea was not our own. Adam
In Eden was the father of Descartes
And Eve made air the mirror of herself.
[…]
But the very first idea was not to shape the clouds
In imitation. The clouds preceed us

There was a muddy centre before we breathe
[…]
From this the poem springs: that we live in a place
That is not our own […]

We are the mimics. Clouds are the pedagogues[…][284].

Stevens scrive, in una lettera al suo editore Church, che quando qualcuno gli chiese cosa intendesse dire con "a thinker of the first idea" lui lo aveva spiegato con la metafora del dipinto a cui si scrostano gli strati di vernice e di sporco che, generazione dopo generazione, si sono accumulati. Solo allora, spiega Stevens, lo si vedrà nella prima idea. Se si pensa al mondo senza il lustro e lo sporco, allora si diventerà i pensatori della prima idea poichè sono proprio questi elementi ad offuscare i loro pensieri[285]. La personificazione delle nuvole come pedagoghe, ci riporta invece al concetto di entrambi i poeti della natura come la vera educatrice per l'essere umano.

Scrive Stevens, in un'altra lettera a Church, che il primo passo verso una finzione suprema dovrà essere quello di liberarsi di ogni finzione già esistente, in cui per finzione suprema si intende la poesia che Stevens propone[286]. La finzione già esistente è la realtà trasformata dal raziocinio dell'uomo, ecco perché l'autore esorta l'efebo a diventare: "an ignorant man again/And see the sun again with an ignorant eye/And see it clearly in the idea of it"[287].

Anche la struttura di *TIU* e *Notes Toward a Supreme Fiction* è simile. Stevens le chiama *Notes*, appunti e dunque nulla di completo, finito, e Koch in *TIU* mette in atto un dialogo con se stesso e con il lettore, nell'intero testo, realizzando l'idea dell'opera come processo che rappresenta il vivere. Nasce

allora l'ipotesi che l'ultimo paragrafo non conclusivo di *TIU* voglia volutamente rappresentare un'opera incompiuta alla maniera di Stevens. Le due opere raffigurano un cammino destrutturante di ciò che è sistematico e acquisito, sono un'opera nel suo divenire: *l'open poem*, che mette in discussione un sistema sempre con lo stesso intento di riportare le cose al loro valore essenziale. Secondo Stevens la poesia ci riconduce alla prima idea: "The poem refreshes life so that we share,/For a moment, the first idea…/[…]/From that every-early candor […]" [288]. Il mare, sia per Koch che per Stevens, è un elemento naturale a cui rivolgersi per ritrovare l'essenza delle cose, è una potenza che trasforma e rappresenta nelle poesie di entrambi quel flusso, movimento continuo e rigenerante, reso linguisticamente con lo *stream of consciousness*, che è proprio del vivere. Il potere rigenerante, vivificatore del mare è espresso nella poesia di Koch *Fresh Air*: "Hello sea, good morning, sea! Hello clarity and excitement". Il mare è salutato da Koch con i sostantivi chiarezza ed entusiasmo per indicare le emozioni rivitalizzanti che egli prova a contatto con la natura. Scondo Koch la chiarezza è un valore fondamentale, egli scrive i manuali di arte poetica proprio con l'intento di 'chiarire' cosa sia la poesia. In *The Comedian as the Letter C* è *Crispin* a subire l'azione rigeneratrice del mare: "He was a man made vivid by the sea".

Un'altra sorprendente analogia tra le due opere è nella definizione del poeta come un pedagogo. Stevens descrive *Crispin* in *The Comedian as the Letter C*: "[…] this nincompated pedagogue" mentre Koch offre numerose osservazioni sulla figura dell'insegnante come pedagogo e assume lui stesso questo ruolo nella nuova didattica che propone nei laboratori di poesia che conduce.

Crispin è poi anche definito "A clown but an inspiring clown" e viene in mente una caratteristica predominante della poesia e della personalità di Koch, di cui si è ampiamente discusso in questo studio: la comicità come

leggerezza. Anche in questo caso i due poeti hanno la stessa visione del poeta che ha integrato il senso di ilarità per contrapporsi al poeta "solemn" e "serious".

Ritornando a TIU e al tema dell'Università Koch afferma: "It is an/Institutionalization of the best that we know, somewhat/Spottily staffed and with a somewhat unfairly chosen/group of recipients/taking place in an environment that leads to nervous crack-ups" (*TIU*, foglio 15). L'ideale di libertà di Koch dipende dal sé: "freedom is good, and the/University even the best, cannot teach everyone." Per Koch l'Università liberale in America è ancora un'utopia, il Paese non è ancora pronto per tali scelte. Alcuni versi in *Some General Instructions*[289] registrano le difficoltà vissute dalle donne per affermare una sempre maggiore libertà d'espressione e di scelta:

> […] The women are only coming now
> To a new kind of prominence in America, where Liberation
> Is their byword.[290]

Ma il poeta è ancora più esplicito quando scrive:

> "This is America! This is the Capitalist country
> Where witness write on the trees
> And black meets white
> In a catapult, blast, and explosion […]"[291].

Da questi ultimi versi emerge un pensiero negativo nei confronti della società americana, anche se il titolo della poesia *The Interpretation of Dreams* rende il messaggio ambiguo. Ci si chiede allora se ciò che si dice nella poesia sia un pensiero reale o un sogno che va interpretato. L'America è definita un paese capitalista, e l'immagine del Nero che con il Bianco 'esplodono' (*blast*) evidenzia la difficoltà della società americana a far convivere etnie diverse. Si può dare una risposta per quanto riguarda la posizione del poeta rispetto alla critica della società americana se si analizza il contenuto di altre sue poesie: *Our Hearts* e *Variations at Home and Abroad.* In *Our Hearts* con la metafora dei cuori che dovrebbero battere (*beat*) all'ascolto della canzone "Love"

suonata dall'orchestra di Cho Fu, il poeta vuole ricordare al suo lettore che i sentimenti sono universali. Nei versi successivi si impara che la differenza tra gli uomini è nella coscienza di ognuno di noi e si forma secondo fattori famigliari e sociali distinti con i quali si viene a contatto:

> […] The difference is not in our hearing
> Which is also almost always the same. The difference must be really
> Then in our consciousness, which they say is variegated.[292]

La poesia *Variation at Home and Abroad* rivela la posizione del poeta a favore di una società multirazziale e integrata fondata sul comune 'sentire':

> These three Italian boys aged about twenty gesturing and talking
> And laughing after they get off the train
> Seem fifty percent Italian and the rest percent just plain
> Human race.[293]

La diversità non è, tuttavia, solo difficoltà: è anche il *comfort* che si realizza quando si riconosce che comunque il senso di appartenenza aiuta a colmare quello di solitudine: "we are not alone/ In the universe […]"[294].

La figura del poeta è, inoltre, rintracciabile nel "witness" citato in *The Interpretation of Dreams*, che osserva dall'alto, si erge, si distanzia dai comportamenti che contraddistinguono l'America capitalista. Si riscontra nel *witness* la figura del poeta perché Koch ne aveva dato una definizione simile in *TIU*:

```
And meanwhile I, in my aerie, or my big floundering tree
High above the village will go flapping on in the wind,
Sometimes swooping down to give bread to a beggar, then
Once again stretching my twenty-five-mile-widewings
And voyaging to far places and writing poems about how everything
     is supposed to be. (foglio 16)
```

Koch rappresenta il poeta così come lo intende Stevens e che si realizza con il personaggio Crispin in *The Comedian as the Letter C*: "A Wordsworthian "hermit", "pure and capable", his poetry is to be a less grandiose thing than he envisioned, less in the subjunctive than in the indicative mood […] a "contented" realist, "humble" and attached to the present"[295].

Nel secondo foglio appare il tema della bontà come qualità dell'essere umano innata che deve essere coltivata grazie alla generosità. Koch scrive che le persone sono fondamentalmente buone e se si aiutano a nutrirsi lo saranno sicuramente. Contrasta così una teoria che il poeta dice di conoscere, ma non cita, per cui le persone non sono buone. L'autore usa l'avverbio *perhaps* dando inizio al primo di una serie di dubbi che solleciterà con la sua poesia. Il dubbio in questione riguarda quali veramente siano le priorità dell'istituzione universitaria: se occuparsi di una persona affamata o dell'insegnamento di accurate interpretazioni ("deep interpretation") di autori come Cervantes, Joyce e Proust. Koch cancella la frase, forse perché preoccupato di citare autori con nome e cognome (nel foglio successivo elimina "a Fascist myself", per non essere troppo esplicito). Il poeta pensa che, davanti a una persona affamata, ci si renderebbe subito conto di cosa sia più importante. Egli denuncia i tanti che, nelle Università, non conoscono i problemi del mondo. L'obiettivo del *charter* è permettere a questi di rendersene conto.

Un altro tema che appare nel secondo foglio è quello dell'oppressione che riguarda "bad people and bad systems". L'attenzione del poeta si rivolge a una delle questioni filosofiche dibattute da sempre e che egli riprende: il male contrapposto al bene. Le Università dovrebbero trovare il modo di risolvere il problema ("eliminate that"). L'altra grande causa di oppressione è la psiche "bruised", "distorted" and "diseased" dal modo in cui le persone vengono educate. Il poeta usa i tre aggettivi per mettere in evidenza le conseguenze di tale 'cattiva' educazione. "Bruised" indica: "to hurt (someone's confidence, feelings) through speech or actions"; "distorted": "to change (something) so that it is no longer true or accurate" e "diseased": "an illness that affects a person, animal, or plant: a condition that prevents the body or mind from working normally"[296]. L'uso dei tre aggettivi con

accezioni così negative serve a Koch per sottolineare quanto siano gravi tali fattori per lo sviluppo "sano" dell'essere umano.

Nei versi che seguono, il poeta presenta la possibilità per i professori universitari di "train parents to bring up their children". E' il primo accenno all'insegnante come figura di pedagogo allo stesso modo in cui lo intendevano anche Stevens e Platone. Il poeta introduce la frase con "My God", un tipo di invocazione che induce a fare una riflessione anche sul tema della religione nella poetica di Koch. Accenna a quest'ultimo tema tre volte in *TIU*, nei fogli 15, 16 e 19, mentre il riferimento a Dio compare quattro volte nel testo. Dio è invocato anche nel foglio 17: "my God are you wrong!", anche se in questo caso viene messo in discussione il suo ruolo di Essere supremo, concepito come perfettissimo, eterno, creatore e ordinatore dell'universo. A pagina 13 è il "Good God" al quale il poeta chiede a chi ci si debba rivolgere per capire quali siano i problemi più importanti da risolvere nel voler realizzare l'Università ideale. A pagina 16, invece, compare l'uso di "god" associato a un tipo di poeti che il poeta definisce "damned egotist" e che gli serve a sottolineare il senso di superiorità di questo tipo di poeti da cui si distingue facendo precedere alla frase "we don't need". Già si conosce la sua idea riguardo a un certo tipo di poesia *solemn and pompous* di cui si è discusso in maniera approfondita nel primo capitolo.

Una prima contraddizione emerge nei versi in cui Koch sta spiegando che con la sua poesia ha provato a indicare come le cose dovrebbero essere e una voce, improvvisamente, interviene. La voce afferma che quanto appena detto non è vero: il poeta mira solo alla scrittura di grandi opere e ad essere considerato egli stesso *great*. Forse la voce che interviene rappresenta una contraddizione che il poeta vive.

Dall'analisi dei versi in cui il poeta si riferisce a Dio sembra emergere un rapporto conflittuale con questa figura: infatti a volte lo prega di essergli

d'aiuto, a volte lo accusa di sbagliarsi. Nell'attribuire a Dio un errore il poeta lo considera un uomo e non un Essere onnipotente.

Il riferimento alla religione in *TIU* consiste in tre brevi frammenti la cui analisi può rendere chiaro il rapporto di Koch con l'aspetto che riguarda i sentimenti e i valori dell'essere umano. Nel foglio 15 la religione è descritta come risorsa che diffonde lo stimolo giusto per sollecitare le idee:

```
Since the human being is fertile soil, you just have to scatter
         remarks
And a person gets ideas. Religion did a fairly good job[…]
(foglio 15)
```

Ma, subito dopo, Koch aggiunge che la religione, forse, ha commesso anche degli errori:

```
Who knows what to compare it with? Perhaps, and this seems
Equally likely, it did a horrible job—let us say then,
    Religion did xxx a job
Before it died out […](foglio 16)
```

Dunque la religione, secondo il poeta, agendo con le sue credenze, sentimenti e riti che a volte sono risultati "*good*", a volte "*horrible*", è stata comunque utile per l'uomo. Questa affermazione riporta l'idea di Koch riguardo al bene e al male insito in ogni cosa e che si esprime negli esseri umani attraverso le loro contraddizioni e imperfezioni. Koch contrappone la religione allo studio accademico che, inducendo a cercare la perfezione, rende critici, intendendo l'accezione del termine di colui che con il suo atteggiamento opera: "un esame severo e non sempre spassionato né benevolo di persone e comportamenti"[297].

```
Why does the university make one so critical? […]
[…]It makes
One critical because it proposes perfection as an actual
     possibility; (foglio 19)
```

Secondo Koch il ricercare la perfezione è un errore, ed è questa una delle principali critiche all'accademia, in quanto allontana da quell'atteggiamento

comprensivo, come invece insegna la religione, anche delle difficoltà umane o, come li definisce Koch, dei *problems*. Proprio questo Koch vuole fare con il suo *charter*: rendere consapevoli di cosa realmente sia l'istruzione. Non è certo lo studio complicato delle Università più prestigiose, anche se il poeta sostiene di non avere alcuna volontà di "attack that/ Kind of study at all".

Koch ritorna sul tema dell'oppressione nei successivi versi: "poverty, oppression and pain in/Peru/And Ecuador". In questo modo il poeta introduce un altro esempio di oppressione: quella causata da un leader di una grande fabbrica con sedi in molte parti del mondo. L'oppressore in questione ha un fratello che studia astronomia ed è importante annotarlo quì. Il poeta si chiede perché debba esistere un uomo che infligge sofferenza alle persone, ma poi si pente e cancella la frase "should such a man be allowed to exist?". Con questa cancellatura egli esprime un ripensamento nel mostrarsi così spietato, negando a un altro la possibilità di esistere, forse perché, pur non essendo d'accordo con certi comportamenti, Koch non vuole essere come quei critici, a cui si è accennato, che disapprova per la mancanza di compassione.

Un'interessante contrapposizione tra il bene, come condizione vissuta nell'Eden dal primo uomo e dalla prima donna e il male terreno, come perdita di quella idealità, emerge dai versi in cui il poeta cita il serpente. Questo è descritto come un animale che provoca morte, ma che serve *ecologically*; e definisce, invece, il vero *monster* "the human wolf" generato da "improperly loving parents, not/Like the snails". Tutto questo è chiaro per quelli che Koch definisce i "viewers", ripresentando il tema di chi ha raggiunto la visione dell'essenza reale delle cose e dunque della verità. Il poeta afferma che costoro sanno che è *absurd* che "Joseph" studi le stelle e che "Job" diventi una persona malvagia. I fratelli, il governatore e l'astronomo, che prima erano solo definiti come tali ora hanno un nome, "Joseph" e "Job", e la scelta è tutt'altro che casuale poiché rappresentano due personaggi biblici che

raffigurano il conflitto tra il bene e il male. La Bibbia presenta Joseph, il penultimo di dodici figli di Giacobbe (padre dell'Ebraismo), come il prediletto. Questa preferenza causa la gelosia dei fratelli che decidono di venderlo a dei mercanti che lo porteranno con loro in Egitto mentre fanno credere al padre che sia morto. In Egitto Giacobbe diventa il visir del faraone per la sua capacità di interpretare i sogni. Job è invece un patriarca ebreo e raffigura l'immagine del giusto che deve scontare l'effetto delle azioni malvage commesse dai propri padri. Job è Adamo fatto uomo che ha tradito Dio e che ha perso la visione reale delle cose, le idee. Il poeta, contrapponendo le due figure bibliche, vuole rappresentare la differenza tra due tipi di essere umano: l'uno che guarda alla natura, le stelle, e riesce a vedere la realtà anche attraverso l'interpretazione dei sogni e l'altro che invece pensa ad accumulare ricchezze, non curandosi del male inferto ai suoi simili pur di raggiungere i propri obiettivi. Il poeta con la poesia *TIU* esprime la necessità che quest'ultimo tipo di uomo diventi cosciente, attraverso l'Università ideale, delle conseguenze del proprio modo di agire:

> The university should somehow have courses adapted to people
> Knowing what they are doing to each other. (foglio 4)

Nel IV canto della prima Nota di *Notes Toward a Supreme Fiction*, "It must be astract", riscontriamo la stessa idea dell'uomo che, perdendo il contatto con la natura, non può "vedere" la realtà. Stevens scrive che la prima idea non fu la nostra ma quella nata dal contatto dell'uomo con la natura, riferendosi ad Adamo ed Eva: "there was a myth before the myth began, /venerable and articulate and complete"[298]. Secondo Stevens Adamo fu il padre di Descartes e spiega, nella lettera 433 indirizzata al poeta Hi Simons[299], che il filosofo francese rappresenta la ragione imposta dall'uomo che si ritrova nella scelta fatta da Adamo. L'uso della ragione, a discapito della sfera emotiva, per conseguire scopi solo personali e materiali, induce l'uomo a distaccarsi

dall'armonia prodotta dal contatto con la propria parte spirituale che in entrambe le poesie sono rappresentate dal mondo naturale e originario. Stevens afferma che proprio dal mondo originario "the poem springs". Ancora una volta i poeti sono accomunati dallo stesso pensiero: la poesia come veicolo di conoscenza della realtà che l'uomo votato alla natura può intendere. La comprensione è rappresentata dall'arte poetica, secondo Koch, e può diventare essa stessa Università, quella ideale, come egli ha espresso con la metafora usata nella variante del foglio 12: "Because poetry takes everything into account. Still, why not oceanography as well?". Il poeta propone la poesia insieme allo studio della natura, citando l'oceanografia, per istruire uomini che sappiano vedere la realtà.

Il tema delle contraddizioni, come condizione umana inevitabile, emerge dal contenuto e dalla struttura dei versi dei fogli dal 10 al 20, per cui ad affermazioni dubbie si susseguono altre certe e risolutive (fogli dal 10 al 18). Koch dichiara espressamente nei versi alla fine della seconda sezione e all'inizio della terza:

```
And if I could really resolve this whole problem, I would
Do it, but perhaps there is no problem, just a
Contending play of impulses contradictory and in excess;
(foglio 18)
```

La prima contraddizione appare nell'affermazione che riguarda l'accettazione dell'Università da lui prima aspramente criticata per l'incapacità, da parte dei docenti e come istituzione, di focalizzarsi sulle reali necessità di cui uno studente ha bisogno:

```
[…]to realize that this university
On the other hand, that may be the only way
For the university to be,[…] (fogli 9-10)
```

Ciò accade perché nessuno può sapere, secondo Koch, quale sia una scelta definitivamente giusta visto che la vita è un processo per cui ogni cosa cambia

continuamente e quello che una volta si pensa sia adeguato non lo è più in un altro momento:

> […] for who can decide in advance
> What is right, when time is constantly changing things[…]
> (foglio 10)

Il tempo citato nei versi rappresenta lo scorrere della vita con le sue dinamiche in continua evoluzione che apportano cambiamenti e il *now*, dei versi successivi, indica proprio il concetto appena espresso per cui l'Università segue una programmazione che 'ora', secondo Koch, risulta non adeguata ed ecco perchè il suo operare è imperfetto:

> […]the university now does something
> In its imperfect way […] (foglio 12)

Continuando, con lo stesso tono pacato, il poeta spiega che:

> […]the quality of instruction
> might be improved,
> Though it is SOMETIMES not bad now.

Allora, visto che nessuno può conoscere anticipatamente i problemi più importanti da valutare e considerare, Koch si chiede come possa differenziarsi l'Università ideale, che lui stesso vuole promuovere, da quella attuale:

> […] Who knows what problems
> Have to be solved first, to make the ideal university? Perhaps
> It is all just a big laugh and institutions are hopeless[…].
> (foglio 12)

L'accettazione di Koch dell'Università così com'è indica la propensione del poeta ad accettare la condizione umana, gli aspetti negativi e positivi di ogni cosa esistente:

> Anyway. I like the university, even as it is, because
> It enables me to pay for my life and have time to write poetry
> ~~And~~ it ~~also~~ it enables me to teach, which I find
> To be one of the most enjoyable activities in life.
> (foglio 13)

Il poeta rivela ciò che induce alcuni professori e governatori ad assumere atteggiamenti di superiorità:

~~For~~ Once you begin to believe that something is everything, or can be […](foglio 17)

e segue affermando che è un errore pensare che qualcosa sia il tutto perché:

In this, the most beautiful paradise, the world, and the
Most horrifying hell, we are all wrong!

La verità è nel riconoscimento della dualità insita in ogni cosa esistente, il bene e il male, e che il poeta evidenzia come il Paradiso e l'Inferno della vita terrena.

Koch spiega che la persona che insegue la perfezione, un ideale irraggiungibile che non tiene conto della realtà, è quella che si sente 'superiore':

[…]Now, though
You are superior to all that, blah blah, etc. Or you are "grateful"
To the alma mater, ~~there is nothing wrong with that.~~ It makes
One critical because it proposes perfection as an actual possibility;(foglio 19)

La seconda sezione si conclude nel foglio 18 con l'osservazione che ancora una volta include una contraddizione: secondo Koch l'essere umano fa del suo meglio ma poi afferma di non credere a quanto appena detto, che la verità è un'altra (che non spiega) e saluta il lettore con *Farewell!*. Il poeta sembra lasciare così la questione in sospeso che invece riprende nel foglio 19, da cui inizia la terza sezione, con la medesima frase sul sentimento di contraddizione:

Contending play of impulses contradictory and in excess.

Dunque forse è questa la ragione: che l'essere umano è sempre in conflitto con se stesso, in una lotta interiore tra impulsi di diversa natura, per cui alcune volte fa del suo meglio e altre volte non ci riesce.

Nella terza sezione ritorna il tema della perfezione con una spiegazione del perché alcuni professori sono 'obbligati' a conseguirla:

In doing so, it is obliged to get closer to that

```
Possibility constantly or else be destroyed by its students
Who are in the throes of the fires of post-puberty, […](foglio 19).
```

Koch riserva uno spazio importante ai giovani e al loro desiderio di conoscenza introducendo, nel quinto foglio, un concetto che stravolge quello dell'accademia fino ad allora concepita, ovvero:

```
[…]But many
  scientific and mathematical
Discoveries of the greatest importance are made by boys of
     sixteen
And younger, not at the university. (foglio 5)
```

Sono le nuove generazioni che possono realizzare il cambiamento utile per l'Università ideale promulgata da Koch. Già in *Fresh Air* Koch anticipa questo concetto quando uomini dai capelli neri, biondi e rossi, a rappresentare l'età giovane, insorgono contro un certo tipo di atteggiamento e di poetica, durante un incontro che ha luogo alla *Poem Society*. In questa definizione, che è una creazione di Koch, l'uso di *society* affiancato al termine *poem* esprime, ancora una volta, l'idea di un sistema[300] ormai desueto per chi è giovane e desideroso di apportare la propria visione di una nuova poetica. In *Fresh Air* il giovane dai capelli neri si alza e dice: "You make me sick with all your talk about restraint and mature talent!". Si comprende chi siano gli interlocutori dalla frase successiva: "And all the professors left the room to go back to their duty". Nella stessa pagina appare anche la critica a quei giovani poeti che, "trembling in publishing houses and universities,/Above all they are trembling in universities", trattano nei loro poemi di "innocuous (to whom?) poems about maple trees and their children,/Sometimes they brave a subject like the Villa d'Este or a lighthouse in Rhode Island […]/". La frase che segue spiega qual è l'errore che commettono: la ricerca della perfezione, tema appena evidenziato in *TIU*: "Oh what worms they are! they wish to perfect their form." Koch sta mettendo in scena quello che vorrebbe succedesse: l'insurrezione dei giovani poeti, magari gli studenti dei suoi laboratori, per

promuovere le nuove idee poetiche: "And together they sang the new poem of the twentieth century/Which, though influenced by Mallarmé, Shelley, Byron, and Whitman,/Plus a million other poem/is still entirely original." Idee che comprendono la sperimentazione di una poesia *open* che si ispira anche alla pittura: "Haven't you ever looked out the window at a painting by Matisse […]?". Anche in *TIU*, nel foglio che si sta analizzando, è scritto: "And poems are written/painting painted/concerti scritti/Non all'università but elsewhere".

Koch si chiede cosa sia l'Università e che cosa abbia generato quella americana: "Philosophers you can/ forget about. Certainly some engineers./Well-educated citizens. That's not bad. At all. But/The university can do more./Just in regard to information[…]". Quì il poeta introduce l'idea di quel tipo di informazione che Harvard non gli ha fornito durante gli studi. Egli critica, ad esempio, il fatto di essersi laureato senza conoscere nulla dell'Africa, che per lui significa *nature*, vista la variante che aggiunge a penna sopra la parola: nature

"And graduated without knowing one single thing about Africa". (foglio 6)

Inoltre il poeta afferma di non aver appreso nulla sul giardinaggio. Il desiderio di conoscere l'Africa e il giardinaggio ci riporta ancora all'importanza del contatto con la natura. Il poeta critica l'Università Americana perchè è "a place where one can 'get away' from life, and study", anche se ammette che lo studio ha bisogno di "[…] parts […] where one can be absolutely quiet, undisturbed, alone". Il poeta è convinto che se l'Università fosse "flexible" e "expansive" sarebbe totalmente integrata con la vita.

Nella seconda variante dello stesso foglio, aggiunta dopo la frase "You can't learn everything at the university", Koch continua a non voler screditare del tutto l'Università attuale: "but still/life would be fairly useless after

graduating, just putting into practice/what you had learned. Well, not useless, but a little dull". La variante ha un'aggiunta dopo "but still" che viene trascritta nella parte opposta del foglio, dopo circa tredici versi. Lo spostamento viene segnalato con una freccia al disotto della quale compaiono altri segni ad indicare un ulteriore spostamento più giù nel testo. Koch dà un'opinione equilibrata sull'Università, non si tratta di critica distruttiva quando dice che: "It is not so bad, compared with what they might be doing,/But it could be improved".

Sempre nella terza sezione Koch introduce, per la realizzazione della sua Università ideale, alcune proposte paradossali insieme ad altre che invece anticipano l'attuazione di un'Università moderna che attualmente si può riconoscere in molti Atenei. Le prime proposte paradossali sono quelle di avere all'interno dell'Università uno zoo privato per studiare gli animali e Virgilio che insegni giardinaggio. Nell'Università ideale è possibile anche l'accesso a *wild animals* solo "under close supervision". Le lezioni dovrebbero comprendere: un'ora al giorno di "constructive work for the world" ovvero: gli studenti devono prendersi cura dei malnutriti perché è importante (*good*) per lo studente, sia fisicamente che psicologicamente, occuparsi di queste persone. Secondo Koch le lezioni:

> […] should be
> "On a rotating basis," like a repertory theatre XXX's plays.
> (foglio 21).

Tra le proposte, invece, che anticipano i programmi delle moderne Università ci sono esercitazioni pratiche: tre ore alla settimana devono essere dedicate all'apprendistato di:

> […] sometrade—such as as ~~carpentry~~, ~~electr~~ toy-
> making, electrical repair, or boat building.(foglio 21)

mentre:

> […] Building stone
> Houses and training dogs may be kept for post-graduate years.

(foglio 23)

Nel foglio 22 ci sono anche le lezioni di poesia condotte con il suo metodo di insegnamento:

[…]People
Should write
Poetry and stories and translate each other's works.
Every week there should be a play
Written by xxx a group of students about another group
And so on and so forth. (foglio 22)

I versi successivi introducono un tema che sembra anticipare il moderno programma Erasmus, per di più obbligatorio:

[…] Students should be forced
to travel
For at least one month a year. Groups should travel together
And individuals should travel alone. No matter how expensive or
Difficult this is, it should be done.

Il poeta sottolinea, poi, l'importanza dell'uso delle lingue, tema di discussione attuale, per poter accedere al mondo del lavoro:

[…] Everyone should know
Two languages. Three would be better.

Interessante in questa sezione è la definizione delle regole:

[…] Rules are like beds
Which need to be constantly changed, […](foglio 21)

Koch associa le regole ai letti nella sua ottica di trasformare ciò che è convenzionale in qualcosa che si realizzi quotidianamente, come il rifare un letto, tenendo conto e rispettando la diversità:

[…] when there are
Different people in them and otherwise.

Nell'Università ideale dunque:

[…] As for the university's
Rules one must make them and unmake them.

Le regole dell'Università ideale sono paradossali al fine di ridicolizzare la rigidità di quelle applicate all'epoca:

> […] Students should not bring mice
> To school for the buildings might become infested with
> Them. Protest from the "Mice Protectorate".(foglio 21)

L'Università situata vicino all'oceano, strutturata nelle suddette attività, considera finalmente l'essere umano anche nei suoi limiti e difficoltà, restituendogli dignità. E' per questo che Koch scrive:

> […] That will be a Renaissance school!(Foglio 22)

Con il termine *Renaissance* Koch riassume l'intento dell'intera opera, ovvero promuovere il ritorno alle origini attraverso l'esempio degli antichi Greci e Latini, come richiamo al naturale contro ogni corruzione morale e politica. Pregio, infatti, dei classici è la fedeltà al reale e all'umano: gli antichi hanno saputo tradurre in modo esemplare la natura, nel senso che hanno saputo individuare l'essenziale ed esprimerlo. In *TIU* si evidenzia l'importanza degli studi umanistici, proprio come era successo durante il Rinascimento, per l'elevazione spirituale dell'uomo. Attraverso il termine *Renaissance* Koch vuole enfatizzare la necessità di una riforma delle istituzioni quali l'Università e la scuola, avvenuta durante la metà del quattordicesimo secolo e contraddistinta dal rifiorire delle lettere e delle arti, della scienza e in genere di tutta la cultura, della vita civile e l'insorgere di una concezione filosofica ed etica più immanente. Mediante la sua poetica Koch sarà artefice di un rinnovamento culturale promuovendo i *workshops* di poesia nelle scuole, le lezioni universitarie sulla scrittura di poesia alla Columbia e alla New School, i programmi e la conduzione non convenzionale e producendo opere dal carattere sperimentale e di critica poetica. Come il Rinascimento è stato una rivoluzione che ha aperto la via alla civiltà moderna, quale epoca di illuminazione progressiva in antitesi con le tenebre medievali, Koch annuncia in *Fresh Air*, la sua rivoluzione contro il "rigore che infetta le menti" proponendo nella sua prima lezione l'attenzione alla persona, al pensare e al

sentire di ognuno più che alla convenzionale lezione nozionistica: "My first lesson. 'Look around you. What do you think and feel?' "[301].

Negli ultimi versi della poesia Koch si chiede se la sua Università ideale possa produrre una "hyper-angelic society" e un uomo che abbia le seguenti qualità:

> This achieving, compassionate, humane, quardruply talented
> Swift to see injustice and falsehood society […] (foglio 22)

in grado di far prevalere il bene sul male e di risolvere la questione della distruttività presente da sempre nell'uomo. Cita, quindi, l'esempio di Achille e i suoi amici, spietati guerrieri, nonostante fossero sensibili alla pietà e all'amicizia. In Koch domina la volontà della ricerca del bene:

> […] And if
> The Best is to be Destruction, why let it be. (foglio 23)

Tra gli ultimi versi di *TIU* ci sono anche quelli di cui si è già discusso che riguardano la proposta di un corso di cucina e alcuni corsi pratici per gli studenti laureati, un verso aggiunto a penna che riprende il tema del mare: "Along with Octopus floating" è l'ultima frase scritta a penna in cui si dice che il manoscritto si interrompe. Forse questa è una strategia poetica come l'uso di *Farewell*, alla fine della seconda sezione, o è un modo per dire basta a tanta elaborazione, alla "long disquisition", che sembra non poter risolvere l'enigma della lotta tra il bene e il male e che gli fa dire che dai tempi di Achille:

> […]we have advanced a little quand meme since then. (foglio 23)

2.4.3 *The Idea of a University* e *La Repubblica* di Platone: affinità e parallelismi

Fin dal titolo della poesia la parola *Idea* ci suggerisce un'associazione importante alla "Teoria delle Idee" di Platone. Per Platone l'Idea è la forma pura delle cose, quella ideale che genera il bene ed è a quella visione che

l'uomo giusto deve arrivare, in particolar modo chi è al governo o chi insegna. Platone scrive in apertura della Lettera VII[302] che per vedere il bene serve il dialogo. Egli consigliava infatti di dialogare intorno a un problema per trovare la verità. Platone individua nella dialettica la materia più importante da insegnare mentre per Koch la dialettica è uno stile di vita e un metodo attraverso cui diffondere l'arte poetica. Platone e Koch condividono lo stesso pensiero ovvero che la dialettica, mettendo a confronto realtà diverse, rende possibile il sapere e permette di arrivare alla vera conoscenza del bene per sé e per gli altri. Scrive Nettleship a proposito della dialettica in Platone: "[…] la verità come un intero costituito di parti è chiamata da Platone la facoltà dialettica. Dialettica […] non significa originalmente niente più di un processo di discussione orale attraverso domande e risposte […] l'effettiva discussione verbale e un interiore 'dialogo con se stessa' "[303].

La *paideia*, ossia, l'educazione dei fanciulli prevedeva come istruzione la cura del corpo e della psiche. Platone era interessato a quest'ultima e la considerava il cammino di trasformazione dell'anima per riportare l'uomo alla visione del sole, del vero, al di fuori della "caverna". Egli pensava che finché non vi è visione non vi è verità. Il vero pedagogo sa di essere solo un accompagnatore per la visione, è lo studente, in seguito, a dover accedere da solo ad essa. L'uomo che riesce a vedere il bene è il filosofo secondo Platone ed è dunque colui che può governare lo Stato[304]. Qualcosa di molto simile è riscontrabile nella poesia *TIU* quando nel prologo compare la luce come simbolo di visione e il tema della conoscenza in una forma nuova. Inoltre, nella prima parte del testo, Koch si interroga su cosa significhi realmente essere un buon professore e quali insegnamenti debba elargire l'Università per educare le persone nel rispetto del benessere fisico e di quello psichico. Nella stessa poesia è espresso il concetto di professore come accompagnatore nel percorso di conoscenza.

Si ricorda che tra i primi versi di *The Idea of a University* appare l'idea della conoscenza, tema principale dell'opera. Il termine *knowledge* è fatto precedere dal qualificatore: *non-in-Corporated* denotando immediatamente il valore che il poeta vuole dare alla parola. L'aggettivo *non- in- Corporated* è una creazione di Koch che apporta una modifica al termine *Corporated* facendolo precedere dalla negazione "non" e dalla preposizione "in". Il termine *corporated* ha due significati: *united in one body* e *formed into a legal corporation.* Koch non accetta che "conoscenza", acquisita negli anni dalle istituzioni, abbia tra le sue accezioni quella di "qualcosa di strutturato in un corpo di regole dettate dai professori"[305]. Egli metterà perciò a confronto due tipi di conoscenza: quella promulgata dall'Università chiusa in schemi e regole, che non tiene in considerazione le emozioni, e la vera conoscenza, cioè la consapevolezza di se stessi, che si realizza in base ai sentimenti. Koch si appella al desiderio faustiano per la conoscenza, così ardente nei giovani, che si può realizzare nell'Università ideale tramite l'invito a viaggiare, a coltivare le amicizie, alla conoscenza della poesia e ad avere fiducia in se stessi, scegliendo in base ai propri sogni: "Be attentive to your dreams"[306]. Poiché l'Università ideale è basata sull'esperienza di ciò di cui si parla, la conoscenza è riconducibile sempre e comunque non solo allo studio ma al vissuto quotidiano di cui si fa esperienza e che viene osservato, analizzato e, in tal modo, acquisito.

In *The Idea of a University* emergono altri elementi che presentano affinità con *La Repubblica* di Platone. Koch stesso cita Platone nel foglio 6 della poesia:

```
I am not talking about the university as a place of power but
              as a place of study
But as Plato and everyone else intelligent has known,
Power and education can't really be separated.
```

Nel considerare il concetto di potere separato da quello di istruzione il poeta fa riferimento a Platone. Nettleship spiega come "l'educazione tratteggiata nella prima parte della *Repubblica* era destinata […] alle classi impegnate nelle funzioni militari e politiche" e che consisteva nel provvedere per "l'alimento naturale e appropriato alle anime di quelle persone"[307]. Secondo Platone l'educazione è un nutrimento per l'anima di chi è destinato al potere ed è non-tecnica, in quanto non intende impartire nessun sapere in particolare. Il suo principio è predisporre l'animo, intellettualmente e moralmente, alla percezione e all'attuazione di idee e principi da cui dipende il benessere proprio e della società. In *The Idea of a University* Koch sviluppa lo stesso pensiero quando critica un certo tipo di professori per il loro "mystified teaching"[308]. Il professore che Koch vede agire all'interno dell'Università americana, assorto nei suoi studi, perde il contatto con la realtà e con i problemi del quotidiano; egli pensa all'insegnamento come a una posizione di potere che gli permette di manipolare gli altri. Il poeta rende questo concetto nella poesia dando voce a quello che pensa questo tipo di professore: "I am the most powerful influence /On these persons' lives"[309]. Per Koch il potere è, come l'insegnamento e l'amore (foglio 20), "in the very nature of the world" ed è un errore associarlo al senso di superiorità. Egli riporta la parola 'potere' al significato originario del termine ovvero alla capacità di agire:

> […] the feeling that one is
> Better than people who actually sully their hands with the world
> or that one
> Is inferior to them, it's all the same thing, a not realizing
> That teaching like love and like power is in the
> very nature of ~~things~~ the world. (foglio 20)

Anche il concetto della visione legato alla luce ricorda il Libro VII della *Repubblica* in cui la luce è simbolo di capacità di vedere il bene. La particolarità è nel modo in cui Koch introduce il tema e cioè usando dei

termini che ci riconducono alla poesia di Stevens *Disillusionment at Ten O'Clock.* Allo stesso modo di Stevens Koch utilizza il contrasto giorno/notte, rappresentato dal contrasto luce/oscurità (colore/non colore in Stevens) per descrivere il rapporto tra conoscenza e assenza di essa. Nel prologo di *The Idea of a University* il fare giorno ("the day entered its nightgowns"), la luminosità del mattino ("It was brilliant clarity of morning") e il desiderio del protagonista maschile di essere parte di quella luce ("I wish to be part of the light/That envelopes us"), sono rappresentate attraverso un linguaggio metaforico al fine di introdurre il concetto di conoscenza legato alla luce. Platone, invece, usa la metafora del mito della caverna per esprimere lo stesso concetto. Nelle note ai Libri VI e VII[310] ove si tratta il mito della caverna e la sua simbologia, Mario Vegetti spiega che Platone fa un uso ridondante del linguaggio metaforico ricco di polarità come luce/tenebra, alto/basso, dentro/fuori quando descrive il possibile percorso di "conversione" educativa dello sguardo dell'anima affinché si rivolga al bene. Il filosofo greco, asserisce Vegetti, pensa che l'educazione possa condurre l'anima verso forme di conoscenza più elevate, un'ascesa morale e intellettuale che i prigionieri della caverna possono compiere se aiutati da un'educazione adeguata, sia essa opera di un individuo eccezionale (è senza dubbio adombrata la figura di Socrate), di un gruppo filosofico adeguato (l'Accademia), o di una intera città riformata. Per Platone la luce del giorno è necessaria per la visione cosicché nel Libro VI fa dire a Socrate:

> Though vision may be in the eyes and its possessors may try to use it, and though colour be present, yet without the presence of a thing specifically and naturally adapted to this purpose, you are aware that vision will see nothing and the colours will remain invisible". "What is this thing of which you speak?" he said, "the thing", I said, "that you call light.[311]

Con le parole "the light of love and reason"[312] Koch esprime lo stesso concetto di luce come elemento in relazione alla visione di ciò che porta al bene, che per lui risiede nell'amore e nella ragione. Il tema del bene è centrale

nell'opera di Koch tanto che, discutendo delle materie da insegnare, egli afferma che le discipline umanistiche, come quelle scientifiche, sono nulla "without humanitarian impulses, /And those are nothing without a knowledge of what will do good". Qui di nuovo compare l'analogia socratica e platonica che il male non è altro che ignoranza del bene.

Koch e Platone condividono l'idea di come giungere alla conoscenza. Koch lo fa usando un paradosso, promuovendo, cioè, un "jungle course" (foglio 8). Aveva introdotto il termine *jungle* nel foglio precedente, quando si chiedeva a quale vita preparino i professori oltre che insegnare qualcosa che appartiene al passato e che si è già acquisito: "to teach them what Shakespeare thought about women/Is teaching already existing influences". Quindi associa la vita a una giungla: "education becomes a/trudging through/Of that, with fine equipment, it is a jungle […]" (foglio 7). L'idea del "jungle course" di Koch nasce dalla convinzione del poeta che la conoscenza derivi dal fare esperienza della vita, qualcosa che nessuno può insegnare:

> Do not be defeated by the
> Feeling that there is too much for you to know. That
> Is a myth of the oppressor. You are
> Capable of understanding life. And it is yours alone
> And only this time.[313]

L'esperienza va intesa come veicolo di conoscenza proprio perché egli pensa che l'educazione di persone sane fisicamente e psicologicamente risieda nell'integrare gli studi sui libri con l'esperienza fatta di emozioni e sensazioni vissute quotidianamente anche solo facendo una passeggiata, rendendosi conto che da ogni azione si impara. Anche, come scrive Koch in *TIU*, da quella più banale di radersi:

> Why do I say so much of life is teaching? Just think
> Of what you do every day and you will see
> That it is so true as hardly to need further explanation.
> Yourself […]
> What have you done since waking? Teaching , teaching

Your razor, teaching the strop, the toothbrush, your hand, and
In general yourself, constantly, all day almost, and for part
of the time
Everyone you meet. (foglio 11)

Per questo l'Università deve includere un'educazione che comprenda non solo lo studio di "elevated elevating things" (foglio 2) ma momenti esperienziali di assistenza verso i poveri o tra studenti o nella forma di laboratori:

One hour day of constructive work for the world—(this
Should take care of the hungry and be good for the student
besides
Psychologically and physically. And three hours a week of
Learning sometrade—such as ~~carpenter~~ ~~electr~~ toy-
making, electrical repair, or boat building. (foglio 21)

Koch ironizza sul fatto che quel tipo di insegnanti che si concentra solo negli studi non sopravviverebbe alla sfida di fare un corso "in the jungle" (foglio 8): "teachers/will die out", e prosegue: "Perhaps the university does not need teachers—just/Rocks, cliffs, etc." al fine di ribadire il concetto che si impara vivendo, affrontando gli aspetti difficili della vita. *Rocks* e *cliffs* sono, in questo contesto, simboli delle difficoltà della vita. Koch indica nell'esperienza la fonte di insegnamento. La parola *experience* ha tra i suoi significati: "the fact or state of having been affected by or gained knowledge through direct observation or participation"[314]. In *TIU* sono centrali la sperimentazione e l'osservazione come strumenti per arrivare alla conoscenza. Koch lo ribadisce più volte nel paragrafo successivo. La poesia *On Aesthetics*, già citata, rivela l'importanza dell'esperienza sensoriale, necessaria per la riflessione e per la conoscenza della realtà. La nona pagina di *On Aesthetics* è la sezione intitolata *Aestethics of Multiplicity of Aesthetics / (In Botticelli's Birth of Venus)*. Koch asserisce che con il suo capolavoro il maestro italiano riesce a rappresentare una molteplicità di "aesthetics": "[…]

of shape,/Of line, of color, of contrast, of shadow, of sea clouds, of sky […]”[315]. Il poeta pensa che per ognuna di queste si abbia un “ideal conception/Whether conscious or unconscious” e mentre si contempla la “Nascita di Venere”, sollecitati dalla commozione di tale visione, si comincia a riflettere su di esse. Dunque non è dal pensiero, dall’esercizio dell’intelletto che nasce la conoscenza ma è dall’esperienza sensoriale. In *TIU* sono centrali la sperimentazione e l’osservazione come strumenti per arrivare alla conoscenza; non solo, Koch offre un modello di insegnamento improntato al dialogo riportando il significato di questa fondamentale attività a quello originario. Il confronto tra *La Repubblica* e *The Idea of a University* fa emergere come la forma prescelta per la scrittura sia il dialogo. Nell’opera di Koch il poeta dialoga con un’interlocutrice, con i lettori e con se stesso, mentre in *La Repubblica* Socrate dialoga con diversi personaggi.

Per quanto riguarda il tema dell’educazione sia Koch che Platone discutono delle materie da insegnare per arrivare alla formazione della persona ‘giusta’, per il filosofo greco, e le persone ‘migliori’ per Koch. Nel Libro Settimo de *La Repubblica* Socrate dialoga con il filosofo Glaucone, il fratello maggiore di Platone, anche sull’importanza dell’istruzione per diventare buoni politici e quindi governare con giustizia avendo come obiettivo il bene di tutti. Il filosofo greco vuole educare/formare buoni politici, Koch mira alla formazione di buoni insegnanti:

> […] The people who will teach
> there?
> Where are we going to get them? They will have to be just
> the best people in life? (foglio 8)

Il ruolo dell’insegnante nell’ideale nuova Università da lui promulgata è:

> […] To be a teacher, then, is to give in
> To one of life’s main impulsion, like being a politician, a
> Doctor, a killer, or a Don Juan. (foglio 21)

Anche Socrate sostiene che l'educazione non consiste nell'instillare, come ritengono alcuni che si professano filosofi, la scienza nell'anima che non la possiede; è convinto, invece, che la conoscenza sia innata nell'uomo e che l'educatore debba solo insegnare come riconoscerla. Bisogna educare a vedere il bene e compiere l'ascesa dall'oscurità alla luce. Nella 'dottrina delle idee' Platone elabora il concetto per cui l'anima prima di calarsi nel corpo ha vissuto nel mondo delle idee, dove ha accresciuto la sua conoscenza. Una volta discesa nel mondo, questa conserva il ricordo di ciò che ha vissuto, perciò per Platone conoscere è ricordare, ecco perché la conoscenza è innata.

Per Koch la conoscenza è presa di coscienza. Conoscere ha, infatti, tra i suoi significati quello di "presenza dell'intelletto di una nozione come sapere già acquisito." E'proprio su questo concetto che Koch fonda la sua idea di insegnamento: portare alla luce determinati valori che son già presenti in ognuno di noi. Il compito dell'insegnante, come quello del poeta e dello psicoanalista, è essere una guida che accompagni la persona nel percorso di osservazione dell'esperienza attraverso riflessioni, fatte in un clima dialogico con lo studente. In *Rose, Where Did You Get That Red?* Koch scrive a proposito della sua esperienza d'insegnamento della scrittura di poesia, in questo caso, ai bambini della scuola elementare:

> "The usual criteria for choosing poems to teach children are mistaken, if one wants poetry to be more than a singsong sort of Muzak in the background of their elementary education. It can be so much more. These criteria are total understandability, which stunts children's poetic education by giving them nothing to understand they have not already understood; "childlikeness" of theme and treatment, which condescends to their feelings and to their intelligence; and "familiarity," which obliges them to go on reading the same inappropriate poems their parents and grandparents had to read, such as "Thanatopsis" and "The Vision of Sir Launfal."[316]

Vi è, dunque, bisogno della comprensione delle caratteristiche e bisogni delle persone a cui si insegna, partendo da ciò che già conoscono. Così Koch mette in discussione la figura del professore come colui che, in quanto esperto in

una materia, si sente detentore di un'unica verità che l'allievo deve accettare, pensando di assicurargli la conoscenza. Mentre per Koch l'insegnante deve guidare il suo studente, meglio se tramite la poesia, ad avere consapevolezza di se stesso in rapporto con il mondo esterno e con quello interiore e acquisire così la capacità di valutare le proprie doti e attitudini. Il poeta fornisce anche alcune indicazioni che deve seguire un insegnante per riuscire nel suo lavoro:

```
[…] The three essentials are Explanation, showing what the
      thing is,
     Exposition, showing xxxxxxxx how and where the thing exists, and
          what you can do with it,
     And Practise, a way of doing it for yourself in a way
     That is deeply connected to everything that matters in your
              Life. (foglio 13)
```

Quando Koch parla di come si possa essere un buon pedagogo, quali caratteristiche debba avere, oppure quando si esprime sui concetti di bene e male, incita sempre alla consapevolezza di cosa sia il valore morale del proprio operato, ad esaminare le proprie azioni per poter discernere il bene dal male compiuto, per riconoscere le proprie eventuali colpe. In questo senso ci si ricollega alla religione, all'atto preparatorio al sacramento della confessione. Quando fa le sue osservazioni riguardo alla religione, al bene e al male, Koch sembra non sapere collocare questi due temi e li considera tra i misteri della vita. Sicuramente il professore ha un'importanza cruciale per la formazione della persona:

```
Someone said to me last night and she was probably correct
About most students and most things she said but sometimes
       people come back
After twelve years, their lives having been inspired
Or obliterated by one of your remarks. (foglio 20)
```

Come si è evidenziato più volte, Koch si interroga su cosa insegnare per formare le persone, per prepararle alla vita; ritorna perciò il tema della luce legato alla conoscenza; infatti, Koch si chiede: "where is the light of the day?"

(foglio 7) riferendosi a come giungere ad essa. La sua risposta non è all'interno dell'istituzione universitaria come non è all'interno della caverna descritta da Platone, ma è fuori e nasce dall'osservazione degli elementi naturali: "it is reflected in that coconut leaf there!" e nell'introspezione: "the incessant inward-winding course of knowledge." Egli ammette che anche le scienze sono materie importanti, perché permettono di osservare le cose "from outside"; ma "they are nothing without what is (humorously) referred to as "Humanities" (foglio 8). Nell'uso dell'avverbio *humorously* il poeta evidenzia la nota diatriba, sempre esistita, tra la maggiore importanza attribuita alle discipline scientifiche piuttosto che a quelle letterarie, in quanto in grado si apportare un maggiore contributo al progredire dell'essere umano. Koch, invece, riporta la questione alla necessità, per lo stesso fine, di un 'dialogo' tra le parti. Nel foglio 22 scrive:

> Science should not be a mystery It should be combined, in some
> Cases, with xx "humanities" courses. Dickens, Marx and
> Chemistry,
> Why not try that out? And everyone before he graduates should
> write a novel
> Or propound a new scientific theorem in such lucid terms
> That it xx immediately becomes part of a course, or a course is
> Devoted to it itself.

Riprendendo il discorso su quali siano le materie da insegnare per condurre le persone nel processo di conoscenza Socrate sceglie, nel Libro VII, la matematica, la geometria, l'astronomia e la dialettica. Anche Koch fa riferimento all'astronomia per invocare:

> Ghosts of the ancient Mayan astronomers, help me
> To find them! (foglio 8)

e chiedere loro dove trovare le persone più adatte ad insegnare. Gli astronomi Maya guardavano alle stelle per comprendere il ciclo vitale, dunque ancora una volta Koch cerca negli elementi naturali la fonte d'apprendimento.

Secondo il poeta, infatti, più che le scienze, sono le azioni del vivere quotidiano che insegnano:

> Why do I say so much of life is teaching? Just think
> Of what you do every day and you will see
> That it is so true as hardly to need further explanation.
> What have you done since waking? (foglio 11)

Koch cita le attività quotidiane più semplici come quelle banali di rasarsi e lavarsi i denti, sino a definire l'insegnamento qualcosa che si attiva ogni volta che due persone si incontrano: "You are always saying Well no that is or/ You should go over here to or Come with me." Riportando fatti banali della vita quotidiana (come fa, per esempio, anche in *Some General Instructions*: "Do not wear a shirt/More than two times without sending it to the laundry"[317]) Koch vuole dare un messaggio chiaro, che già si è commentato nello studio sul suo stile: la poesia può descrivere anche e soprattutto cose semplici in un linguaggio informale.

Un altro concetto che ritroviamo in *La Repubblica* e in Koch è l'insegnamento libero da costrizione, giocoso, come nei laboratori di poesia che il poeta conduce negli anni '70 e di cui si tratterà nel Capitolo 3:

> "[...] a free soul ought not to pursue any study slavishly; for while bodily labour performed under constraint do not harm body, nothing that is learned under compulsion stays with the mind." "True," he said. "Do not, then, my friend, keep children to their studies by compulsion but by play. That will also better enable you to discern the natural capacities of each."[318]

Per dimostrare quanto Koch e Platone fossero nel giusto si ritiene di fare riferimento alla notizia, di questi giorni[319], dei corsi di formazione per *managers*, al fine di forgiare la classe dirigente, basati sul gioco del Lego, la pittura, la cucina o la musica jazz. Tale esperienza è utile nella fase di apprendimento degli adulti, così com'è importante lavorare sulle emozioni per aiutare i manager a lavorare in contesti difficili. Gioco ed esperienza: Koch

fondava la sua poetica e il suo insegnamento su questi due elementi, considerati anche in *TIU* alla base della formazione delle persone.

2.4.4 La poesia e il suo valore sociale

La poesia inizia con il proclamare che un'Università ideale dovrebbe anche occuparsi di *politics* e *human welfare*. Il termine *human welfare* è rivelatore della volontà di Koch riflettere dunque su più livelli della conoscenza e vi aggiunge l'attenzione al sociale, Koch associa alla parola *welfare*, che significa "la consapevolezza e sensibilità di fronte all'insieme dei sentimenti, delle concezioni, degli interessi che sono propri di una società o di un gruppo sociale,"[320] la parola *human.*

Come si ricorderà, Koch definisce *TIU*, già nel prologo, *a charter*:

```
So I have brought forth this charter which I have written.
```

Il termine *charter* – che appare più volte nel testo: nei fogli 1, 2, 9, 12 e 17 – conferisce al documento quel fondamentale valore sociale che il poeta vuole che assuma. Tra le definizioni del *Webster* del termine *charter* c'è quella di *Constitution* che sollecita immediatamente l'attenzione, poichè tutta la prima parte della poesia parla dei diritti dei cittadini e dei diritti umani di cui le Università dovrebbero occuparsi:

```
The ideal university should contain
All that is best for woman and man. It should
Regard sexuality, politics, and human welfare in general as
Among its major concerns. That should be established at the
       beginning.
There should not be one child who is hungry while the university
    exists.
Malnutrition is the greatest and simplest to remedy crime and must
              be
Remedied immediately, the object of every first class
And for peoples all over the world, not just the students at the
      university.(foglio 1)
```

Trattare questi temi fin dall'inizio induce a pensare che questo sia il primo problema da affrontare per la realizzazione dell'Università ideale promulgata dal poeta. Non solo, la parola *charter* permette di ricollegarci ancora una volta a Platone e alla *Repubblica*, che è stata tradotta nel *Vocabolario Greco-Italiano* di Lorenzo Rocci anche con la parola Costituzione[321] e che esprime la stessa volontà di ripensare l'educazione come strumento per la crescita della persona consapevole e votata al bene. Un'altra analogia tra le due opere, come è stato evidenziato precedentemente, è la modalità del raggiungimento degli obiettivi — attraverso il dialogo. Nel caso di Koch ciò avviene tramite le riflessioni che realizzano, sia nei contenuti che nella forma, un dialogo tra il mondo interno e esterno, mentre si mettono in relazione cose e persone in una continua e mutua interdipendenza. Viene in mente il termine *connection*, tra quelli usati più volte da Koch. Il concetto di connessione tra le cose si ritrova espresso nella poesia *One Train May Hide Another*, nella definizione che il poeta dà di una letteratura argentina fittizia chiamata *Hasosismo*. Nella poesia il poeta mette in evidenza il concetto di quanto ogni cosa o persona sia legata all'altra:

> In a poem, one line may hide another line,
> As at a crossing, one train may hide another train.
> That is, if you are waiting to cross
> The tracks, wait to do it for one moment at
> Least after the first train is gone. And so when you read
> Wait until you have read the next line--
> Then it is safe to go on reading.
> In a family one sister may conceal another,
> So, when you are courting, it's best to have them all in view
> Otherwise in coming to find one you may love another.
> One father or one brother may hide the man,
> If you are a woman, whom you have been waiting to love.
> So always standing in front of something the other
> As words stand in front of objects, feelings, and ideas.
> One wish may hide another […][322].

Lo stesso concetto è espresso, come si è scritto, nell'Antologia fittizia di poeti argentini, *Some South American Poets*: "Hasosismo is the art of concealing in one line what has been revealed in the previous line"[323]. In *TIU* l'importanza di essere consapevoli della connessione tra ogni cosa emerge nei versi che Koch aggiunge a penna nel foglio 12 quando scrive: "Poetry takes everything into account" ed esprime, nel verso precedente, il concetto che l'Università ideale potrebbe essere "ALL poetry". Il poeta vuole comunicare ancora una volta la sua idea della vita e dell'istruzione in cui ci sia connessione tra le cose e la comprensione degli aspetti negativi (*problems*) e di quelli positivi.

La parola *charter* appare ancora nel foglio 2:

```
        If this charter does nothing else
   It would help them to find that out.
```

In questo caso ci si riferisce a coloro che insegnano nelle Università e che non si accorgono dei gravi problemi sociali che opprimono gli esseri umani, come la fame, e non permettono loro di stare bene con se stessi e gli altri e di non essere "good", come scrive Koch:

```
For people are good, and if we help them to eat, they will be
  good.(foglio 2)
```

Quindi il benessere viene dalla risoluzione dei problemi. Koch sottolinea che l'istruzione così com'è concepita non è sufficiente per educare persone "good" ma deve permettere di considerare e risolvere i problemi che affliggono la società.

Nel foglio 9 la parola *charter* serve solo a ribadire la sua definizione della poesia in *TIU*:

```
Now, and one idea of my charter of a university […]
```

Nel foglio 12, invece, indica la finalità della scrittura della poesia e cioè la volontà di migliorare le cose:

```
it is hard not to want to improve everything
Simply by fiat (as by this charter). Who knows what problems
Have to be solved first, to make the ideal university?
```

L'ultima volta che appare la parola *charter* è nel foglio 17 ma viene cancellata e comunque sarebbe servita a ribadire qual era il valore della poesia:

> However, we have thought enough about the university;
> Even in ~~this, it's a charter, I felt I ought to say~~ ~~that~~.

Il testo prosegue con le osservazioni riguardo agli educatori che descrive come "a strange lot" e li classifica in tre tipologie, facendo una divisione numerica in 1, 2 e 3 secondo quello che pensano di loro stessi. I primi sono quelli che ritengono di avere il potere di riuscire nel mondo reale ("real") ma, siccome sentono di avere una forte componente intellettuale, preferiscono dare rifugio ("harboring") al loro potere rimanendo all'interno dell'Università. Anche perchè sanno che quel potere potrebbe essere devastante se scegliessero di usarlo. Il secondo tipo pensa che la vita sia "garish" e non raggiunga i loro standards, la loro funzione è di dispensare una più alta e speciale conoscenza. Il terzo tipo è una combinazione del tipo 1 e 2 e pensa di esercitare il potere maggiore nella vita delle persone: "More powerful than a preacher, /Lawyer, or doctor. Almost more strong than a father, yes"[324].

Nell'analizzare la poesia *The Artist* di Koch, Mark Silverberg sottolinea l'interesse del poeta per il sociale: "The Artist" interrogates traditional notions […] and raises questions about the social and cultural value system […] "The Artist" is a meditation on not only how artists make art, but also the processes by which society makes artists"[325]. Anche *TIU* è un'opera che mette in discussione il mondo accademico attuale, come Koch stesso dice, "to bring this doubt out into open"[326]. Gli studi finora condotti sul poeta non hanno considerato a fondo l'aspetto sociale della sua opera. Koch è stato definito autore comico, insegnante innovativo, poeta impegnato in molte collaborazioni, autore teatrale, ma poco si è scritto sulla sua critica poetica e

sul suo valore sociale. Andrew Epstein in *Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry* registra un atteggiamento solidale tra i poeti e la formazione di gruppi-comunità quali proprio come quello a cui Koch apparteneva: The New York School of Poets[327]. Epstein cita anche The Beats, The Black Mountain School, The San Francisco Renaissance e teorizza questo riunirsi in gruppi-comunità come una reazione agli ideali di conformità dettati dalla cultura della Guerra Fredda. L'effervescenza degli incontri con altri poeti e artisti è proprio il sintomo di un bisogno di riscoprire tale valore ed è una delle caratteristiche dei poeti che si vogliono distinguere dal formalismo e dai valori conservativi della poesia riconosciuta e accademica. Infatti uno degli obiettivi della poetica di Koch insieme agli altri due principali componenti del gruppo della New York School of Poetry, Ashbery e O'Hara, era liberare la poesia da qualsiasi idea precostituita, schema, struttura o sistema. La poesia era per Koch un evento che nasceva sul momento ed è proprio questa idea che lo spingerà, insieme ad Ashbery e O'Hara a partecipare, anche se timidamente, al fermento di eventi performativi che fioriranno negli anni '60 a New York e che porteranno alla fondazione del Poetry Project a St. Mark's Church nel 1966, considerato "as a nerve center, social meeting ground, and barometer of the contemporary American alternative poetry scene"[328]. Scriverà Ashbery: "I enjoy promoting my poetry at a certain point, which is reading it, but not dramatically with masks […] On the other hand it's embarrassing and uncomfortable to be the focus of attention and perhaps disfavor as well as applause. But it's all part of the great plan, I suppose"[329]. Il grande piano, quello di diffondere un nuovo tipo di poesia, si attuerà anche grazie a Ted Berrigan e Ron Padgett, considerati due dei maggiori poeti della seconda generazione della New York School of Poets. Costituendo una comunità, il gruppo di cui Berrigan e Padgett fanno parte cambia l'immagine usuale del poeta che scrive in

solitudine. Allen Ginsberg descriverà il Poetry Project come "an immediate neighborhood community and family"[330]. Comunità e collaborazione sono concetti importanti per lo sviluppo della poetica di Koch votata al confronto, al dialogo, che pone l'attenzione sul processo insito in ogni aspetto vitale.

Capitolo 3. Kenneth Koch e la diffusione della nuova poesia: l'esperienza dei *workshops*

> The secret way I found of making this work extremely interesting and enjoyable is that every class I taught involved trying to discover something new.
> (Koch, *Wishes, Lies, and Dreams,* cit., p.XVI)

Koch amava insegnare. Definiva l'insegnamento una delle attività più piacevoli nella vita e pensava che la poesia fosse il mezzo di comunicazione più efficace. Nell'intervista con David Kennedy[331] il poeta asserisce che la *great poetry* è lo strumento più completo per la comunicazione poiché ha il potere di coinvolgere l'intelletto e le emozioni. Non solo, la poesia è per Koch un mezzo per cambiare il mondo, come annota Padgett nella sua Introduzione ai *Selected Poems*: "Both Ginsberg and Koch were literary descendants of Whitman and Williams, and as different as Allen and Kenneth were, their work has remarkable similarities […] the feeling that poetry can change the world" [332]. Koch individua dunque l'utilità della poesia nell'elaborazione ed espressione dei sentimenti dell'essere umano. Una frase in particolare, detta da Koch a proposito della soddisfazione che riconosceva nei suoi alunni durante i laboratori, attira la mia attenzione: "Accomplishment was good for our students, as it is for everyone"[333]. La frase riassume l'idea del poeta dei benefici che la lettura e la scrittura di poesia possono apportare alla persona. Koch pensa che sia importante diffondere la conoscenza della poesia e per questo aderisce al progetto dei laboratori di scrittura poetica nelle scuole ideato da Teachers &Writers Collaborative. La poesia proposta nei laboratori è quella che utilizza "[…] the music of ordinary speech"[334]. In un testo dal titolo *About Poetry*[335], Koch spiega come la poesia sia un veicolo per esprimere quei sentimenti di cui è difficile parlare e ricorda una bambina di 8 anni, Marian Mackles, abile nello scrivere bellissime poesie ma incapace di

parlare correttamente: "she could just write poetry"[336]. Questo aspetto affascina il poeta che comincia a interessarsi alla psicologia infantile e a scrivere alcuni manuali sull'esperienza di insegnamento di scrittura di poesia. Egli scopre che il suo metodo può essere d'aiuto anche agli insegnanti: "I just loved going to North Carolina, to California, and to Oklahoma and to Texas, and telling everybody about how to do this things"[337]. Racconta, inoltre, dell'esperienza dei laboratori condotti nell'ospizio, quando persone di modesta estrazione sociale, quasi senza istruzione, spesso affette da diverse patologie, riuscivano a riscoprire i propri sentimenti e a esprimerli attraverso la scrittura di poesie. Il manuale che descrive l'esperienza nella casa di riposo ha nella prima parte del titolo le parole *I Never Told Anybody*, tratte dalla poesia di un partecipante ai laboratori, proprio per evidenziare quel risultato ottenuto da chi non aveva mai avuto il coraggio di esprimersi. Narra anche di non temere il confronto con i problemi in cui s'imbatte incontrando queste persone, ma si fa guidare dalla convinzione nel piacere che avrebbero provato nella scrittura di poesie e dalla certezza di poter affrontare qualsiasi difficoltà.

3.1 Come nasce l'idea dei laboratori di poesia

L'idea di insegnare a scrivere poesie venne in mente a Koch, dopo aver assistito alle lezioni d'Arte di Emily Dennis rivolte a un gruppo di bambini al Metropolitan Museum. Egli fu anche mosso dalla curiosità di sperimentarsi in un ambito, quello dei laboratori d'arte, allora poco conosciuto e che lo affascinava. Dennis insegnava a dipingere e lo faceva con delle tecniche 'radicali', questo è il termine che usa Koch, come ad esempio leggere dei versi di Stevens prima della realizzazione dei disegni. E' lei che invita il poeta a insegnare poesia ai giovani studenti come mezzo per renderli felici e per

compensare l'insegnamento poco idoneo ed antiquato di alcuni insegnanti. Il primo esperimento d'insegnamento di poesia avviene proprio grazie a Emily Dennis al Muse, un museo di Brooklyn, in cui il poeta insegna ad un piccolo gruppo di bambini. Riguardo al rapporto con loro, nell'intervista con Lopate, Koch afferma: "[…] there's something in my poetry that made me feel close to them, to the children"[338]. In effetti sono tanti gli elementi che lo tengono ancorato all'infanzia: la spontaneità, la capacità di entusiasmarsi e il desiderio di giocare, quella *playfulness* che spesso caratterizza le sue opere sia nella forma che nel contenuto. Nell'intervista con Ratcliffe e Wolmer Koch dichiara che lavorare con i bambini "is inspiring to my own works […] more than teaching adults because the results are so totally unexpected in children"[339].

L'esperienza dei laboratori con i bambini e gli anziani era stata preceduta da quella alla New School, nel 1957, quando aveva 32 anni. Koch racconta di aver iniziato a insegnare nella New School grazie a Arnold Weinstein e Stanley Kunitz e di essersi interessato ai laboratori perché si era reso conto di produrre un tipo di poesia che molti non conoscevano ancora, che non riuscivano a decifrare o di cui non avevano intuito il valore pur essendo ormai un gran numero di poeti a scrivere come lui. Koch fa rientrare in questa categoria i poeti O'Hara e Ashbery, ma anche Schuyler, per la novità della loro scrittura che metteva tutto in relazione alla pittura, attraverso un modo diverso di apprezzare e considerare (taste or take on) la letteratura moderna. Koch spiega che questi poeti erano influenzati da Jarry, Mayakovsky, Ronald Firbank, David Schubert, John Wheelwright, solo per menzionarne alcuni. Gli autori appena citati hanno le stesse caratteristiche: sono innovatori, sperimentatori, 'originali', anticonvenzionali e rimasero a lungo sconosciuti. La loro singolarità risiedeva nella creazione di una poesia ricca di elementi pittorici, visivi, a volte dallo stile assurdo e surreale, un uso della metrica

innovativo e del linguaggio comune che non ricercava le *mot juste* ma l'immediatezza, la spontaneità, *the declaration of a moment*. Tutti questi autori erano alla ricerca di uno stile nuovo, di rottura con le convenzioni consolidate dal *literary establishment*. Majakovskij e Wheelwright, inoltre, espressero la volontà di far sentire la loro voce personale integrando la poesia con l'interesse per la politica e il sociale. Koch, Ashbery ed O'Hara, come gli altri componenti della New York School of Poets, si interessano alle loro opere proprio per la condivisone delle idee e della poetica. Scrive Philip Lopate in *The Poetry Years*[340]: "At parties after New York School poetry readings, you would receive your literary marching orders. Reading tips were offered within an acceptably avant-garde framework that included such writers as Gertrude Stein, William S. Burroughs, Ronald Firbank…". Quest'ultimo era apprezzato per l'uso del linguaggio giocoso e satirico: O'Hara dichiara di scrivere poesie "delighting in a barbed sense of fun"[341], ispirandosi proprio ai testi di Firbank. A Majakovskij invece dedicherà un'intera poesia, il cui titolo corrisponde al cognome del poeta russo che menziona anche in "A True Account of Talking to the Sun at Fire Island". Questa poesia è stata scelta da Koch per la parte antologica di *Making Your Own Days*[342] ed è di fondamentale importanza per lui poiché, come dichiara, il manuale prende il titolo proprio dai versi 51-52 della poesia: "And now that you/are making your own days". Koch spiega che la poesia di O'Hara è stata ispirata da quella di Majakovskij nell'intento di mettere in evidenza il valore della propria *ars poetica*, considerata *crazy* dagli accademici. O'Hara associa il suo poetare all'operato del sole, entrambi, secondo lui, fanno lo stesso lavoro: *making days*. Un accostamento che rivela il concetto cardine della poetica di Koch, ecco perché usa i versi della poesia di O'Hara per il titolo del manuale, ovvero quel genere legato al quotidiano, agli eventi che il poeta vive

in prima persona e che è ricca di elementi "hot, bright and even dazzling, as if the sun were part of them"[343].

Anche Koch cita le poesie di Majakovskij in diverse parti di *Making Your Own Days* come esempi di uno stile non tradizionale, che nasce da un "social need", esprime sentimenti forti/intensi ed è fonte di ispirazione per la nuova generazione di poeti di cui Koch si sente parte. A Schubert e Wheelwright[344] Ashbery dedica un capitolo per ciascuno dei due autori in *Other Traditions*[345]. Questa è un'opera che intende proporre lo stesso messaggio del manuale di Koch, *Making Your Own Days*, riguardo alla possibilità di apprezzare anche un testo quasi incomprensibile (*unfamiliar*), considerando altri elementi quali la musicalità, o esplorando le emozioni suscitate dall'uso non convenzionale delle parole. La poesia è, per entrambi i poeti, come per O'Hara, l'espressione dell'esperienza quotidiana e non nasce dal pensiero razionale ma dalle emozioni, per creare con il lettore una "instant intimacy"[346]. Di Schubert Ashbery scrive: "I myself value Schubert more than Pound or Eliot, and it's a relief to have an authority of the stature of Williams to back me up"[347]. Lo stesso Williams aveva individuato in Schubert un rappresentante della nuova poetica: "There is, you know, a physically new poetry which almost no one as yet has sensed. Schubert is a nova in that sky"[348]. Le caratteristiche delle poesie di Schubert, apprezzate da questi autori, erano la musicalità dei versi, l'espressione intensa dei sentimenti e l'uso del linguaggio colloquiale e diretto.

Ashbery si interessa, come abbiamo già evidenziato, a Jarry e traduce alcune delle sue opere[349]. Koch, affascinato dallo stile del poeta francese, realizza l'opera teatrale *Washington Crossing the Delaware* utilizzando lo stile *absurdist* di Jarry[350]. La caratteristica che i poeti della New York School of Poets apprezzano dello scrittore francese è un linguaggio per cui le parole possono assumere vari significati, non convenzionali e vengono giustapposte

senza costrutto logico (*associative thinking*)[351], per suscitare una risposta istintiva da parte del lettore. Koch racconta: "And I was very excited about this new aesthetic that I thought that Frank's work and John's work and my work had: I'll just simplify by talking about the three of us. I was very excited about teaching it […] the fact that I felt we were writing this new kind of poetry – for some reason, in me, perhaps more than in the other two – made me excited and made me think that I knew some secret about poetry that I could teach to other people"[352]. Koch vuole insegnare a scrivere per trasferire alle persone quei sentimenti di potere, fiducia ed entusiasmo che lui prova. Egli pensa che alcuni aspetti della scrittura di poesia siano innati nell'essere umano[353] e considera spontanee in ognuno le tecniche per poetare quali il giocare con le parole, il fatto di servirsene in modo sorprendente, di dire le cose in una forma particolare per ottenere determinati effetti[354].

Koch fu il primo che proporrà l'idea dei laboratori di scrittura di poesia alla Columbia University, che però non fu subito accolta. L'insegnamento di scrittura di poesia aveva visto fino ad allora solo degli accenni con Flora Arnstein e Richard Lewis. In generale esisteva una tradizione di studi pedagogici di Maria Montessori, John Dewey, Sylvia Ashton Warner, ad esempio, il cui interesse era la creatività infantile. Nel periodo in cui Koch si interessa all'idea dei laboratori di poesia, 'The Academy of American Poets' promuove un'iniziativa che coinvolgeva alcuni poeti nella lettura delle loro poesie nelle scuole pubbliche di New York. Questo era un esperimento diverso da quello di Koch, che realizza un vero e proprio metodo scrivendo, come si è già evidenziato, testi che forniscono idee pratiche ed esempi concreti che possano essere utilizzati come manuali per l'insegnamento della scrittura di poesia. Il poeta commenta la difficoltà nella scrittura di questi testi: "I found expository prose the hardest thing I ever wrote"[355].

L'approccio analitico che emerge dalla scrittura e dalla conduzione dei laboratori di Koch è dovuto, sicuramente, anche al percorso di terapia psicoanalitica intrapreso negli anni '50. Lopate individua l'atteggiamento analitico nell'opera e nell'insegnamento di Koch: "I do feel a strong connection between your poetry and your teaching. I keep thinking of the word "analytical" when I think of your approach. In fact there is an intellectual act behind it: you've taken both your own poems and other people's poems, looked at them, and you've tried to find the kernel of them that could be transmitted." Koch riconosce di esserlo: "I think that my interest as a writer in the subject is analytical"[356].

I laboratori condotti dal poeta hanno come fine quello di diffondere le innovazioni nel campo della poesia dei primi anni del Novecento, di quella parte di produzione di tipo modernista che si distanzia dagli schemi classici dando vita alla scrittura in verso libero, utilizzando il linguaggio comune, che ha come temi argomenti non elevati ma *popular* e *playful*, presentati senza rima e metrica. Koch prende spunto proprio da questo tipo di poesia modernista poiché rappresenta non solo un esercizio estetico ma è soprattutto un potente mezzo di espressione dei sentimenti umani.

Il poeta vuole proporre qualcosa di diverso nei suoi laboratori: chiede di mettere da parte la scrittura di sonetti e di imitare, invece, Lorca, Williams, Stevens, di descrivere i propri sogni o di produrre poesie che contengano anche una sola parola per verso. Gli studenti di quegli anni, secondo lui, avevano bisogno di sperimentare nuove forme poetiche, per questo promuove anche l'insegnamento della scrittura di storie e opere teatrali. "Annoyance and ambition"[357] spingono Koch ad aderire al progetto di Teachers & Writers Collaborative quando si rende conto, frequentando le conferenze al Bard College, di quanto i poeti presenti: "couldn't tell a child from a fence-post".

Koch con un moto di orgoglio asserisce: "I was annoyed that this whole thing seemed to be going on without its principal character-me!"[358]

Attraverso i pensieri dell'autore, espressi nelle Introduzioni ai manuali che trattano dei suoi laboratori e nelle spiegazioni che precedono le poesie ivi prodotte s'intraprende un percorso insieme a lui, passo per passo, che parte dai primi incerti momenti nell'atto della scrittura, sia da parte dei bambini e degli adulti, fino ad arrivare alla produzione di veri e propri poemi. Koch trascina, con l'entusiasmo che lo contraddistingue, nei ragionamenti sulla scelta del metodo da usare per presentare l'*ars poetica* a chi non la conosce. L'inclinazione naturale all'entusiasmo di Koch viene descritta da David Lehman come "extravagantly euphoric"[359]. Questa caratteristica del suo temperamento, che emerge dalla lettura delle interviste rilasciate e dalle poesie, si rivela nella ricorrenza dei termini *happiness, joy, pleasure*. Il poeta, descrivendo il suo stato d'animo mentre scrive *When The Sun Tries To Go On*, afferma: "Several times I remember my heart beating so fast that I was afraid I was going to die"[360]. L'autore vive la propria vita e arte come una continua ed emozionante scoperta ed è un autore alla ricerca della felicità, come anche Lehman evidenzia: "The project of Koch's poetry is pleasure, peace and the pursuit of happiness"[361].

3.2 Il metodo usato nei laboratori

Koch racconta nel manuale italiano *Desideri, Sogni, Bugie,* che il suo desiderio era scoprire un modo d'insegnare che permettesse ai bambini di trarre dalla poesia lo stesso piacere di quello provato tramite il disegnare e il dipingere. Egli narra di come il metodo nei laboratori nacque proprio dall'esperienza quotidiana e si evolse lezione dopo lezione. Il poeta

proponeva, nei primi incontri, dapprima di pensare a parole o frasi che contenessero un tema specifico, ad esempio quello dei colori o delle bugie, fino ad arrivare a un esercizio più complesso come quello di immaginare di essere qualcos'altro come un oceano "I, the Ocean". Questi suggerimenti che Koch forniva agli studenti li definirà, in *Making Your Own Days*, *poetry ideas*: "Thinking of what children might be good at doing, I gave them writing assignments (I called these "poetry ideas") […] The poetry ideas I used in my classes were ideas extracted from poems"[362]. Inoltre leggeva alcuni versi di autori classici importanti come Keats, Blake, Shakespeare e chiedeva di prendere spunto dai temi trattati nelle loro poesie. All'inizio Koch pensava di proporne alcune che a lui piacevano più di altre, prima di accorgersi che il criterio migliore per sceglierle era considerare quelle che sapeva avrebbero entusiasmato i bambini. Il segreto era considerare quelle che contenevano gli argomenti che era certo avrebbero catturato la loro attenzione come, ad esempio, la poesia di Blake in cui si parla a un animale o quella di Williams in cui si chiede scusa a qualcuno: "Some poems came to me right away because of some element in them that I knew children would be excited by and connect with their own feelings"[363]. Il poeta dava delle idee ai suoi studenti, ancora esitanti, nell'atto del trasferire sul foglio i propri sentimenti e usava anche la rappresentazione come stimolo per l'immaginazione prima della fase della scrittura. Un esempio, citato in *Desideri, sogni e bugie*, è quello di quando chiese ai bambini di chiudere gli occhi, battere le mani e dire di che colore erano Parigi, Roma e Londra per poi scrivere una poesia sui colori. L'atmosfera che Koch prediligeva in classe era di libertà: gli alunni potevano muoversi tra i banchi e leggere i propri versi al compagno. Lasciava che i bambini facessero confusione mentre scrivevano perché, sapeva che era il loro modo per esprimere l'entusiasmo per quello che stavano facendo[364].

Le poesie prodotte nei laboratori erano lette ad alta voce, trascritte e rilette. Koch rileva quanto l'incoraggiamento e l'ammirazione nei confronti di quello che era stato scritto da loro fosse importante per alleviare il senso d'inadeguatezza degli inizi. La lettura ad alta voce delle poesie, alla fine della lezione, era una fase necessaria del processo di scrittura di poesia poiché le dava valore. Egli spiega inoltre come sia fondamentale inventarsi un modo per suscitare l'interesse dei bambini per la poesia e come abilmente ci riesce. Egli comprende i loro bisogni e per questa capacità rivede e adatta il metodo usato con gli adulti per applicarlo con i più piccoli. Il poeta cerca di stimolare la loro immaginazione prendendo spunto, ad esempio, dall'osservazione del cielo e chiedendo poi di associare quella visione a qualcosa presente nell'aula: a un vestito come a un libro di geografia. Inoltre Koch fa sperimentare la scrittura di poesia durante l'ascolto di musica di autori come De Falla, Ravel, Mozart, Stravinskij. Un'altra caratteristica dei laboratori del poeta è la richiesta di scrivere poesie usando parole in spagnolo. Il poeta racconta che l'immediatezza della musica rendeva l'immaginazione dei bambini particolarmente attiva mentre l'uso di parole di un'altra lingua rendeva felici i bambini madrelingua e permetteva agli altri di sperimentare la musicalità e il fascino di una lingua che non era la loro.

Koch riporta come l'entusiasmo per la poesia, a volte, superasse anche quello per i laboratori di pittura e disegno, i preferiti dai bambini, perché esprimere i sentimenti li rendeva felici. Per il poeta è una conferma del suo concetto di poesia intesa come il linguaggio più idoneo per l'espressione dei sentimenti e dei suoi effetti positivi per il benessere della persona. Ecco di seguito alcuni commenti dei bambini ai laboratori di poesia di Koch:

> The way I feel about art is nothing compared to the way I feel about poetry.
> Poetry has something that art doesn't have and that's feelings.
> (Rafael Camacho, 6th grade)

I like poetry because it puts me in places I like to be.
(Tommy Kenney, 6th grade)

You can express feelings non feelings trees anything from A
to Z that's why
IT'S GREAT STUFF!
(Tracy Lahab,6th grade)

3.3 Koch e i laboratori di poesia in altri paesi

Koch aveva raccolto, nei manuali *Wishes, Lies and Dreams* e *Rose, Where Did You Get That Red?*, l'esperienza dell'esperimento dei laboratori nelle scuole statunitensi che diventeranno poi libri di testo per un programma nazionale d'insegnamento di poesia nelle scuole. Il consenso ottenuto diventa una motivazione alla diffusione di questo metodo anche in altri paesi. Koch conosce l'italiano e il francese e così decide di iniziare l'esperimento in Italia e in Francia. Egli arriva in Italia nel 1978 e insegna in tre scuole della periferia romana: Genzano, La Storta e Talenti. Il ricordo degli anni in cui la sua poetica fu influenzata dalle poesie di Ariosto lo spinge a scegliere Roma. Koch racconta delle difficoltà di avere il consenso per l'attivazione dei laboratori nella scuola italiana, di non sapersi esprimere bene in italiano e del fatto che ogni giorno doveva raggiungere scuole lontane dal centro (dove non gli fu mai data la possibilità di insegnare). Koch narra anche di essere stato scoraggiato da alcuni amici italiani, prima di partire, a causa dei loro racconti riguardo agli ostacoli burocratici, insormontabili in Italia, della violenza e dei numerosi problemi nelle scuole italiane con la conseguente sfiducia, da parte del poeta, nella possibilità di poter vedere accolta la proposta dei laboratori. L'idea di una nuova modalità di insegnamento che aveva un certo consenso in America, come momento di divertimento e di scoperta di sentimenti ed emozioni incontra, dunque, degli ostacoli nell'attivazione in Italia ma anche

negli altri paesi. Koch riconduce tali ragioni alla diffidenza di alcuni insegnanti e presidi, e ricorda le parole dei maestri di una scuola francese: "Cela ne marchera jamais"[365]. In Francia alcuni insegnanti decideranno loro stessi di insegnare poesia, senza la presenza di Koch, mentre in Italia e in Cina gli insegnanti condurranno i laboratori di poesia in presenza del poeta e, alla conclusione del progetto, decideranno di continuare con l'esperimento.

Koch spiega che pensa di aver voluto realizzare l'esperienza dei laboratori per bambini all'estero "mostly out of curiosity: to see if the teaching would work, and to see what kinds of poems the children would write".[366] Egli credeva che la spontaneità e l'entusiasmo emersi durante i laboratori a New York non fossero solo una prerogativa dei bambini americani, anche se li considera "the best at being "crazy" at following fantastic ideas out to the end"[367]. Infatti Koch, usando il medesimo metodo di insegnamento negli altri paesi, ottiene sì gli stessi risultati ma annota anche le differenze e descrive: i bambini francesi come gli studenti più sofisticati, ironici e *literary*, gli italiani più *open* e non a disagio nei confronti di *strong feelings*, gli haitiani vivaci, amanti del gioco e *a little wild*, i bambini cinesi particolarmente capaci a mettere insieme il fantastico con il concreto.

Nel manuale *Desideri, sogni e bugie* il poeta descrive l'esperienza italiana sottolineando le difficoltà a causa della non perfetta conoscenza della lingua[368]. Questa condizione gli impediva l'immediatezza nello spiegarsi, nel trovare gli esempi e la comprensione di quello che gli studenti dicevano, ma i problemi di comunicazione erano risolti grazie all'intervento dei maestri delle classi. Il poeta riscontra una differenza tra gli alunni italiani e quelli americani nella consegna delle poesie: a Roma avveniva sempre alla fine quando non c'era più il tempo per leggerle. Il motivo Koch lo attribuiva alla lentezza e ai dubbi dei bambini all'inizio della lezione che si trasformava poi in un'irrefrenabile voglia di scrivere, senza riuscire a terminare nei tempi

stabiliti. Koch notava che non sempre ritrovava nella scrittura degli studenti italiani calore, eccitazione e volubilità, a causa di una difficoltà a essere spontanei. Li considerava troppo educati, cauti, spesso inclini ad imitare gli atteggiamenti degli adulti e a volte convenzionalmente poetici nella forma e nel contenuto[369]. Il poeta li esortava a essere semplici, chiari e spontanei, lodandoli proprio quando riscontrava queste caratteristiche. Il risultato che otterrà, al termine dei suoi laboratori dagli studenti italiani, è una poesia più diretta e aperta nell'espressione dei sentimenti, percezioni, sensazioni e idee che gli sia mai capitato di leggere. L'esperimento in Italia però durò solo due mesi, e non due anni come a New York, e quindi Koch spiega che i bambini non ebbero il tempo di sviluppare uno stile personale.

In Cina, a Beijing e a Shangai, Koch insegnò nel 1984 dove si recò non per i laboratori ma per condurre un corso di poesia invitato dalla Writers Union. L'attuazione dei laboratori fu decisa poi sul posto ma egli dubitò della loro efficacia a causa della timidezza e insicurezza dei bambini anche se, dapprima confusi, alla fine si mostrarono entusiasti.

L'innovazione apportata dal metodo d'insegnamento di Koch, e per cui ottenne un ampio consenso, fu il saper riconoscere e considerare gli interessi dei bambini. I sentimenti per Koch erano il nucleo del poetare e quando spiega il motivo della scelta di alcune poesie di Whitman, Ashbery e Donne scrive: "One thing they could learn from them all was the importance of feelings […][370].

Conclusioni

L'intenzione di questo studio è stata quella di approfondire l'opera del poeta meno conosciuto dei tre componenti principali del gruppo della New York School of Poets, dimostrando quanto valore avessero i suoi testi e le sue idee. Impensabile esaurire la vasta produzione poetica, sconosciuta e non rintracciabile nelle Biblioteche italiane, in cui Koch si sperimenta con diversi generi letterari. Ma è stata importante l'individuazione, tra i manoscritti della Berg Collection, di *The Idea of a University*, che ha svelato la natura di critico di Kenneth Koch.

A tal fine si è deciso di ripercorrere la storia umana e artistica del poeta mettendo in evidenza quelle caratteristiche che gli permisero di distinguersi. Dal primo al terzo capitolo si è passati dalla conoscenza del poeta-uomo all'introduzione dell'espressione artistica di Koch, caratterizzata dall'enfasi sulla parola come forma d'arte con le stesse potenzialità della pittura e della musica. Si è analizzata la produzione delle opere poetico-pittoriche, l'idea del linguaggio poetico come "a separate language", la capacità di 'alleggerire' la poesia attraverso l'ilarità e la *playfulness* che si esprime nella scrittura *nonsensical* dei primi anni. Si è intravista la possibilità di classificare la sua produzione tra gli *open poems* e individuata la definizione della sua poesia, che egli stesso diede conversando con Ashbery, come *evasive*: "escaping definition". Koch ha posto al centro l'uomo e le sue sensazioni utilizzando un linguaggio chiaro, semplice, fondamentalmente didattico e dialogante. La natura di critico è emersa in *The Idea of a University* attraverso cui si mettono in discussione le istituzioni ed è espresso l'interesse per il sociale. Il terzo capitolo è il resoconto dell'impegno di Koch nella diffusione della poesia negli Stati Uniti, in Europa e in altri paesi. Da questa esperienza nascono i manuali di critica poetica.

Vorrei concludere questo studio con qualcosa che mi sembra fondamentale che venga alla luce e di cui mi sono resa conto proprio dalla lettura dei manuali di Koch. Il poeta mostra un approccio alla critica poetica che segna un vero e proprio passaggio in questo ambito. Il metodo con cui in principio si è affrontato lo studio dei testi poetici di Koch, in particolar modo la poesia in prosa TIU, è stato quello del *close reading*, ritenuto uno strumento efficace per l'analisi testuale. Con il *close reading* sono state indicate alcune strategie fondamentali per l'approccio al testo poetico quali l'esame meticoloso dei lemmi attraverso l'uso del dizionario, l'individuazione delle *keywords*, del tono dello *speaker* della poesia, la valutazione dell'ordine delle parole, della struttura sintattica del testo o la sua assenza, della punteggiatura, del ritmo, della rima, del tempo, del *setting*, della forma, delle idee, del tema. Il metodo del *close reading* è ancora oggi considerato una guida imprescindibile per rendersi consapevoli dei meccanismi dell'*ars poetica*. Ma dopo la lettura dei manuali di Koch è emerso un nuovo approccio critico in grado di rendere l'analisi poetica davvero comprensibile ai *curious*, come li definisce Richards nell'Introduzione al libro *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*[371], e non solo ai poeti, agli insegnanti o a chiunque abbia studi specifici nel settore. I manuali di Koch permettono di intendere e apprezzare la poesia moderna e quella a lui contemporanea grazie ad un linguaggio semplice e chiaro. La chiarezza è infatti uno degli obiettivi della scrittura dei suoi manuali. Scrive nell'Introduzione a *Making Your Own Days*: "The aim of this book is to say some clear and interesting things about poetry"[372]. Inoltre egli aggiunge, nei primi capitoli del suddetto manuale, qualcosa di fondamentale per la critica poetica: come le scelte stilistiche della poetica moderna e contemporanea si trasformino e si differenzino rispetto a quella precedente.

Attraverso i suoi scritti il poeta segna il passaggio dall'interpretazione del New Criticism, risultato principalmente delle teorie linguistiche e filologiche con un linguaggio estremamente settoriale e scientifico, ad una critica più adatta a valutare la nuova poetica focalizzata sulle emozioni. Koch riesce a coinvolgere quelli che definisce i *non-specialist readers* e i *curious*, citati da Richards che, secondo lui, ritengono le pagine dei critici "more difficult to understand than poetry […] so it ends up being not much help"[373]. La ragione che spiega la scrittura di alcuni testi di critica come quello di Richards sembra fornirla Koch: "Poetry, because it stirs such strong feelings […] has often been written about in ways that make it seem more difficult, mysterious, more specialized"[374]. I sentimenti 'forti' di cui scrive Koch non possono che essere esaminati, secondo il poeta, tramite essi stessi. Infatti i suoi manuali presentano l'atto creativo come un processo che nasce dalle sensazioni e dalle emozioni riportando, ad esempio, le osservazioni riguardo ciò che ha ispirato le loro poesie: "Williams Carlos Williams was inspired by early springtime […] In Stevens it is often noon and summer weather; in Eliot, winter twilight"[375]. L'approccio critico di Koch lascia meno margine alle interpretazioni e tende ad avvicinare anche la persona che non conosce il linguaggio poetico, perchè mostra come le emozioni del poeta siano simili a quelle di chiunque altro, anche se poi sceglie una forma particolare per esprimersi. Si ricorda inoltre il concetto, già discusso, della lettura di una poesia come "having the experience"[376] per cui è possibile apprezzare un testo anche se non si comprende il significato. Koch spiega che il lettore, in seguito, può certamente tentare di cercare il senso, ma deve essere consapevole che non sempre sarà individuato. I poeti possono, volutamente, creare un testo incomprensibile. Koch rende esplicito un concetto fondamentale per la riuscita della maggiore diffusione della poesia, in quanto permette al lettore di non sentirsi più inadeguato dinanzi all'incomprensione e

dunque a non desistere dalla lettura, consapevole che non è dovuta alla sua incapacità. Anzi se l'autore non piace, Koch invita a "read another"[377], alleggerendo il lettore da un peso che ha vissuto da sempre: quello che la poesia è qualcosa di comprensibile solo per chi ha studiato, agli 'eletti'.

Il poeta individua nell'insegnamento inadeguato la ragione che giustifica il disinteresse diffuso per la poesia: "Certainly you don't have to be embarassed by not understanding a poem right away. If teachers have taught you be, they have done a disservice, and in fact many people, because of such teachers, have been scared away from poetry. The cure is simply to forget the bad instruction and to read some poems"[378]. Koch riesce così davvero ad avvicinare il lettore, come Richards purtroppo non riesce con il "curious".

Il linguaggio dei due autori è sostanzialmente diverso: quello di Richards è scientifico: cita la *mental condition* come i requisiti per affrontare l'analisi di un testo e per decidere come la poesia "may be approached, appreciated and judged"[379], definisce invece *mental travellers* le persone che intraprendono questo percorso insieme a lui tramite il suo studio. Richards pensa che le difficoltà nella comprensione della poesia dipendano dalle differenze tra le persone nell'atto dell'immaginazione, nella visualizzazione, ed esprime la volontà di condurre tutti allo stesso pensiero (un ideale difficile da conseguire se non si sono fatti certi studi). Le *mnemonic irrelevances* sono l'intrusione dei propri sentimenti come elemento che offusca la comprensione del significato. Koch, invece, usa continuamente parole del linguaggio delle emozioni come *pleasure* e *happiness*, invitando il lettore a provare le stesse sensazioni attraverso la poesia, e non si preoccupa del significato, in quanto non è che al secondo posto nell'interesse del lettore. Prima di tutto il testo deve coinvolgere chi legge attraverso elementi piacevoli: "[…] for pleasure, in reading a poem, is the first sign of it"[380].

Secondo Koch la poesia non deve essere considerata come una "collection of clues" ma una "deep and complex experience responding to the language of the poetry in front of you, not by detective work that puts that response aside"[381]. Richards invece presenta il testo *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment* come uno strumento per "improve the technique for investigating opinions upon particular aspects of poetry"[382]. Il confronto tra le modalità di espressione delle due affermazioni è l'esempio che chiarisce la differenza tra l'approccio alla critica poetica di Koch e quella di Richards.

Il passaggio dalla critica di Richards a quella di Koch è indispensabile per comprendere la nuova poetica. Ne è esempio l'episodio vissuto durante la stesura del presente studio quando, analizzando la poesia di Stevens, *Notes Toward a Supreme Fiction*, ci si è chiesto perché il poeta avesse scelto la personificazione della nuvola[383]. La risposta è stata rintracciata proprio leggendo il manuale di Koch, *Making Your Own Days*, quando il poeta racconta di un episodio che riguarda il poeta russo Majakovskij: "Majakovskij tells a funny story about an inspiration that came to him […] He casually remarked to a woman friend that he was a sort of 'cloud in trousers' ". *Cloud in trousers* diventerà un *long poem* il cui tema principale è il carattere del poeta: "strongly desiring, strongly suffering, wildly variable"[384]. E' nota l'influenza di Majakovskij in quegli anni sui poeti americani e chissà che questa poesia non possa aver ispirato quella di Stevens. *Cloud in Trousers* fu pubblicata nel 1918 e *Notes Toward a Supreme Fiction* nel 1923, dunque Stevens avrebbe potuto leggere la poesia di Majakovskij. I temi principali dell'opera del poeta russo sono il rifiuto, anche se con un tono più fervido di una società che allontana l'essere umano dalle sue origini, e la ricerca spirituale anche nel divino[385]. *Cloud in Trousers* è stata definita la versione di *Song of Myself* di Whitman che "sets a young artist against the universe"[386].

A nostro avviso Koch ha dimostrato che la conoscenza delle emozioni di un poeta permette di essere fedele alla sua verità. Ecco ciò che apporta la critica poetica di Koch: il poeta è considerato una persona, quell'individuo unico e singolare con le proprie dinamiche. La scelta del titolo del manuale, *Making Your Own Days*, esprime questa considerazione del poeta-uomo ed è da questa che bisogna cominciare per analizzare e apprezzare una poesia, non solo dal testo. La sua nterpretazione deve essere *open* rispetto alla vita e alle sue dinamiche; Koch ci insegna che il critico deve conoscere il poeta come uomo nella sua unicità/diversità e non deve essere solo uno studioso che applica astrattamente delle teorie scientifiche.

Bibliografia

Fonti Primarie:

KOCH, Kenneth

Kenneth Koch Papers

ca. 1939-1995, The Berg Collection of English and American Literature, The New York Pubblic Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations.

Poesia

On the Edge: Collected Long Poems (New York, Knopf, 2007).
The Collected Poems of Kenneth Koch (New York, Knopf, 2007).
Selected Poems, New York (The Library of America, 2007).
Sun Out, Selected Poems (New York, Knopf, 2002).
A possible World (New York, Knopf, 2002).
New Addresses (New York, Knopf, 2000).
Straits: Poems (New York, Knopf, 1998).
One Train: Poems (New York, Knopf, 1994).
Making It Up, poetry composed at St. Marks Church on May 9, 1979 (Catchword Papers, 1994).
On the Great Atlantic Raiòway: Selected Poems (1950-1988) (New York, Knopf, 1994).
Selected Poems (Manchester, Carcanet, 1991).
Seasons on Earth (New York, Penguin Books, 1987).
On the Edge (New York, Viking Press, 1986).
Selected Poems: 1950-1982 (New York, Random House, 1985).
Days and Nights (New York, Random House, 1982).
The Burning Mystery of Anna in 1951 (New York, Random House, 1979).
The Duplications (New York, Random House, 1977).
The Art of Love (New York, Random House, 1975).
Poems from 1952 and 1953 (limited edition), Santa Barbara, CA (Black Sparrow Press, 1968).
The Pleasures of Peace and Other Poems (New York, Grove Press, 1969).
When the Sun Tries to Go On, Santa Barbara, CA (Black Sparrow Press, 1969).
Sleeping with Women (limited edition, Santa Barbara, CA, (Black Sparrow Press, 1969).
Thank You and Other Poems (New York, Grove Press, 1962).
Permanently, New York (Tiber Press, 1961).
Ko, or A Seasons on Earth (New York, Grove Press, 1960).
Poems (New York, Tibor de Nagy Gallery Editions, 1953).

Prosa

The Collected Fiction (Minneapolis, Coffee House Press, 2005).
Hotel Lambosa (Minneapolis, Coffee House Press, 1993).
The Red Robins (New York, Vintage Books, 1975).

Teatro

The Banquet: the Complete Plays, Films and Librettos (New York, Coffe House Press, 2013).

The Gold Standard: A Book of Plays (New York, Knopf, 1996).

Making It Up, (New York, Catchword Papers, 1994).

One Thousand Avant-Garde Plays (New York, Knopf, 1988).

A Change of Hearts, Plays, Films and Other Dramatic Works, 1951-1971 (New York, Random House, 1973).

Bertha And Other Plays (New York, Grove Press, 1966).

Opere critico-didattiche

Making Your Own Days: The Pleasures Of Reading and Writing (New York, Scribner, 1998).

"The Language of Poetry" (*The New York Review of Books*, May 14, 1998).

The Art of Poetry: Poems Parodies, Interviews, Essays and Other Work, (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996).

Talking to the Sun: an Illustrate Anthology of Poems of Young People (New York, Henry Holt & Company, 1985).

Sleeping on the Wing: An Anthology of Modern Poetry with Essays on Reading and Writing (New York, Random House, 1981).

Desideri, sogni, bugie (Milano, Emme Edizioni, 1980).

I Never Told Everybody: Teaching Poetry Writing to Old People (New York, Random House, 1977).

Rose, Where Did You Get that Red? Teaching Great Poetry to Children (New York, Random House, 1973).

Whishes, Lies and Dreams: Teaching Children to Write Poetry (New York, Harper Perennial, 1970).

Opere visive

The Art of the Possible: Comics Mainly Without Pictures (Brooklyn, NY, Soft Skull Press, 2004).

Interlocking Lives (New York, Kulchur Press, Citadel Press, 1970).

Opere visive di Koch in collaborazione con altri artisti catalogate alla Berg Collection

con Dorny Bertrand:

Energy in Sweden
Currency
Letters AEIOU
Poem

con Larry Rivers:

Seasons on Earth
Days and Nights
When The Sun Tries to Go On
The Burning Mystery of Anna in 1951

con Anne Walker:

Endymion
A Rooftop Waltzer

Nine Skies

con Rory McEwen:
From the Air

con Katherine Koch:
The Duplications

con Alex Katz:
Interlocking Lives
Primus Inter Pares

con Nell Blane
Poems

con Jim Dine
Test in Art

Fonti Secondarie:

ADORNO, Theodor W., *Critical Models: Interventions and Catchwords*, New York, Columbia University Press, 1998.
-, *Parole Chiave: modelli critici*, Milano SugarCo Edizioni, 1974.
ALLEN, Donald & Butterick, George F., *The Postmoderns*: *The New American Poetry Revise*, New York, Grove Press, 1982.
ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002, pp. 303-370.
ASHBERY, John, *Other Traditions*, Harvard University Press, 2000.
-, "The Book that No One Knows", *The New York Book Review of Books*, www.nybooks.com/articles/archives/2000/oct/05/the-book-that-no-one-knows/.
-, John Ashbery: *Collected Poems, 1956-1987*, New York, Library of America, 2008.
AUSLANDER, Philip, *The New York School Poets as Playwrights: O'Hara, Ashbery, Koch, Schuyler and the Visual Arts*, New York, Peter Lang Publishing, 1989.
BARRETT, Eward, "Intent and Practice in Kenneth Koch's *Wishes, Lies and Dreams and Rose, Where Did You Get That Red?", The Lion and The Unicorn*, winter 1980-1981, vol.4 n.2, pp. 93-104.
BEACH, Christopher, *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge, University Press, 2003.
BENAYOUN, Robert, *Le Nonsense: de Lewis Carroll à Woody Allen*, Paris, Balland, 1977.
BENFEY, Christopher. "Wise Guy", *The New Republic*, 13 Marzo 1995: 39-42.
BERKE, Roberta, *Bounds out of Bounds: A compass for Recent American and British Poetry*, New York, Oxford University Press, 1981.
BIALOSTOSKY, Don, "From Discourse in Life to Discourse in Poetry: Teaching Poems as Bakhtinian Speech Genres," *Practicing Theory in Introductory College Literature Courses*, Urbana, Il, National Council of Teachers of English, 1991, pp. 215-26.

BIGSBY, Cristopher W.E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, New York, Cambridge University Press, 1982, vol. 2.

BORKLUND, Elmer, *Contemporary Literary Critics*, 2nd edition, Macmillan Publishers Limite, Hong Kong, 1982.

BRAINBRIDGE, Charles Brainbridge, *Selected Poems by Frank O'Hara – review*, mwww.theguardian.com/ books/2012/mar/09/selected-poems-frank-ohara-review.

BROOKS, Cleanth, WARREN, Penn Robert, *Understanding Poetry*, New York, Holt Rinehart and Winston, 1960.

BUSA, Chris, "Stanley Kunitz, The Art of Poetry No. 29" in *The Paris Review* (1982), www.theparisreview.org/interviews/3185/the-art-of-poetry-no-29-stanley-kunitz.

CALVINO, Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, A. Mondadori, 1993.

CAVALLIERI, Marina, "Guidare alianti e fare origami, così il manager diventa leader", *La Repubblica*, Lunedì 26 Novembre 2012.

CHESTERTON, Gilbert Keith, *A Defence of Nonsense*, www.archive.org/ details/ defenceofnonsens00chesrich.

CRASE, Douglas, QUILTER, Jenni, *Painters & Poets Tibor De Nagy Gallery*, New York, Tibor De Nagy Gallery, 2011.

DAVIS; Jordan, "Kenneth Koch: an Interview by Jordan Davis", in *The American Poetry Review*, 1996 Nov-Dec; 25 (6): 45-53.

DIGGORY, Terence and MILLER, Stephen Paul, *The Scenes of My Selves, New York on New York School of Poets*, Orono, National Poetry Foundation, University Press of New England, 2001.

DISCH, Thomas M., *The Castle of Perseverance: Job Opportunities in Contemporary Poetry (Poets on Poetry)*, Ann Arbor, MI, The University of Michigan Press, 2002.

DRUCKER, Johanna, *The Visible World: Experimental, Typography and Modern Art*, 1909-1923, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

ELIOT, T. S:, "Tradition and the Indvidual Talent", *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York, Alfred A. Knopf, 1921.

ELSTER, Robert J., *International Who's Who in Poetry 2005*, London, Taylor & Francis, 2004.

FIDHER, K. Barbara, Museum Mediations: *Reframing Ekphrasis in Contemporary American Poetry*, New York, Routledge, 2006.

FORD, Mark, *The New York Poets: Frank O'Hara, John Ashbery, Kenneth Koch, James Schuyler: an Anthology*, Manchester, Carcanet, 2004.

-, "Personism: A Manifesto", *Frank O'Hara: Selected Poems*, New York, Alfred A. Knopf, 2008, pp. 247-248.

FREUD, Sigmund, *L'interpretazione dei sogni*, Milano, Edizioni Demetra, 2012, pp.527-549.

FRIEDMAN, Carmel, *The New York School of Poetry*, New York, Columbia University,1984.

GIBSON, Andrew, *James Joyce*, Il Mulino, 2006.

GIORCELLI, Cristina, *"The Idea" and "The Thing" in Modernist American Poetry*, Palermo, Ila Palma, 2001.

HALLIDAY, Mark, "You Just Went By: "Koch and Elegy", *Parnassus: Poetry in Review*, New York, 2008, vol.30, nn.1/2, pp. 361-90.

HOFER, Matthew, "Poetry: 1900 to the 1940's", *American Literary Scholarship*, Durham, Duke University Press, 2005, pp. 369-379.

HOFFMAN, Daniel, *Harvard Guide to Contemporary American Writer*, Cambridge, Mass., the Belknap Press, 1979.

HOOVER, Paul, "Fables of Representation: Poetry of the New York School," *The American Poetry Review*, Vol. 31, No. 4, July/August 2002.

HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel: a Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and others*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1965.

KANE, Daniel, *All the Lower East Side Poets Poetry Scene Welcome in the 1960's*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2003.

-, *What is Poetry, Conversations with the American Avant-Garde*, New York, Teachers & Write Collaborative, 2003.

-, "Interview with John Ashbery", *Teachers &Writers Collaborative*, vol. XXX, Issue 5, 1999 May-June, pp. 14-16.

KATZ, Vincent, *Larry Rivers: 1950s 1960s*, New York, Tibor de Nagy Gallery, May 28-July 31, 2009.

KATZ, Alex, KOCH, Kenneth, *Interlocking Lives*, New York, Kulchur Press, 1970.

KEARFUL, Frank, "Poetry: The 1940's to the Present", *American Literary Scholarship*, Durham, Duke University Press, 2005, pp. 416-26.

KENNEDY, David, *An Interview with Kenneth Koch*, Huddersfield, England, 5 Agosto 1993, p. 1, www.writing.upenn.eu/~afilreis/88/koch.html.

LAUGHLIN, James, *What Shall We Do Without Us? The Voice and Vision of Kenneth Patchen*, San Francisco, Sierra Club Books, 1984.

LEHMAN, David, "Dr. Fun", *The American Poetry Review*, (Nov 1995), vol. 24, n°6, pp. 53-64.

LEVY, Ellen, *Criminal Ingenuity: Moore, Cornell, Ashbery, and the Struggle Between the Arts*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2011.

LOCATELLI, Angela, *Una coscienza non tutta per sé: studio sul romanzo dello «stream of consciousness»*, Pàtron Editore, Bologna, 1983.

LONDRY, John Michael, *New York Poets at Harvard: A Critical Edition of the Early Harvard Advocate Writings of John Ashbery, Kenneth Koch, and Frank O'Hara (1947-1951)*, University of Alberta, 1997.

LOPATE, Philip, *The Poetry Years*, www.poets.org/m/dsp_poem.php?prmMID=21278.

MAKARYK, Irena R., *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press, 1993.

MARIANI, Andrea, *L'arcobaleno infranto: la funzione del colore in Whitman, Dickinson, Frost, Merwin*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

MARRANCA, Bonnie & Dasgupta Gautam, *American Playwrights: a Critical Survey*, New York, Drama Book Specialists (Publishers), 1981.

MAYHEW, Jonathan, *Apocryphal Lorca: Translation, Parody, Kitsch*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

MCDOWELL, P. W. Frederick, *The Poet as Critic*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1967.

MELCHIORI, Giorgio e DE ANGELIS, Giulio, *Ulisse: Guida alla lettura*, Oscar Mondadori, 2000.

MERRIAM-WEBSTER INCORPORATE, *Webster's Third New International Dictionary of the English Language*, Unabridge, Springfield, Massachusetts, 1981.

MERRIN, Jeredith, "The Poetry Man", *Southern Review* 35.2 (Spring 1999): pp. 403-409.

MITCHELL, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

-, *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

MOFFETT, Joe "Simulation, Popular Culture, and the Postmodern Long Poem: The Case of Kenneth Koch's *Seasons on Earth*", *The Journal Of Modern Language Association*, autumn 2007, vol.40, n.2, pp. 4-18.

MURPHY, Francis, "The Comedian as the Letter C", *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 3, No. 2, (Spring – Summer 1962), pp. 79-99.

NETTLESHIP, Richard Lewis, *La teoria dell'educazione nella "Repubblica" di Platone*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.

NICHOLSON, Colin, *Edwin Morgan: Inventions of Modernity*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

O'HARA, Frank, *The Collected Poems of Frank O'Hara*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1995.

PADGETT, Ron and SHAPIRO, David, Preface to *An Anthology of New York Poets*, New York, Random House, 1970.

PADGETT, Ron, *Kenneth Koch: Selected Poems*, New York, The Library of America, 2007.

PARINI, Jay, *The Columbia History of American Poetry*, New York, Columbia University Press, 1993.

PATCHEN, Kenneth, *What Shall We Do Without Us? The Voice and Vision of Kenneth Patchen*, San Francisco, Sierra Club Books, 1984.

PERKINS, David, *A History of Modern Poetry, Volume II: Modernism and After*, Harvard, Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

PERLOFF, Marjorie, *21st Century Modernism: The "New" Poetics*, Malden, MA, Blackwell Publishers Inc., 2002.

-, *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Evanston Illinois, Northwestern University Press, 1996.

PERRY, Marion, "Does Creative Writing Belong in School Curricula?", *Fourth Quarter*, 1988.

PIANIGIANI, Ottorino, Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana, www.etimo.it/.

PIZZI, Antonello, *Psicologia della scrittura. Interpretazione grafologica di segni e tendenze del linguaggio scritto*, Roma, Armando, 2007.

PLATO, 6: *The Republic*, books VI-X/ with an English translation by Paul Shorey, London: Heinemann, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1935.

PLATONE, *La Repubblica*, Introduzione, traduzione e note di Mario Vegetti, Milano, BUR Rizzoli, 2007.

-, Platone, *Lettera VII*, www.it.scribd.com/doc/18006232/Platone-Lettera-VII.

PONOMAREFF, Constantin V., *One Less Hope: Essays on Twentieth-century Russian Poets*, Amsterdam- New York, Rodopi, 2006.

POULIN, Alfred Jr., New York, Houghton Mifflin, *Contemporary American Poetry*, 1971.

POWER, Kevin, *Where You're At: Poetics & Visual Art*, Berkeley, Poltroon Press, 2011.

REHAK, Melanie, "Dr. Fun", *Poetry Criticism*, Nation 282.3 (Jan. 23, 2006): pp. 28-30.

RICHARDS, I.A. *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge & Kegan Paul LTD, 1924.

RIDDEL, Joseph, *Clairvoyant Eye: The Poetry and Poetics of Wallace Stevens*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1991.

ROBERTS, Neil, *A Companion to Twentieth-Century Poetry*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2003.

ROCCI; Lorenzo, *Vocabolario Greco-Italiano*, Roma, Dante Alighieri, 1998.

ROSSI, Bruno, "Ricordo come volavo prima di nascere," *Corriere della sera*, 7 Gennaio 1987, p. 3.

RUSSO, John Paul, *I.A. Richards: His Life and Work*, Baltimore, The Johns Hopkins university Press, 1989.

SCHILLER, Jerome P., *I.A. Richards 'Theory of Literature,* New Haven, London, Yale University Press, 1969.

SERPIERI, Alessandro, *T.S. Eliot: Le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino, 1973.

SHAPIRO, David, PADGETT, Ron, *An Anthology of New York Poets*, New York, Random House, 1970.

SHETLEY, Vernon, "Straits", *Publishers Weekly*, 27 Apr. 1998: 62

SILVERBERG, Mark, *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde: Between Radical Art and Radical Chic*, Farnham, England, Ashgate, 2010.

SMITH, Larry, *Kenneth Patchen — Poetry and Jazz Days*, 1957-1959, hrtp://jacketrr agazine com/12/patch-smith.html.

SPILLER, Robert E.; THORP, Willard; JOHNSON, Thomas H.; CANBY, Henry Seidel, LUDWIG, Richard M., eds., *Literary History of United States: History*, New York, The MacMillan Company, 1973.

STEFANELLI, Maria Anita, *City Lights: Pocket Poets and Pocket Books*, Roma, Ila Palma, 2004.

STEVENS, Wallace, *Note verso la finzione suprema*, a cura di Nadia Fusini, Venezia, Arsenale Editrice, 1987.

-. *The Collected Poems*, New York, Vintage Books, 1990, p. 30.

-, *The Necessary Angel*: *Essays on The Reality and Imagination*, New York, Vintage, 1965, p. 169.

STEWART, Susan, *Nonsense. Aspects of Miertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1979.

STITT, Peter A., ASHBERY, John, "The Art of Poetry", N° 33, in *The Paris Interview*, Winter 1983.

TIGGES, Wim, *Explorations in the Field of Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1987.

TIME MAGAZINE, "Education: Ah Poets," 28 Dicembre, vol.96, n°26, 1970.

VIOLI, Paul, *Kenneth Koch: Collaboration with Artists*, Christchurch Mansion, Ipswich Borough Council, 1993.

WAGNER-MARTIN, Linda, *The Modern American Novel 1914-1945: A Critical History*, New York, Twayne Publishers, 1990.

WALDMAN, Anne, GROFF David, *Out of this World: An Anthology of the St. Mark's Poetry Project, 1956¬1991*, New York, Crown Publishers, 1994.

WATKIN, William, *In the Process of Poetry: the New York School and the Avant-Garde*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2001.

-, *Poetry Machines: Repetition in the Early Poetry of Kenneth Koch*, arts.brunel.ac.uk/ gate/entertext/Watkin.pdf, p. 84.

WATSON, Steven, Guest Curator of the Exhibition *REBELS: Beat Artists and Poets of the 1950s*, The National Portrait Gallery, Washington DC, 1996.

WHITMAN, Walt, *Song of Myself and Other Poems*, Berkeley, Counterpoint Press, 2010.

-, *Leaves of Grass* (MaxNotes Literature Guide), Research & Education Association, Piscataway, New Jersey, 1999.

WILLIAMS, Geoffrey, *The Reason in a Storm: a Study of the Use of Ambiguity in the Writings of T.S. Eliot*, Maryland, University Press of America, 1991.

WILLIAMS, Raymond, *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society*, London, Fontana Paperbacks, 1983.

WRIGHT, Erica, "Houses at Night: Erica Wright interviews John Ashbery", in *Guernica: a Magazine of Art & Politics*, February 8, 2008, www.guernicarnag.com /hiterviews/houses_at_night_1/.

ZAVATSKY, Bill, *Kenneth Koch: 'I Like Writing'*, 10 Aprile 1977, www.nytimes.com/books/00/06/04/specials/koch-like.html.

Websites:

Istituto della Enciclopedia Italiana, Vocabolario/Enciclopedia Treccani, www.treccani.it.

Merriam-Webster Online Dictionary, www.merriam-webster.com/.

Poetry Foundation, www.poetryfoundation.org.

Poets.org, www.poets.org.

Note

Introduzione e Capitolo 1

[1] Kenneth Koch Papers, ca. 1939-1995, The Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations. Box 1, Folder 4, Individual poems, untitled, 9 Aprile 1943.

[2] La New School fu fondata a New York nel 1919 da un gruppo di educatori progressisti tra cui Charles Beard, John Dewey, James Harvey Robinson e Thorstein Veblen. La loro idea era quella di proporre un nuovo tipo di istituzione accademica che sapesse confrontarsi con i problemi della società del XX° secolo. Crearono così una scuola che promuoveva l'incontro tra quegli studenti e quei cittadini che volevano meglio comprendere alcuni temi sociali attraverso incontri, dibattiti e discussioni. L'intenzione era anche quella di fare ricerca sociale, i fondatori diedero infatti poi a questa istituzione il nome di The New School for Social Research.

[3] Kenneth Koch, *Sleeping on the Wing: An Anthology of Modern Poetry with Essays on Reading and Writing*, New York, Random House, 1981, p. 10.

[4] I.A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, London, Kegan Pane, Trench, Trubner, 1929, p. 203.

[5] David Perkins, "The Theory of Open Forms", *A History of Modern Poetry: Modernism and After*, Harvard, Belknap Press of Harvard University Press, 1987, pp. 486-527.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*, p. 489.

[8] *Ibidem*, p. 490.

[9] *Ibidem*, p. 493.

[10] T.S.Eliot, "Tradition and the Indvidual Talent", *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York, Alfred A. Knopf, 1921.

[11] Kenneth Koch, *Sleeping on the Wing: An Anthology of Modern Poetry with Essays on Reading and Writing*, cit., p.10.

[12] Koch ha scritto testi di critica poetica e Antologie. Quella che segue è una mia suddivisione in cui sono elencati in ordine cronologico.
I libri di critica poetica sono: *Wishes, Lies and Dreams: Teaching Children to Write Poetry* (1970), *Rose, Where Did You Get That Red? Teaching Great Poetry to Children* (1973), *I Never Told Anybody: Teaching Poetry Writing to Old People* (1977), *Desideri, sogni e bugie* (1980), *Making Your Own Days: The Pleasures of Reading and Writing* (1998), *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Works* (1996).
Le Antologie sono: *Sleeping on the Wing: an Anthology of Modern Poetry with Essay on Reading and Writing* (1981), *Talking to the Sun: an Illustrate Anthology of Poems for Young People* (1985).
La critica poetica è anche presente in alcune poesie: *Fresh Air, The Artist, The Art of Poetry* e l'inedita poesia *The Idea of a University*, che rivoluziona l'idea di Università e dell'insegnamento accademico.

[13] "Kenneth Koch: Biography", *The Poetry Foundation*, www.poetryfoundation.org/bio/kenneth-koch.

[14] Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work*, (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996), p. 211.

[15] *Ibidem.*

[16] *Ibidem*, p. 212.

[17] *Ibidem.*

[18] *Ibidem.*

[19] Kenneth Koch, *Seasons on Earth*, New York, Penguin Books, 1987, p. 3.

[20] *Ibidem.*

[21] William Watkin, *Poetry Machines: Repetition in the Early Poetry of Kenneth Koch*, arts.brunel.ac.uk/gate/entertext/Watkin.pdf, p. 84.

[22] David Lehman, "Dr. Fun", *The American Poetry Review*, Philadelphia, 24.6,1995, p. 53.

[23] David Kennedy, *An Interview with Kenneth Koch*, Huddersfield, England, 5 Agosto 1993, p. 1, www.writing.upenn.eu/~afilreis/88/koch.html.

[24] Koch, *The Circus*, in Ron Padgett, *Kenneth Koch: Selected Poems*, New York, The Library of America, 2007, p. 44. Koch ha scritto due poesie che si intitolano *The Circus*, quella citata è del 1975, la seconda in ordine cronologico. L'altra è stata scritta nel 1962.

[25] *Ibidem*, p. XXVI.

[26] *Ibidem.*

[27] Kenneth Koch, "Alive for an Instant", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, New York, Knopf, 2007, p. 247.

[28] Kenneth Koch, *Making Your Own Days: The Pleasures of Reading and Writing*, New York, Scribner, 1998, p. 196.

[29] Koch voleva diventare un *cartoonist* prima di scoprire l'interesse per la poesia, leggendo Shelley. Questa informazione si trova nella "Introduction by David Lehman", in *The Art of Possible: Comics Mainly Without Pictures*, Brooklyn, NY, Soft Skull Press, 2004.

[30] Koch, "Aknowledgements", *Whishes, Lies and Dreams: Teaching Children to Write Poetry*, Harper Perennial, New York, 1970. Koch dedicherà, in seguito, all'insegnante Katherine Lappa il suo primo libro che raccoglie l'esperienza dei laboratori di poesia *Wishes, Lies and Dreams: Teaching Children to Write Poetry*.

[31] *Ibidem.*

[32] Koch, *Making Your Own Days: The Pleasures of Reading and Writing*, cit., p. 124.

[33] Kenneth Koch, *New Addresses*, New York, Alfred A. Knopf, 2000.

[34] *Ibidem*, p. 14.

[35] Michael Londry, *New York Poets at Harvard: A Critical Edition of the Early Harvard Advocate Writings of John Ashbery, Kenneth Koch, and Frank O'Hara (1947-1951)*, Master of Arts Thesis, University of Alberta, Emonton, Alberta, Spring, 1997.

[36] Alla fine degli anni '50 viene pubblicata, dalla casa editrice New Directions, l'Antologia: *Spearhead: Ten Years' Experimental Writing in America. 1947.* L'Antologia raccoglie, ad esempio, anche le opere di Kenneth Rexroth, Kenneth Patchen e Delmore Schwartz.

[37] Londry, *New York Poets at Harvard*, c *A Critical Edition of the Early Harvard Advocate Writings of John Ashbery, Kenneth Koch, and Frank O'Hara (1947-1951)*, cit. p. 122.

[38] Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work*, cit. p. 202.

[39] *Ibidem*, p. 52.

[40] *Ibidem*, p. 125.

[41] *Ibidem*, p. 126.

[42] Ron Padgett, *Kenneth Koch, Selected Poems*, cit., p. XV.

[43] Michael Londry, *New York Poets at Harvard*, cit., p. 28.

[44] *Ibidem*, p. 29.

[45] Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work*, cit., p.213.

[46] *Ibidem.*

[47] *Ibidem*, p. 16.

[48] *Ibidem*, p. 89.

[49] *Ibidem*, p. 16.

[50] *Ibidem*, p. 18.

[51] Daniel Kane, in *All the Lower East Side Poets Poetry Scene Welcome in the 1960's*, descrive l'atmosfera degli incontri in vari luoghi tra gli artisti newyorkesi negli anni '50 e '60.

[52] Daniel Kane riporta quello che Ron Padgett scrive a proposito del numero 2 di *Locus Solus*: "The collaborative spirit that Kenneth fostered in that issue energized me and Ted to do more collaborations […] Suddenly a lot of people were writing collaboration", p. 162.

[53] Padgett, *Kenneth Koch: Selected Poems*, cit., p.XV.

[54] Koch, "To Psychoanalysis", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 609.

[55] Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work*, cit. p. 188. *The Art of Poetry* è anche una poesia pubblicata nel 1975.

[56] Walt Whitman, *Song of Myself and Other Poems*, Berkeley, Counterpoint Press, 2010, p. 7.

[57] *Ibidem*, p. 189.

[58] Angelo Poliziano, *Tutte le Poesie Italiane*, Milano, Rizzoli B.U.R., 1952.

[59] Teachers & Writers Collaborative è stata la prima organizzazione (definita "a reform movement" nell'articolo di Marcia Silver "How Writers can Help Us Teach: A Look at Teachers & Writers Collaborative and Their Books" in *The Lion and The Unicorn*, vol.11, N°1, June 1987, pp. 130-149) creata da un gruppo di scrittori e insegnanti che cominciò a incontrarsi tra il 1966 e il 1967 perchè preoccupati del degrado in alcune scuole, in particolar modo nelle *ghetto schools.* L'organizzazione mirava ad apportare dei cambiamenti a livello di curriculum scolastico per rendere l'apprendimento della scrittura e della letteratura più creativo e l'ambiente scolastico "more enjoyable and unrepressed".

[60] P.S. è l'acronimo di Public School.

[61] Philip Auslander scrive, in *The New York School of Poets as Playwright: O'Hara, Ashbery, Koch, Schuyler and the Visual Arts*, che Koch è stato apprezzato più per i suoi libri sull'insegnamento che per le sue poesie, nonostante la prolifica produzione letteraria.

[62] Koch e Kate Farrell, *Sleeping on the Wing: an Anthology of Modern Poetry with Essay on Reading and Writing*, cit., p. 3.

[63] *Ibidem.*

[64] *Ibidem*, p. 8.

[65] Koch, *Making Your Own Days: The Pleasures of Reading and Writing*, cit., pp. 13-14.

[66] Si veda il sottocapitolo 1.6 di questo studio.

[67] Kenneth Koch, *The Pleasure of Peace and Other Poems*, New York, Grove Press, 1969.

[68] Kenneth Koch Papers, Box 244, Journals and Notebooks.

[69] Koch, "Fresh Air*"*, *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 122.

[70] Kennedy, *An Interview with Kenneth Koch*, cit., p. 8.

[71] Kenneth Koch, "Possible World", in *A Possible World*, New York, Knopf, 2002, pp. 35-51.

[72] Ron Padgett, *Kenneth Koch, Selected Poems*, cit., pp. 116-131.

[73] Kenneth Koch Papers, Box 166, Folder 12.

[74] Koch, *Making Your Own Days*: *The Pleasures of Reading and Writing*, cit., p. 235.

[75] *Ibidem.*

[76] Probabilmente i due artisti si erano incontrati alla Columbia University dove Koch insegnava e Kunitz condusse dei corsi dal 1963 al '66.

[77] Kenneth Koch, *Straits: Poems*, New York, Knopf, 1998.

[78] Chris Busa, "Stanley Kunitz, The Art of Poetry No. 29", *The Paris Review* (1982), www.theparisreview.org/interviews/3185/the-art-of-poetry-no-29-stanley-kunitz.

[79] Koch, *To And About Willem De Kooning*, cit., p. 2.

[80] *Ibidem*, p. 1.

[81] Si veda pagina 58 di questo studio.

[82] Koch, *Improvisional Plays*, Kenneth Koch Papers, Box 155, Folder 1.

[83] *Ibidem.*

[84] *Ibidem.*

[85] Kenneth Koch Papers, *Interview in Southampton Summer Day*, Box 171, Folders 18-19.

[86] David Herd, *Conversation with Kenneth Koch*, Kenneth Koch Papers, Box 171, Folder 8, pp. 5-6.

[87] Kevin Power, *Where You're At: Poetics & Visual Art*, Berkeley, Poltroon Press, 2011, pp. 161-177.

[88] *Ibidem*, p. 171.

[89] *Ibidem*, p. 167.

[90] *Ibidem*, p. 168.

[91] *Fresh* è un termine che Koch usa molto nelle sue poesie, specie quelle che riguardano l'arte poetica.

[92] Ron Padgett, *Kenneth Koch: Selected Poems*, cit., p. XVII.

[93] Kevin Power, *Where You're At: Poetics & Visual Art*, cit., p. 170.

[94] Kenneth Koch, *Ko, or A Season on Earth*, New York, Grove Press, 1960.

[95] Kenneth Koch Papers, *Interview with Mark Hillringhouse*, Box 171, Folders 9-10.

[96] Philip Lopate, *Intervew with Kenneth Koch*, Kenneth Koch Papers, Box 167, Folder 7, p. 7.

[97] Si veda James Laughlin, *What Shall We Do Without Us? The Voice and Vision of Kenneth Patchen*, San Francisco, Sierra Club Books, 1984.

[98] Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work*, cit., p. 158.

[99] Herd, *Conversation with Kenneth Koch*, cit.

[100] Koch, *The Art of the Possible*, cit.

[101] Koch, "Brer Comics", *The Art of Possible*, cit., p. 73, Koch disegna il profilo di un animale simile a quelli disegnati nei *picture-poems* di Kenneth Patchen. In un altro *comic*, non pubblicato nel libro di Koch *The Art of Possible*, ma individuato durante la ricerca tra i manoscritti di Koch, nel Box 100, Folder 1, c'è un'immagine in cui ci sono dei piedi che spuntano da una forma quadrata. La stessa rappresentazione la ritroviamo, incredibilmente, nel picture-poem *The Education of the Water* di Kenneth Patchen in *The Collected Poems of Kenneth Patchen*, New York, New Directions Publishing Corporation, 1968, p. 259.

[102] Lopate, *Interview with Kenneth Koch*, cit., p. 17.

[103] *Ibidem*, Box 123, Folder 35.

[104] Kenneth Patchen, *Collected Poems of Kenneth Patchen*, New York, New Directions Publishing Corporation, 1969, p. 162.

[105] Kenneth Koch Papers, Box 174, Folder 2.

[106] In Box 175, Folder 1 è possibile prendere visione del testo. Si tratta di un libro composto da foto di mappe disegnate da Red Grooms e con le parole di Koch che aggiungono informazioni culturali e folkloristiche agli stati come la Virginia, Paesi come la Grecia, la Cina, città come Napoli e villaggi africani. Ad esempio Koch scrive una canzone accanto alla mappa dell'Italia in cui sono elencati tutti i nomi dei gelati italiani. Lo scopo del testo è rendere le mappe geografiche non solo nozioni. Il poeta spiega cosa devono essere: "A map is like a translation of a poem that is precisely what is not translatable is what constitutes the true poem. Precisely what is not on the map constitutes the true place […] Maps don't move. Well maps MAY move, a globe may twirl, but this is arbitrary and limited movement, not the delightful free motion of a living being, which is preferred. Maps rarely give the atmosphere, the dark and light, the cries, the bustle, the fragrance of a place." Il progetto, estremamente ambizioso, non viene portato a termine.

[107] *Ibidem.*

[108] *Ibidem.*

[109] *Ibidem.*

[110] *Ibidem*, p. 2.

[111] *Ibidem*, p. 3.

[112] Kenneth Koch Papers, Box 167, Folder 2, cit., p. 4.

[113] *Ibidem*, pp. 2-3.

[114] *Ibidem*, p. 3.

[115] *Ibidem*, p. 4.

[116] Alex Katz, Kenneth Koch, *Interlocking Lives*, New York, Kulchur Press, 1970.

[117] Kenneth Koch Papers, Box 174, Folder 2.

[118] *Ibidem*, Box 176, Folder 5.

[119] *Ibidem.*

[120] Herd, *Conversation with Kenneth Koch*, cit, p. 5.

[121] *Ibidem*, Box 166, Folder 8.

[122] *Ibidem*, p. 1.

[123] *Ibidem.*

[124] *Ibidem.*

[125] La copia di cui si è presa visione è una delle cinque copie speciali la cui copertina è stata realizzata da Larry Rivers con la tecnica del collage composto da pezzi di cartone, pittura e due foto (un primo piano e un mezzo busto) di Koch.

[126] *Ibidem.*

[127] *Ibidem*, p. 2.

[128] Kenneth Koch Papers, Box 173, Folder 10.

[129] *Ibidem*, Box 173, Folder 8.

[130] Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work* , cit., p. 175.

[131] Koch, Bertrand Dorny, *Energy in Sweden*, Parigi, Dicembre 1993.

[132] Koch, Bertrand Dorny, *Poem*, Parigi, 14 copie, 1995.

[133] Koch, Bertrand Dorny, *Lettres: A E I O U*, Parigi, esemplare numero 2, (7 esemplari), 1997.

[134] Koch, Bertrand Dorny, *Currency*, 9 copie, New York & Parigi, 1997.

[135] Arthur Rimbaud, *Collected Poems*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 135.

[136] Koch, Bertrand Domy, *Currency*, cit.

[137] Koch, Anne Walker, Parigi, André Biren, 1994.

[138] Koch, Anne Walker, *Endymion*, 5 copie, Parigi, 2000.

[139] Dal Catalogo della NYPL.

[140] Kenneth Koch, *"*The Language of Poetry*", The New York Review of Books*, (May 14, 1998), www.nybooks.com/articles/archives/1998/may/14/the-language-of poetry/. D'ora in poi abbreviato con *LP*.

[141] Koch, *Making Your Own Days: The Pleasures of Reading and Writing Poetry*, cit., p.71-79.

[142] Koch, John Ashbery, "A Conversation with Kenneth Koch", *Interview Press*, 1965, www.thisrecording.com/today/2011/1/20/in-which-john-ashbery-and-kenneth-koch-start-making-sense.litml.

[143] Kenneth Koch Papers, Box 166, Folder 7.

[144] *Ibidem*, p. 12.

[145] Il poeta vuole diffondere, attraverso i suoi manuali, non solo la comprensione della poesia spiegandone i suoi meccanismi mediante l'analisi delle tecniche e strategie usate dai poeti ma anche il proprio metodo per la scrittura poetica.

[146] Koch, *Sleeping on the Wing*, cit., p. 119.

[147] Koch si riferisce ai versi in *Notes Toward a Supreme Fiction.*

[148] Koch, "Fresh Air*"*, *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 122.

[149] Le altre poesie sono: *Metaphors of a Magnifico, Depression Before Spring, Thirteen Ways of Looking at a Blackbird, Sunday Morning, Le Monocle de Mon Oncle*.

[150] Koch, *Sleeping on the Wing*, cit., pp.118-122.

[151] Kenneth Koch Papers, Box 166, Folder 7. Koch si riferisce a Pound ed Eliot.

[152] Il tema della negazione è importante nella poetica di Stevens che scrive una poesia dal titolo *Negation in Harmonium*, New York, Alfred A. Knopf, 1923.

[153] Koch, "Variations on a Theme by William Carlos Williams", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 135.

[154] Koch, *Sleeping on the Wing*, cit., p. 118.

[155] *Ibidem*, p. 119.

[156] La citazione è tratta dall'intervista con Aleksandar Nejgebauer, Kenneth Koch Papers, Box 171, Folder 12, p. 8.

[157] *Ibidem.*

[158] *Ibidem.*

[159] *Ibidem.*

[160] Koch, *Sleeping on the Wing*, p. 119.

[161] Kenneth Koch Papers, "Interview with Aleksandar Nejgebauer", cit.

[162] *Ibidem*.

[163] Kenneth Koch Papers , Box 123, Folder 33.

[164] *Ibidem.*

[165] *The Anarchist Encyclopedia — a Gallery of Anti-Authoritarians & Poets, Saints & Sinners, Movements & Events*., www.recollectionbooks.comiblee/Encyclopeia/PatchenKenneth.htm.

[166] Larry Smith, *Kenneth Patchen — Poetry and Jazz Days*, 1957-1959, www.jacketrr agazine com/12/patch-smith.html.

[167] *Ibidem.*

[168] *Ibidem.*

[169] Koch and Allen Ginsberg, *Making It Up*, New York, Catchword Papers, 1994.

[170] William Watkin, *In the Process of Poetry*, cit., p. 77.

[171] Larry Smith, *Kenneth Patchen — Poetry and Jazz Days*, 1957-1959, cit.

[172] *Ibidem.*

[173] Kenneth Koch Papers, Box 166, Folder 7.

[174] Koch, John Ashbery, "A Conversation with Kenneth Koch", cit.

[175] *Sun Out* in *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 5. *Sun Out* è anche it titolo che Koch dà alla raccolta di poesie scritte tra il 1952 e il 1954.

[176] Koch, "*A Note* on Sun Out", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, p. 3.

[177] Dario Corno, "sinestesia" in *Il Vocabolario Treccani. Enciclopedia dell'italiano*, diretto da R. Simone, 2011, Istituto della Enciclopedia Italiana, www.treccani.it/enciclopedia/sinestesia_(Enciclopedia-dell'Italiano)/.

[178] Koch, *Sun Out*, cit., p. 5.

[179] Koch, *"*The Language of Poetry*", The New York Review of Books*, cit.

[180] *Ibidem.*

[181] Koch, *Making Your Own Days: The Pleasures of Reading and Writing*, cit., p. 85.

[182] Koch sceglie la poesia di Rimbaud *Voyelles* tra quelle da proporre nei suoi laboratori.

[183] Koch and Jordan Davis, "An Interview with Jordan Davis," in Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work* , cit., p. 192.

[184] Koch, "My Olivetti Speaks", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit. p. 536.

[185] Melanie Rehak, "Dr. Fun", *Poetry Criticism*, Nation 282.3 (Jan. 23, 2006): pp. 28-30.

[186] Vernon Shetley, "Straits", *Publishers Weekly*, 27 Apr. 1998: 62.

[187] Wim Tigges, *Explorations in the Field of Nonsense*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 25.

[188] *Ibidem*, p. 78.

[189] Koch, "The Language of Poetry", *The New York Review of Books*, cit.

[190] Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work*, cit., p. 192.
[191] Koch, John Ashbery, "A Conversation with Kenneth Koch", cit.
[192] Geoffrey B. Williams, *The Reason in a Storm: a Study of the Use of Ambiguity in the Writings of T.S. Eliot*, Maryland, University Press of America, 1991, p. 16.
[193] Gilbert Keith Chesterton, *A Defence of Nonsense*, www.archive.org/details/defenceofnonsens00chesrich.
[194] Koch, John Ashbery, "A Conversation with Kenneth Koch", cit.
[195] Koch, *Some South American Poets*, in *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., pp. 194-204.
[196] Susan Stewart, *Nonsense. Aspects of Miertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1979.
[197] Koch, John Ashbery, "A Conversation with Kenneth Koch", cit.
[198] Robert Benayoun, *Le Nonsense: de Lewis Carroll à Woody Allen*, Paris, Balland, 1977, pp. 14-20.
[199] Koch, *"*The Language of Poetry*", The New York Review of Books*, cit.
[200] Koch dà una definizione dell'ambiguità prodotta nelle opere di T.S. Eliot e Cleanth Brooks. Per quanto riguarda l'ambiguità nelle opere di Eliot Koch la definisce, in *Fresh Air*, come incomunicabilità e nell'intervista con Ashbery accenna a quella di Brooks:

> - JA: No, I was just wondering if ambiguity is really what everybody is after, but if it is the case, why?
> - KK: People seem to be after it in different ways. Actually one tries to avoid the Cleanth Brooks kind, no? It seems an essential part of true ambiguity that it not seems ambiguous in any obvious way. Do you agree?.

[201] Koch, *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 231.
[202] Traduzione mia della frase di Wittgenstein riportata da Koch in "A Note on Sun Out", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p .4.
[203] Paul Hoover, "Fables of Representation: Poetry of the New York School," *The American Poetry Review*, Vol. 31, No. 4, July/August 2002, pp. 20-30.
[204] Jeredith Merrin, "The Poetry Man", *Southern Review* 35.2 (Spring 1999): pp. 403-409.

Capitolo 2

[205] Koch, "An Introductory Note", *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work*, cit., p.VII.
[206] Koch, *Sleeping on the Wing: An Anthology of Modern Poetry with Essays, on Reading and Writing*. Si tratta di una seconda edizione, pubblicata da Vintage Books nel 1982.
[207] Roberta Berke, *Bounds out of Bounds: A compass for Recent American and British Poetry*, New York, Oxford University Press, 1981.
[208] Padgett, *Kenneth Koch: Selected Poems*, cit., p. XXVI.
[209] "Kenneth Koch and Allen Ginsberg: Popeye and William Blake Fight to the Death, an eight-minute recording of a rhyming contest between Kenneth Koch and Allen Ginsberg at St Mark's Poetry Project", 9 Maggio 1979, *Jacket* 15, Dicembre 2001, www.ginsbergblog.blogspot.it/2012/02/kenneth-koch-1925-2002.html.
[210] Kenneth Koch, "Variations on a Theme by William Carlos Williams", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, New York, Knopf, 2007, p. 135.
[211] Italo Calvino, *Lezioni Americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Oscar Mondadori, 1993, pp. 7-35.
[212] Ci si interroga sul perché l'autore associa la parola *de-ranged*, quindi che disturba, disordina, rende "mentalmente disordinato" un fumetto. Quello che si può dedurre, per chi conosce la sua produzione di *Comics* pubblicati in *The Art of the Possible* e i manoscritti alla Berg Collection di New York, è che i suoi fumetti rientrino tra le opere della produzione anti-accademica e quindi siano un fattore di 'disturbo'.
[213] Kennedy, *An interview with Kenneth Koch*, cit.
[214] Calvino, *Lezioni Americane: sei proposte per il prossimo millennio*, cit., pp. 7-8.
[215] Mark Halliday, "You Just Went By: Koch and Elegy", *Parnassus: Poetry Review*, New York, 2008, vol. 30, p. 361.
[216] Koch, *Sleeping on the Wing*, cit., p. 5.
[217] *Ibidem*, p. 20.
[218] Calvino, *Lezioni Americane: sei proposte per il prossimo millennio*, cit., p. 11.
[219] L'episodio a cui Calvino fa riferimento è in una novella del Decameron (V1, 9).

[220] Calvino, *Lezioni Americane: sei proposte per il prossimo millennio*, cit., pp. 30-33.

[221] Paul Hoover, "Fables of Representation: Poetry of the New York School", *The American Poetry Review*, Vol. 31, No. 4, July/August 2002, pp. 20-30.

[222] Kenneth Koch, *Seasons on Earth*, New York, Penguin, 1987, p. 7.

[223] Joe Moffett, "Simulation, Popular Culture, and the Postmodern Long Poem: The Case of Kenneth Koch's Seasons on Earth", www.jstor.org/stable/20464229, vol.40, n°2, 2007.

[224] Lehman, "Dr. Fun", cit.

[225] Koch, John Ashbery, "A Conversation with Kenneth Koch", cit.

[226] Koch, *Sleeping on the Wing: An Anthology of Modern Poetry with Essays on Reading and Writing*, cit., p.10.

[227] *Ibidem*, p. 8.

[228] Kenneth Koch Papers, *The Idea of a University*, undated poem, Box 125, Folder 3.

[229] La volontà di capire e individuare la data certa della scrittura dell'opera ha indotto a sottoporre il quesito anche a Jordan Davis, assistente di Koch che ha collaborato alla sistemazione delle opere del poeta. Egli ha confermato la perplessità sulla data del primo foglio asserendo che solo quella nel foglio 20 era la calligrafia di Koch e dunque la data certa sarebbe il 1974, avendo individuato nell'ultimo numero un 4. In effetti l'ultimo numero sembra un 4 e non un 9. Nel foglio 20 c'è la citazione di un luogo: "Tierra del Fuego", che sembrava un elemento importante per stabilire la data esatta della scrittura del documento. Si potrebbe ipotizzare dallo studio dei manoscritti che l'unico probabile viaggio di Koch in Argentina fu intorno agli anni '40 e '50, per il ritrovamento di una poesia dal titolo "Argentina", catalogata tra quelle scritte tra il 1942 e il 1952, che recita nel primo verso: "I have just come from Argentina". Ma dal confronto con la moglie, la figlia, Padgett e Davis si è venuto a conoscenza che l'unico viaggio di Koch in Argentina è stato negli anni '90 insieme alla moglie.

[230] Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work*, cit., p. 155.

[231] Erica Wright, "Houses at Night: Erica Wright interviews John Ashbery", in *Guernica: a Magazine of Art & Politics*, February 8, 2008, www.guernicarnag.com/hiterviews/houses_at_night_1/.

[232] William Watkin, *In the Process of Poetry: the New York School and the Avant-garde*, U.S.A., Bucknell University Press, 2001, p. 49. Non si deve dimenticare però il manifesto *Personism* di Frank O'Hara.

[233] *Ibidem*, p. 49.

[234] *Ibidem*.

[235] *Ibidem.*

[236] *Ibidem*, p. 53.

[237] *Ibidem*, p. 55.

[238] Koch, *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 405.

[239] Koch, *Making Your Own Days: The Pleasures of Reading and Writing*, cit., pp. 93-108.

[240] Walt Withman, *Leaves of Grass* (MaxNotes Literature Guide), Research & Education Association, Piscataway, New Jersey, 1999, p. 98.

[241] Antonello Pizzi, *Psicologia della scrittura. Interpretazione grafologica di segni e tendenze del linguaggio scritto*, Roma, Armando, 2007, p. 63.

[242] Koch, *Making Your Own Days, The Pleasures of Reading and Writing*, cit., p. 93.

[243] *Ibidem*, pp. 104-107.

[244] *Ibidem*, p. 105.

[245] Raymond Williams, *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society*, London, Fontana Paperbacks, 1983.

[246] *Ibidem*, pp. 84-85.

[247] *Ibidem*, p. 85.

[248] Theodor W. Adorno, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, New York, Columbia University Press, 1998, p. 281.

[249] *Ibidem.*

[250] Koch, "One Train may Hide Another", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit, p. 442.

[251] *Ibidem*, "On the Great Atlantic Rainway", p. 73.

[252] Il termine è qui considerato nella sua prima definizione di *warning o intimation*.

[253] Koch, *Making Your Own Days: The Pleasures of Reading and Writing Poetry*, cit., pp. 210-211.

[254] *Ibidem*, p. 36.

[255] *Ibidem*, p. 52.

[256] *Ibidem.*, p. 58.

[257] *Ibidem.*

[258] Koch, *The Idea of a University*, foglio 4.

[259] Koch, "On Aesthetics", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p.490. Questa lunga poesia è divisa al suo interno in gruppi di versi che per titolo hanno la stessa classificazione: *Aesthetics of* a cui si aggiunge, di volta in volta, un termine diverso che può essere un oggetto, un individuo, un pensiero, un'azione, un animale, un emozione o un noto personaggio della letteratura.

[260] Koch, *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 493.

[261] Istituto della Enciclopedia Italiana, Vocabolario Treccani online, www.treccani.it/ vocabolario/ forma/.

[262] Koch, *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 502.

[263] Il suo poema di 828 versi: "Le Opere" del 7° sec. a.C. , hanno la forma di lungo ragionamento raccolto intorno ai due concetti fondamentali di lavoro e giustizia, esposti con i due miti di Prometeo e delle cinque età degli uomini, con esortazioni alla giustizia e al lavoro, consigli di morale e di economia; seguono i precetti sui lavori agricoli e sulla navigazione e infine i consigli per il matrimonio e i rapporti con gli amici. Le analogie con l'opera di Koch sono numerose. Infatti anche *The Idea of a University* risulta un ragionamento raccolto intorno a concetti fondamentali simili, e anche lui rivolge esortazioni al lettore e propone soluzioni.

[264] Le parentesi tonde sono usate per contenere la parola che il poeta cancella durante la revisione del testo.

[265] Il termine *nightgown* richiama alla mente la poesia di Wallace Stevens *Disillusionment of 10 O'Clock* che ha per tema l'immaginazione come fonte di emozioni e, come è stato sottolineato, di vitalità per l'essere umano. Ciò emerge, nella poesia, dalla contrapposizione tra chi, vestito con *white night-gowns*, nella sua monotona quotidianità priva di slanci, di emozioni, non riesce a sognare *baboons e periwinkles*. Il marinaio ubriaco che vive una vita avventurosa, ricca di emozioni, è l'unico che riesce a sognare di 'afferrare' *tigers in red weather*.

Com'è stato mostrato nel sottocapitolo 1.3 di questo studio, i riferimenti alla poetica di Stevens sono numerosi nell'opera di Koch. Ciò è dovuto alla considerazione di Stevens come uno dei primi poeti modernisti che rileva l'importanza delle emozioni per 'vedere' la vera essenza delle cose, attraverso l'elaborazione sensoriale e non logica. L'intera poetica di Koch si basa sulle emozioni e le sensazioni come veicolo di conoscenza per giungere alla verità. Anche la poesia *TIU* nasce dall'analoga considerazione riguardo all'arte poetica in *Disillusionment of 10 O'Clock*. Secondo Stevens e Koch la poesia è espressione di emozioni che solo un uomo 'aperto' all'esperienza, come è un marinaio, può provare. La consapevolezza di sé e del mondo circostante che nasce dall'osservazione del processo che attua il "fare esperienza", uno dei temi centrali in *TIU*, è ciò che permette di ricongiungere l'uomo alla vera natura delle cose. Per entrambi i poeti non è con la razionalizzazione o l'uso di un linguaggio settoriale che si può produrre una poesia che assuma il valore di mezzo di comunicazione chiaro e efficace.

Il richiamo alla poetica di Stevens nel prologo di *TIU* è indice proprio di un valore differente che Koch vuole dare alla sua poesia e alla critica poetica che non deve, infatti, nascere dal formale e convenzionale linguaggio accademico o come ragionamento logico ma vuole essere il prodotto di un linguaggio poetico che predilige le emozioni. Nella poesia *Ko,* ci sono molti versi che riecheggiano la poesia di Stevens *Disillusionment of 10 O'Clock*:

The background was quite blue, and there appeared
A silver boatman there, who gondoliered
Some ladies dressed in robes of red and purple
Into a little house, shape like a rectangle
And colored yellow, round which in a circle
Stood little black-limbed trees backed by a fleck-tangle
Of what apparently were leaves.

Ritroviamo molte affinità tra i due testi quali l'uso degli stessi colori: *yellow*, *red*, *purple in TIU*, il termine *silver* che dà la connotazione della sera allo stesso modo di *brilliant*, il *boatman* che come l'*old sailor* ha una funzione di "colui che trasporta" in un altro luogo, il termine *circle* simile per forma al *ring* in *Disillusionment of 10 O'Clock*, e l'avverbio *apparently* che rimanda all'idea di mettere in discussione la realtà per come la si vede, concetto espresso in entrambe le poesie.

[266] Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Milano, Edizioni Demetra, 2012, pp. 527-549.

[267] Koch, "Our Hearts", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 301.

[268] Istituto della Enciclopedia Italiana, www.treccani.it/enciclopedia/umanesimo/.

[269] Koch, "Some General Instructions", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 253.

[270] Wallace Stevens, *Note verso la finzione suprema*, a cura di Nadia Fusini, Venezia, Arsenale Editrice, 1987, p. 70.
[271] Wallace Stevens, *The Collected Poems*, New York, Vintage Books, 1990, p. 30.
[272] Stevens, *Note verso la finzione suprema*, a cura di Nadia Fusini, cit., p. 72.
[273] Francis Murphy, "The Comedian as the Letter C", *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 3, No. 2, (Spring – Summer 1962), p. 92.
[274] Koch, "In Love With You", *The Collected Poems of Kenneth Koch* , cit., p. 86.
[275] Koch, "Sleeping with Women", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 165.
[276] Koch, *Making Your Own Days:The Pleasures of Reading and Writing Poetry,* cit., p. 19.
[277] *Ibidem*, p. 81.
[278] *Ibidem.*
[279] Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Works*, pp. 88-90.
[280] Murphy, "The Comedian as the Letter C", cit., p. 89.
[281] Wallace Stevens, *The Necessary Angel*: *Essays on The Reality and Imagination*, New York, Vintage, 1965, p. 169.
[282] Joseph N. Riddel, *Clairvoyant Eye: The Poetry and Poetics of Wallace Stevens*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1991, p. 53.
[283] Istituto della Enciclopedia Italiana, Vocabolario/Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/ vocabolario/efebia/.
[284] Stevens, *Note verso la finzione suprema*, cit., p. 64.
[285] *Ibidem*, p. 71.
[286] *Ibidem*, p. 59.
[287] *Ibidem*, p. 58.
[288] *Ibidem*, p. 62.
[289] Koch, "Some General Instructions", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, New York, Knopf, 2007, p. 249.
[290] *Ibidem.* Koch scrive la poesia *Some General Instructions* nel 1975 quando il ruolo della donna in America stava lentamente cambiando grazie al movimento femminista guidato da Betty Friedan. In *The Feminine Mystique*[290], opera del 1963, Friedan aveva sollevato il problema dell'insoddisfazione della donna relegata agli unici ruoli di moglie e madre. Fu grazie a Martha Griffith, deputata del Michigan, che fu accolta la prima proposta di aggiungere nel "Civil Rigths Act" un divieto sulla discriminazione di genere. Ma il ruolo della donna comincia ad evolversi anche grazie ai cambiamenti sociali. Il boom economico americano dopo la seconda guerra mondiale, con l'aumento dei posti di lavoro, offre alla donna la possibilità di impiego anche se principalmente di carattere amministrativo. Alla fine degli anni '70 la donna, attraverso le attività del movimento femminista, riuscì ad ottenere gli stessi diritti dell'uomo in ambito educativo, politico, lavorativo, nello sport. Altri importanti conquiste furono, a livello legislativo, la legalizzazione dell'aborto e l'assoluta parità giuridica nel divorzio.
[291] Koch, "The Interpretation of Dreams", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 218.
[292] *Ibidem*, "Our Hearts", p. 301.
[293] *Ibidem*, "Variations at Home and Abroad", p. 706.
[294] *Ibidem*, pp. 706-707.
[295] Murphy, "The Comedian as the Letter C", cit., p. 90.
[296] Merriam-Webster Online, cit.
[297] Istituto della Enciclopedia Italiana, www.treccani.it/vocabolario/critico1/.
[298] Stevens, *Note verso la finzione suprema*, cit., p. 64.
[299] *Ibidem.*
[300] *Society* è chiosato nel dizionario Merriam-Webster: (**5 b)** "a part of a community that is a unit distinguishable by particular aims or standards of living or conduct**:** a social circle or a group of social circles having a clearly marked identity <literary *society*>".
[301] Koch, "Fresh Air", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 127.
[302] Platone, *Lettera VII*, www.it.scribd.com/doc/18006232/Platone-Lettera-VII.
[303] Nettleship, Richard Lewis, *La teoria dell'educazione nella "Repubblica" di Platone*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, cit., p. 97.
[304] Platone, *La Repubblica*, Introduzione, traduzione e note di Mario Vegetti, Milano, BUR Rizzoli, 2007.
[305] Istituto della Enciclopedia Italiana, Vocabolario Treccani online, cit., www. treccani.it/ enciclopedia/ conoscenza.
[306] Koch, "Some General Instructions", *The Collected Poems of Kenneth Koch* cit., p. 252.

[307] Nettleship, *La teoria dell'educazione nella "Repubblica" di Platone*, cit., p. 19.
[308] Koch, *The Idea of a University*, cit., foglio 15.
[309] *Ibidem*, foglio 7.
[310] Platone, *La Repubblica*, cit.
[311] Il testo di Platone in inglese, da cui sono tratte le citazioni, è stato tradotto da Paul Shorey e pubblicato da Harvard University Press nel 1935. Potrebbe essere questa la versione letta da Koch. La citazione a cui fa riferimento questa nota si trova a pagina 99. Plato, 6: *The Republic*, books VI-X with an English translation by Paul Shorey, London: Heinemann, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1935.
[312] Koch, *The Idea of a University*, cit., foglio 3.
[313] Koch, "Some General Instructions", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit, p. 253.
[314] Mirriam-Webster Online, cit.
[315] Koch, "On Aesthetics", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit., p. 498.
[316] Koch, *Rose, Where Did You Get That Red?*, www.poets.org/m/dsp_*poem*.php?prmMID= 17152, (excerpt).
[317] Koch, "Some General Instructions", *The Collected Poems of Kenneth Koch*, cit, p. 252.
[318] Plato, 6: *The Republic*, books VI-X , cit., pp. 215-216.
[319] Marina Cavallieri, "Guidare alianti e fare origami, così il manager diventa leader", *La Repubblica*, Lunedì 26 Novembre 2012, p. 31.
[320] Istituto della Enciclopedia Italiana, Vocabolario Treccani online, cit.
[321] Lorenzo Rocci, *Vocabolario Greco-Italiano*, Roma, Dante Alighieri, 1998. L'autore traduce πολιτεία con *governo democratico; costituzione dem; repubblica*, p. 1526,
[322] Koch, "One Train may Hide Another", *The Collected Poems of Kenneth Koch* , cit., p. 441.
[323] Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work*, cit., p. 66.
[324] Koch, *The Idea of a University*, cit., foglio 7.
[325] Mark Silverberg, *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde: Between Radical Art and Radical Chic*, Farnham, England, Ashgate, 2010, p. 110.
[326] Koch, *The Idea of a University*, cit., foglio 3.
[327] Andrew Epstein, *Beautiful Enemies: Friendship and Postwar American Poetry*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 17.
[328] Daniel Kane, *All Poets Welcome, the Lower East Side Poets Poetry Scene in the 1960s*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 2003, p. XVIII.
[329] Daniel Kane, John Ashbery, "Interview with John Ashbery", *Teachers & Writers Collaborative*, vol. XXX, Issue 5, 1999 May-June, pp. 14-16.
[330] Anne Waldman, David Groff, *Out of this World: An Anthology of the St. Mark's Poetry Project, 1956¬1991*, New York, Crown Publishers, p. XXVII.

Capitolo 3

[331] Kennedy, *An Interview with Kenneth Koch*, cit.
[332] Padgett, *Kenneth Koch: Selected Poems*, cit., p. XXIV.
[333] Koch, *I Never Told Anybody. Teaching Poetry Writing in a Nursing Home*, New York, Vintage Books, 1977, p. 45.
[334] *Ibidem*, p. 7.
[335] Lopate, *Interview with Kenneth Koch*, cit.
[336] *Ibidem*, p. 12.
[337] Kenneth Koch Papers, "Interview with Aleksandar Nejgebauer", cit., p. 18.
[338] Lopate, *Interview with Kenneth Koch*, cit. p. 3.
[339] Kenneth Koch Papers, "Interview with Canter Ratcliffe and Bruce Wolmer", Box 171, Folder 13.
[340] Lopate, *The Poetry Years*, www.poets.org/m/dsp_poem.php?prmMID=21278.
[341] Charles Brainbridge, *Selected Poems by Frank O'Hara – review*, mwww.theguardian.com/ books/2012/mar/09/selected-poems-frank-ohara-review.
[342] Koch, *Making Your Own Days, The Pleasures of Reading and Writing*, cit., pp. 297-299.
[343] *Ibidem*, p. 299.
[344] Ashbery cita Wheelwright in: *Poetry Pilot*, September 1970, *Culture Hero: A Fanzine of Stars of the Super World*, March 1970 [?], *New York Times Book Review*, 3 June 1979, *New York Arts Journal*, 1981, *Best American Poetry 2000* ed in particolare menziona alcune opere: *The Collected Poems of John*

Wheelwright, "Train Ride", "Why Must You Know?". La fonte del suddetto elenco è il sito: www.flowchartfoundation.org/arc/home/ashbery_influences_interests/pop2.literature/wheelwrightpop2.html.

[345] John Ashbery, *Other Traditions*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2000.

[346] *Ibidem*, p. 16.

[347] *Ibidem*, p. 122.

[348] John Ashbery, "The Book that No One Knows", *The New York Book Review of Books*, www.nybooks.com/articles/archives/2000/oct/05/the-book-that-no-one-knows/.

[349] Robert, J. Elster, *International Who's Who in Poetry 2005*, London, Taylor & Francis, 2004, pp. 65-66.

[350] Dong-Yeon Koh, *Larry Rivers and Frank O'Hara: Reframing Male Sexualities*, Ann Arbor, Mi, ProQuest, 2006, Nota 73, p. 155.

[351] Jill Fell, *Alfred Jarry: An Imagination in Revolt*, Madison, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

[352] *Ibidem*, pp. 1-2.

[353] Kenneth Koch, *Desideri, Sogni, Bugie*, Milano, Emme Eizioni, 1980.

[354] *Ibidem*, p. 10.

[355] Lopate, *Interview with Kenneth Koch*, cit., p. 15.

[356] *Ibidem*, p. 12.

[357] Lopate, *Interview with Kenneth Koch*, cit., p. 33.

[358] *Ibidem*, pp. 32-33.

[359] Lehman, "Dr Fun", cit.

[360] Jordan Davis, "Kenneth Koch: an Interview by Jordan Davis", *The American Poetry Review*, 1996 Nov-Dec; 25 (6): 45-53.

[361] Lehman, "Dr Fun", cit.

[362] Koch, *Making Your Own Days*: *The Pleasures of Reading and Writing*, cit., pp. 75-77.

[363] Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work*, cit., p. 109.

[364] Koch, *Desideri, Sogni, Bugie*, cit., p. 34.

[365] *Ibidem*, p. 137.

[366] Koch, *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays and Other Work* , cit., p. 135.

[367] *Ibidem.*

[368] Koch, *Desideri, sogni, bugie*, cit., p. 55.

[369] *Ibidem*, p. 60.

[370] *Ibidem*, p. 110.

[371] I.A.Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, New Jersey, Transaction Publishers, 2008.

[372] Koch, *Making Your Own Days*: *The Pleasures of Reading and Writing*, cit., p.13.

[373] *Ibidem.*

[374] *Ibidem.*

[375] *Ibidem*, p. 85.

[376] *Ibidem*, p. 111.

[377] *Ibidem*, p. 113.

[378] *Ibidem.*

[379] Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, cit., p. 10.

[380] *Ibidem*, p. 110.

[381] *Ibidem*.

[382] Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*, cit., p. 8.

[383] Si veda pagina 124 di questo studio.

[384] Koch, *Making Your Own Days*: *The Pleasures of Reading and Writing*, cit., p. 87.

[385] Constantin V. Ponomareff, *One Less Hope: Essays on Twentieth-century Russian Poets*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p. 123.

[386] Colin Nicholson, *Edwin Morgan: Inventions of Modernity*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 61.