

Stefano Giovannuzzi

Scrittura vs libro: l'officina di Amelia Rosselli

1. Le lettere che la Rosselli invia al fratello John in Inghilterra sono una miniera di notizie.¹ Amelia fa periodicamente il punto sul suo lavoro poetico; solo che, invece di illimpidirsi, la storia delle singole raccolte ne esce considerevolmente imbrogliata. Tanto peggio, come nel caso di *Variazioni Belliche*, il libro d'esordio, in assenza di altre pezze documentarie, manoscritti o dattiloscritti, abbozzi preparatori, inediti.² Il 15 marzo 1958 – siamo agli albori della prima raccolta – Amelia scrive: «Wrote book of poetry in Italian. 35 poems. Many get published». In realtà, è opportuno ricordarlo, nessun suo testo letterario viene pubblicato fino al 1963.³ E infatti la Rosselli scrive ancora il 14 aprile, smentendo un celere sbocco editoriale: «Have lately written a book of rather long poems in Italian. Sent them off to an Italian editor: no answer yet». Con «book» Amelia intende una serie nutrita di poesie, dotata di autonomia; in altre parole qualcosa che oscilla fra la sezione di una raccolta e un libro compiuto. Un'oscillazione non piccola, come si comprende bene, destinata a produrre una discreta ambiguità nella lettura dei documenti. Il tono che la Rosselli adopera il 14 aprile sembrerebbe indicare che nelle due lettere non si allude allo stesso libro. Quattro anni dopo, il 19 aprile 1962, in una lettera a Pasolini che descrive l'impianto originario di *Variazioni Belliche*, la sezione di apertura si intitola *Poesie 33*:⁴ col titolo *Poesie* diventerà poi la prima parte della raccolta finalmente edita nel 1964. Dunque – anche solo numericamente – i «35 poems» sarebbero il nucleo a partire da cui si stabilizza la sezione *Poesie*. Non è invece chiaro cosa si debba intendere con «rather long poems», non avendo termini di riscontro concreti, ma non parrebbe trattarsi dei «35 poems»: se questi coincidono con le *Poesie*, le *Poesie* non sono affatto pezzi di notevole estensione; sono al contrario, e spesso, piuttosto brevi.⁵ Ciò crea ulteriori difficoltà, perché in una lettera dell'11 maggio 1958 si legge:

sent a book of poetry in Italian off to Vallecchi Editors, about a month ago. They seemed interested, and asked for the appendix I'd compiled along with: as yet I've no answer as to publication: I don't believe they'll want it, though: but have two or three half – offers for publication with Editors a little less weighty.

¹ Il carteggio con John Rosselli è conservato nel Fondo Rosselli, Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. Ad esso rinviano tutte le citazioni dalle lettere al fratello impiegate nel seguito del lavoro.

² Le carte rosselliane al Fondo Manoscritti riguardano solo i testi editi: di inediti o di fasi redazionali diverse da quelle poi giunte alla stampa non c'è traccia. E per una decisione, che è tipica dell'autrice, di eliminare tutto quanto devia dal progetto centrale.

³ Il primo in assoluto è *La libellula (frammento)*, uscito su «il verri», n.s., 8, giugno 1963.

⁴ Cfr. A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, p. 10.

⁵ Il novero delle poesie lunghe non esorbita i due o tre pezzi: *Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè, E poi si adatterà, alle mie cambiate contingenze, car, e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non.*

Il libro potrebbe essere quello indicato il 14 aprile 1958: le date si sovrappongono quasi alla perfezione. Il rinvio ad un'«appendix [...] compiled along with» sembra però rimandare ancora al nucleo dei «35 poems»: fra le carte superstiti esiste infatti un *Glossarietto per «Poesie 33»* che con buona probabilità è l'«appendix». ⁶ Ma allora, malgrado le incongruenze, le tre lettere parlano costantemente di una sola raccolta?

In attesa di una risposta da Vallecchi, quindi anche da Neri Pozza, allorché sfuma la prospettiva vallecchiana, il 26 maggio 1968 la Rosselli scrive:

Have gone on writing a longish queerish book in Italian – haven't copied it out as yet, and really can't tell whether its of worth or not. Very different in form and meaning from the first.

Il «longish queerish book in Italian» è *La Libellula*, come si ricava da altre testimonianze successive: ⁷ una volta condotta a termine, un testo di almeno cento pagine, nella stesura della fine degli anni Cinquanta. Ma la precisazione che si tratta del secondo libro in via di compimento a quella data non chiarisce, rende invece più arduo, se possibile, districarsi e sciogliere o meno il nodo dell'identità fra i «35 poems» e il libro di «rather long poems». Il quale nel seguito della vicenda sembrerebbe essersi volatilizzato, almeno in quanto «rather long poems». Siamo di fronte ad un'officina in frenetica, se non caotica, effervescenza. Il 7 luglio – è ancora l'estate del 1958 – Amelia annuncia a John la conclusione di un ulteriore libro, questa volta distinto senza equivoci dai precedenti:

Finished a book of poetry (about 150 pages) in June: worked perhaps too much and too intensely though desordenately this year I am stufa. The book seemed to send a certain writer friend of mine into half-raptures: says he can get it published.

L'effervescenza è testimoniata dai tempi di composizione: centocinquanta poesie in circa un mese; non poco, se l'impresa va posta subito a ridosso delle cento pagine della *Libellula*, o magari si sovrappone ad esse. Anche in questo caso il libro è (o piuttosto sembra) pronto per la stampa ed ha una mole non indifferente. Non sappiamo di cosa possa trattarsi: il numero dei testi è prossimo a quello delle *Variazioni* (la seconda sezione di *Variazioni Belliche*), ⁸ benché le date non collimino: nell'edizione del 1964 *Variazioni* ha come termini cronologici 1960-61, che però non sono del tutto affidabili. ⁹ In neanche sei mesi, la Rosselli avrebbe dato una prima

⁶ Ora in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., pp. 21 sgg.

⁷ Cfr. almeno la *Nota per l'editore*, che dovrebbe risalire all'autunno del 1965, ovvero allo stadio conclusivo di *Serie Ospedaliera*: «Devo menzionare che *La Libellula* è stato scritto dopo *Poesie* (prima parte di *Variazioni Belliche*) benché io abbia segnato accanto al titolo *Poesie*, la data 1959. Si tratta di un mio errore: *Poesie* venne scritto nel 1958 (non nel 1959), e *La Libellula*, subito dopo, prima di *Variazioni* (1959-61) (seconda parte di *Variazioni Belliche*)» (A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., p. 49).

⁸ Nella lettera a Pasolini del 19 aprile 1962 la seconda sezione del libro è indicata col titolo provvisorio di *Variazioni 123*: come per le altre due sezioni, il numero denota la consistenza dei testi che la compongono. Una cifra a prima vista non lontana dalle «about 150 pages» di cui parla la lettera.

⁹ E che sia così lo documenta la *Nota per l'editore*, cit., dove gli estremi sono «1959-61». In ogni caso le poesie confluite in *Variazioni* non sono solo quelle del 1958; si legge in un promemoria in calce al *Glossarietto per «Variazioni 123»*: «Tagliare alcune delle poesie 1960, più che altro appunti» (A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., p. 37). Tutta la questione delle date sembra legata al pasticcio – tipicamente rosselliano – di una cronologia forzata per garantire una sorta di primato alla *Libellula*: in una lettera a G. Davico Bonino dell'8 novembre 1963

sistemazione – anche se ‘prima’ non è la definizione corretta, vista la destinazione immediata dei libri alla pubblicazione – a tre libri di poesia.

Tutto ciò che sembra piuttosto vago, malgrado la sequela di annunci e le dichiarazioni impegnative, si dimostra ancora più indeterminato e *in progress* negli anni seguenti. Slittando di poco nel tempo, si comincia a comprendere meglio come funzioni il cantiere poetico, incredibilmente affollato, della Rosselli. Il 10 aprile, forse del 1960, scrive:

The editor Bobi told you about has seen all I've written up to now and likes it but I doubt he's got enough means for publishing or having someone publish that book of poetry I am fairly satisfied with. As usual Here many promise and few can. Haven't been writing at all these last months, but the vein I think will later on return.

Quale possa essere il libro di cui si parla è molto difficile dire: potrebbe anche non trattarsi di nessuna delle opere che conosciamo (o di un suo antefatto), di un progetto abortito e di cui eventualmente è stato salvato qualche testo. Quello della Rosselli non si profila un sistema creativo economico; al contrario, è ipertrofico. Il suo laboratorio costituisce un crocevia – come attestano le lettere – di testi apparentemente definiti e consegnati in lettura a editori e testi palesemente *in fieri*, senza che però nessuna decisione sia presa. Ormai alle soglie di *Variazioni Belliche*, Amelia scrive al fratello: «Am revising the writings piled up before leaving – amounting to almost two books – and will then (?) show to the Principessa Caetani, for her to advise me what to do with them» (18 ottobre 1961). Nuovamente: che cosa possano essere gli «almost two books» da mostrare a Marguerite Caetani non è dato sapere. Non due delle tre sezioni della prima raccolta, di cui si discute nelle lettere a Pasolini a cominciare dall'aprile del 1962: il fatto che siano «piled up», in fretta e furia, implica l'assenza di qualsivoglia sistemazione, anche provvisoria, lo stato di materiali grezzi. Niente a che vedere con un libro. A rendere più macchinoso il quadro, bisogna inoltre rammentare che, almeno dal luglio del 1961, Feltrinelli ha in mano tutto ciò che la Rosselli ha scritto e destinato alla stampa.¹⁰ Neanche i dati che si possono riconnettere con migliore sicurezza alla genesi di *Variazioni Belliche* compongono uno scenario meno disordinato.

Una lettera a John del 20 febbraio 1962 riepiloga lo stato dell'arte:

I've been copying everything written by me in the last 10 years = 3 books in Italian, 1 book in English, smaller works in French round '55-57. Sent the Italian ones to Vittorini, later to Pier Paolo Pasolini. Crossing my fingers for publication.

Lasciamo da parte la storia della poesia in inglese, anche se sarebbe l'occasione per un'indagine perfettamente parallela a quella delle raccolte in italiano: basti rammentare che accanto all'officina italiana nel passaggio fra anni Cinquanta e Sessanta anche l'inglese è particolarmente attiva; vi si sbrigliano, lentamente e con

(Archivio Einaudi, presso Archivio di Stato di Torino), il poemetto parrebbe da pubblicare addirittura prima di *Variazioni Belliche*. Il depistaggio ha avuto ricadute non secondarie sulla storia editoriale e critica del poemetto, come è noto.

¹⁰ Cfr. lettera a John, 10 luglio 1961.

molte incertezze, *October Elizabethans* e *Sleep*.¹¹ Il bilancio, impreciso e sicuramente incompleto, si fa relativamente più circostanziato il 7 aprile 1962, almeno per quanto riguarda i tre «books in Italian»:

News of work: Pasolini has accepted nearly all the work I'd presented to him (*Variations 123* in Italian 33 *Poems* in Italian 44 *Fragments* in Italian – titles temporary) and Garzanti Editions is to publish these in one volume, with Pasolini's preface.

«Nearly» forse comporta che Pasolini non ha accettato tutto e che fra i testi proposti in lettura c'è anche *La Libellula*? Sembrerebbe di sì.¹² Le tre sezioni – come attestano le lettere a Pasolini – fermano la struttura di partenza di *Variazioni Belliche*: accanto a *Poesie 33* e *Variazioni 123* vi compare *Frammenti 144*, che, letteralmente, evapora nel corso del 1962, senza lasciare residui. Di *Frammenti 144* non sappiamo nulla, ma la mole – 144 pezzi – permette di intravedere un po' meno vagamente come *Variazioni Belliche* galleggi su una massa di testi enormemente più ampia e sia, di fatto, il relitto di brusche liquidazioni, l'ultima delle quali messa in opera non in una fase aurorale, ma a libro ormai imbastito e consegnato ad un lettore di prestigio qual è Pasolini. Malgrado il tono di alcune lettere, per la Rosselli fino al *ne varietur* della stampa non esiste nulla di irreversibile; tutto rimane fluttuante, passibile di assetti ulteriori o di distruzione. E le distruzioni comportano di regola la perdita di centinaia di poesie, di intere raccolte, non di qualche testo dubbio.

Anche se non direttamente implicata nella genesi di *Variazioni Belliche*, l'orizzonte dei primi anni Sessanta è attraversato dalla fugace cometa di un'altra raccolta in italiano, provvista addirittura di titolo – il che non è secondario: *Variazioni Belliche* a lungo non ha titolo – e quasi pronta per l'editore. In una lettera dell'8 novembre 1963 a Guido Davico Bonino, segretario editoriale Einaudi, Amelia avanza tutte le sue richieste; fra le altre cose spuntano «un libro o poema del '58-'59, e l'ultimo, *Il Poeta Idiota*, ancora da terminare (poesia in italiano)». Il poema è senz'altro *La Libellula*, ma del *Poeta Idiota*, per cui la Rosselli chiede «calma e tempo per terminare con precisione»,¹³ dunque qualcosa di più di un mucchio di poesie, non resta null'altro che il titolo: svanito.

Al confronto *La Libellula* ha un miglior destino, non scompare – anche se il rischio è molto alto, visto lo scarso interesse degli editori e i dubbi dell'autrice. Non occorre insistere troppo sulla vicenda del poemetto, ormai ben nota:¹⁴ la stesura finale, relitto di un poemetto in partenza cinque volte più esteso – 20 pagine contro 100 –, non costituisce un'eccezione, ma la norma. Con tutte le complicazioni che di necessità comporta – nel caso del poemetto in modo esemplare – la distanza di otto anni fra la prima redazione e il testo, radicalmente diverso, finalmente uscito in rivista nel

¹¹ Per la genesi delle due raccolte cfr. ora gli apparati critici a *Primi Scritti* e a *Sleep* in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tandello, introduzione di E. Tandello, Milano, Mondadori, 2012.

¹² Cfr. il poscritto alla lettera a Pasolini del 19 aprile 1962, in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., pp. 12-13: Amelia vi chiede la restituzione del poemetto.

¹³ Archivio Einaudi, presso Archivio di Stato di Torino.

¹⁴ Cfr. l'apparato critico a *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit.

1966.¹⁵

Neanche il titolo della terza sezione di *Variazioni Belliche – Frammenti 144* – è da trascurare: sembrerebbe alludere ad una pratica non saltuaria, se interpretiamo correttamente. Come si vedrà con *Appunti Sparsi e Persi* (1983), fra le carte rosselliane si può accumulare una galassia di schegge testuali, avanzi di poesie mancate, che può arrivare a configurarsi in libro, ma che testimonia, oltre all'eliminazione di interi «books», il processo parallelo di atomizzazione di singoli testi, ridotti – per quanto riguarda gli *Appunti*, in *Appunti Sparsi e Persi* – a pochi versi, in molti casi uno solo.¹⁶

Variazioni Belliche riesce con fatica a disincagliarsi da una agglomerato di testi difficile da mantenere sotto controllo e che, per quanto relegati ai margini come scarti, possono rientrare in gioco. Il 12 giugno 1962 Amelia scrive a John: «still have to look aver about 50 poems I'd scartati; they seem allright to me now». Non è dato sapere quale possa essere stato il destino delle cinquanta poesie rifiutate e poi recuperate: ne concludiamo però che i libri della Rosselli sono costantemente insidiati da segmenti anche cospicui che entrano o escono dal novero dei pezzi eventualmente da includere, incrementando la precarietà della raccolta. L'instabilità permanente che minaccia la tenuta dell'opera si prolunga per *Variazioni Belliche* fin oltre la pubblicazione, sfumando il confine fra un libro e l'altro. La raccolta esce nell'aprile del 1964; esattamente un mese dopo – il finito di stampare è «maggio 1964» – escono gli atti del convegno di Palermo del Gruppo 63, dove sotto il titolo *Variazioni Belliche* compaiono quattro poesie. Amelia ha consegnato i suoi testi prima di chiudere il libro d'esordio, ma proprio per questo l'effetto è particolarmente straniante: dei quattro pezzi solo uno entra nella raccolta, mentre due – *Per una impossibile gagliarda esperienza e settanta pezzenti e una camicia* – diventano parte di *Serie Ospedaliera*.¹⁷ La difficoltà di svincolare il singolo libro dalla ganga delle poesie scritte si accompagna dunque alla difficoltà, non minore, di differenziare un libro dall'altro, affidando loro una distinta fisionomia. È una condizione che riguarda molte delle raccolte principali: la provvisorietà di *Variazioni Belliche* si rinnova con *Serie Ospedaliera*. Data per conclusa alla fine del 1965, un anno dopo – a cantiere di *Documento* già aperto – la compagine del libro seguita ad essere in movimento: la scelta allestita su «Malebolge», da *Serie Ospedaliera* – con un «da» eloquentissimo – contiene un pezzo, *Tentando con le massaggiate mani*, che poi non compare nel volume a stampa.¹⁸

L'impegno a definire con chiarezza un progetto, la scelta di un rigore metrico e formale, costituiscono, oltre che nette prese di posizione nel dibattito teorico,

¹⁵ Sul primo fascicolo della rinata «Nuovi Argomenti»: n. s., 1, gennaio-marzo 1966.

¹⁶ Ridotti a frammenti minimi, la disposizione continua degli *Appunti* sulla pagina conferma il carattere di flusso ininterrotto quale tratto precipuo della scrittura rosselliana.

¹⁷ La sovrapposizione fra *Serie Ospedaliera* e *Variazioni Belliche* è ancora più intricata: nel fascicolo di aprile 1964 della rivista «Leader» escono i sei pezzi intitolati *Serie Ospedaliera* che annunciano la seconda raccolta.

¹⁸ La microantologia esce sul fascicolo 3-4, autunno 1966. *Serie Ospedaliera* era già stata dichiarata conclusa in una lettera a Pasolini di un anno prima, 13 dicembre 1965. E il 28 novembre dello stesso anno un'altra lettera a Pasolini era accompagnata dalla *Nota per l'editore* che scandiva nei dettagli la struttura della raccolta. In mancanza di un approdo definitivo alla stampa, la dichiarazione di fine lavori rimane puramente teorica e il libro si mantiene di fatto aperto.

autentici argini contro un limite interno della scrittura, che in quanto flusso continuo oppone resistenza ad ogni ipotesi di regimentazione e di progetto.

2. Di *Serie Ospedaliera* è pervenuta una copia ciclostilata (SO.1),¹⁹ ma non la stessa quantità di informazioni disponibile per *Variazioni Belliche*; anche in questo caso i dati sono però rilevanti, e soprattutto convergono a delineare un paradigma di funzionamento coerente. Il 15 gennaio 1965 John riceve la notizia che un secondo libro è concluso e in mano a due grossi editori:

Have just handed in my book (2d in Italian) to Einaudi and Feltrinelli, on basi amichevoli, that is without acting scorrettamente as regards Garzanti's opzione. Feltrinelli especially seemed very interested and will give me his answer within a week.²⁰

È lecito immaginare che la Rosselli non abbia consegnato un'accozzaglia di carte in forma provvisoria, e tuttavia il 27 giugno dello stesso anno l'annuncio al fratello John di una nuova raccolta in allestimento è di tenore assai diverso:

Am preparing (I think) new book of verses in Italian but the material is all in rough copies and it'll take ages to revise it, copy it over again, or continue it!

In forte contrasto con la lettera del 15 gennaio, «I think» non pare indicare ancora uno stadio di elaborazione molto avanzato. Sembra anzi giusto domandarsi se la Rosselli stia parlando dello stesso oggetto, oppure se la lettera si riferisca ad un nucleo di poesie poi dileguato: ma nulla consente di escludere che il libro eventualmente scomparso – o rifiuto in un diverso progetto – possa essere quello consegnato a Feltrinelli e Einaudi. Sono tutte illusioni, naturalmente, rese legittime dalle lettere successive a quella del 27 giugno, che non parlano più di un secondo libro finito, bensì di lavori in corso, senza un orientamento inequivocabile nella direzione di un nuovo libro:

Have stopped writing, I hope, after 2 months, but leaving me haggard. Correcting the material, which I find generally of fair level, though am bent on using for eventual publication either in book form or on reviews, only about 1/3 of it.

Così il 13 luglio 1965: se solo un terzo delle poesie prodotte è destinato ad essere salvato, la prospettiva editoriale resta del tutto imprecisata. Ma è in primo luogo lo stato d'animo su cui interessa fissare l'attenzione: la speranza di una sosta che arresti la spinta compulsiva sottesa alla scrittura, rendendo possibile ordinare il libro. Non è la prima volta che si incontrano espressioni del genere nell'epistolario: «Still writing, though not as thickly as in the mountains» (16 agosto 1965) suona liberatorio. Ed è lo stesso senso di liberazione dalla pressione della scrittura che traspariva in una lettera del 7 luglio 1958: «worked too much». La dialettica scrittura / libro è dunque un

¹⁹ Nel catalogo del Fondo Manoscritti SO.1 è indicato erroneamente come «Bozze dell'edizione Saggiatore»: in realtà non di una bozza di stampa si tratta, ma proprio di un ciclostilato del libro nella versione pronta per l'editore.

²⁰ Sulle controverse strategie editoriali messe in atto dalla Rosselli – che si possono tradurre in vere e proprie trappole per l'autrice, rallentando la pubblicazione dei suoi libri – cfr. S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli a Pasolini. Frammenti di una biografia letteraria*, in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., p. 135 sgg.

tratto distintivo del modo in cui lavora la Rosselli, fin dalle origini. In altri casi di fronte alla coazione a scrivere si fa strada una sorta di passiva resa all'ineluttabile: «Wrote a good deal, at Sperlonga, and now back in Rome. Very simply: can't quite tell the value of these short poems» (23 settembre 1966). E in modo ancora più inerme: «Am writing more than I care to, want to. I don't seem capable of much else» (23 novembre 1966). Con questi frammenti di lettera siamo già oltre la stagione di *Serie Ospedaliera*: non è un grande entusiasmo quello che accompagna l'avvio di *Documento*.

Il fatto è che Amelia non riesce a fare il punto, se non nel momento in cui la pressione creativa si allenta. Perciò i tentativi di disciplinare la scrittura si ripetono. Il 6 luglio 1965 la Rosselli si prefigge di «not to let creative periods damage my studies, which I will hold regular. So the only thing is to cut as soon as possible with this linguistical delirare, and give it a less rhetorical importance». La meccanica che regola la produzione di versi arriva a profilarsi come una minaccia, a cui va posto un freno. Il «linguistical delirare» tende a risolversi in una spinta che agisce al di là delle intenzioni dell'autrice, depositando materiali che non trovano spazio in nessun cantiere aperto e che anzi paiono prescindere da ogni deliberata intenzione poetica. E dunque si rivelano tanto più difficili da collocare all'interno di un disegno razionale. In circostanze del genere, quanto i testi prodotti rischiano di diventare un paralizzante intralcio, revisione e selezione possono risolversi in drastici repulisti, come il 14 agosto 1965: «Threw out a whole book of poems written lately at great speed; it stank. I get great pleasure in taking decisions such as these». La Rosselli indica una via d'uscita che deve essersi ripresentata più volte, liberando spazio ed energia in un'officina ingombra. In questa circostanza non necessariamente si tratta di blocchi di poesie connessi con *Serie Ospedaliera*, anzi sicuramente non lo sono. Le poesie distrutte documentano piuttosto il getto continuo di una scrittura contro cui Amelia fatica a ritagliare il libro: l'impossibilità di trovare una collocazione a quanto scrive manda in stallo l'intero sistema. Non a caso due giorni dopo l'atto liberatorio la Rosselli dichiara di aver pronte «about 120 pages [...] of second book» (16 agosto 1965). Alla fine le poesie saranno 83, ma dopo ulteriori consistenti tagli:

I've just finished, more or less, my second book of poems in Italian, after having cut about one half of the original material: gave it to a good friend to read, waiting for his judgment, then will hand it over to Pasolini, then to Garzanti.²¹

La messa a punto del libro presuppone il contenimento dei blocchi spurii e la selezione di quelli ritenuti compatibili con un libro che intende essere consapevole autorappresentazione di sé *as a poet*. Lo scarto di interi libri o di nuclei di poesie che potrebbero essere sufficienti per imbastire un libro si ripete anche nell'intervallo fra la conclusione e stampa di *Serie e Ospedaliera* e le prime poesie di *Documento*, nell'estate del 1966, dopo un ricovero in clinica:

Can't work yet – except throw away something like 150 pages of very bad poetry written last 3 months. Quite a pleasure to be rid of it, *and* of other papers I'd been keeping without real reason.

²¹ Lettera a John, 13 settembre [1965?].

I tempi morti che precedono l'inizio di una nuova raccolta non sono affatto tempi morti per la scrittura. La lettera, come sempre a John, è del 17 agosto 1966, e i testi più antichi confluiti in *Documento* sono datati a partire dal 26: l'eliminazione delle poesie più recenti – la grandezza è di nuovo quella di un libro, per gli *standard* rosselliani – crea le premesse per mettere mano al progetto del terzo libro, cui la Rosselli assegna subito un particolare rilievo come punto d'arrivo della sua poesia.²² Quella del 17 agosto è però l'ultima liquidazione di una certa entità di cui resti memoria nell'epistolario. Negli anni che seguono *Documento* si dilata a grande collettore all'interno di cui rifluisce tutta l'opera in italiano prodotta nell'arco di quasi un decennio. Non si assiste più al proliferare di blocchi di poesie – alcuni definiti con la connotazione di *books*, altri semplicemente di *pages* – in rotta di collisione fra di loro che caratterizzava la stagione d'esordio: il che non significa che la pressione della scrittura sia diminuita, come abbiamo visto; è anzi aumentata, di pari passo, la spinta inerziale a contenere l'intera produzione in una sorta di deposito che si accresce a dismisura negli anni, secondo linee di sviluppo centrifughe. Mancando o riducendosi la selezione dei nuclei più eterodossi, diventa perciò un'impresa interminabile individuare i pezzi funzionali alla strategia del libro in una massa superfetante di poesie, che sovente si connotano all'insegna del mero esercizio, o poco più, come si legge in un bilancio del 24 febbraio 1968:

Have finally come down to choosing the poems out a pile of about 600 pages (some of it only exercise in writing) written these last 2 years. I don't think that I'll keep more than about 60-70. I'm pleased with the quality of the work salvato, but discouraged by the 10% pubblicabile! My tastes are getting however terribly severe.

E il primo luglio del 1969 (o forse 1970) la mole degli scarti non si presenta di entità inferiore, a partire da accumuli di testi che potrebbero anche essere successivi rispetto a quelli su cui la Rosselli lavora un anno prima, vista l'intensità con cui si dispiega la meccanica del processo creativo. Ciò che rimane nell'officina è in ogni caso sempre troppo:

Working on 5th book (*Documento*) which at the moment I hope will be my last. Un mare di materiale, which I am checking on very severely to throw out at least 2/3. It'll take me another year or two.

La revisione richiede uno sforzo costante, dal momento che la scelta dei pezzi già scritti viene sopraffatta dalla gestazione incessante di testi nuovi. Il flusso dei testi che vengono prodotti nel laboratorio rosselliano interferisce con la sistemazione del libro, ne dilaziona la chiusura – due anni per compiere una scelta fra le poesie composte fino a quel momento – e ne modifica i contorni. Al punto che il 2 aprile

²² È la stessa Rosselli a sottolineare in un'intervista la forte progettualità di *Documento*: «Quanto a progettare un libro, l'unica volta che l'ho fatto, è stato quando ho cercato di pianificare nella mia mente un testo del tutto contenutistico del tutto formalmente severo che avrei chiamato *Documento*. Pensavo in proposito ad una parodia non umoristica del sonetto. È semplicemente un rifare il sonetto tramite una metrica del tutto non-neoclassica, ma avanzatamente formalista. Nel primo terzo del libro riesco ad ottenere questo risultato» (M. Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli* [1981], «DonnaWomanFemme», n. 29, 1996; poi, col titolo redazionale *È molto difficile essere semplici*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Prefazione di L. Barile, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 51).

1973 Amelia Rosselli si augura, per l'ennesima volta, di poter smettere di scrivere:

I'm attempting to stop writing (and the giving out of ideas and inspirations gratify this desire) and so that only exercise and somewhat humorous and cheering exercise should be left over – is something which does not depress me in the least. The professional typist come to my house almost everyday, and so we almost mechanically thump through those dreadful 300 pages, which I then gleefully throw into the wastepaper basket.

Tra la forma chiusa e ordinata del libro e la corrente autonoma, priva di forma e misura, della scrittura c'è un conflitto che non riesce a trovare un'agevole soluzione: per statuto la scrittura non è al servizio di un progetto e solo un suo completo – anche se temporaneo – arresto è la contropartita che rende possibile il libro. Nel caso di *Documento* la deriva del processo creativo è però molto difficile da contenere; anzi è nella sostanza accettata con una resa, almeno parziale, del progetto alla scrittura. Le poesie a cui Amelia Rosselli sta rimettendo mano nell'aprile del 1973 appartengono all'ultima stagione della raccolta, che l'autrice stessa definisce del «free-verse». Sono testi ormai piuttosto lontani dall'ipotesi di rifare in forme moderne la metrica chiusa della tradizione italiana con cui era nato *Documento*: il modello delle poesie più tarde rappresenta l'esatto contrario, malgrado il paradigma compensatore del verso «sfracellato».²³ Il libro cambia progressivamente volto, diventando inclusivo di strategie vistosamente divergenti: è una novità rispetto alla formazione delle raccolte precedenti, in cui sollecitazioni eterogenee producono libri diversi, alcuni diventati sezioni autonome, ad esempio, di raccolte stratificate come *Variazioni Belliche – Poesie e Variazioni* sono due sezioni antitetiche. Persino *Serie Ospedaliera* ha questo carattere composito, per la presenza del poemetto. Ma nella maggior parte dei casi l'impossibilità di comporre nuclei eteroclitici o formalmente inadeguati fa scattare la distruzione. Non è un caso se nella stagione di *Documento* il carteggi con John non parla più di una pluralità di *books*; non c'è che un alveo unico in cui converge tutta la poesia: lo scarto liberatorio di centinaia di pagine o di interi libri non ha più luogo, ed anzi nei confronti dei testi scartati l'autrice si assume una responsabilità né più né meno che nei confronti di quelli prescelti per entrare in *Documento*, come si legge nella lettera a John del 2 dicembre 1973, a libro ormai ultimato:

Just finished revising the book *Documento* (poetry in Italian) which I'd begun writing in 1966. It's taken me a year to revise it, and also a damn bit of money, since not being supposed to type at any length, I'd got various girl-typists to come to my house for dictation from the scartati etc. The revising business was a difficult very systematic almost exasperating job, since I just didn't have the courage to throw much of the scrap material (about 500 pages) I'd accumulated in seven years. The book in its final form is of about 180 pages, and some of it is the best I can do, but with all the jungling about and re-writing I've quite lost the original interest for it, and just don't think anything about it at all, except that I seem to have written it backwards, just lifting sheets of construction off of it, to get at its core. I suppose I'll come out round 1975-

²³ «Delle 206 poesie [in realtà 175], circa un terzo volontariamente evitano il verso chiuso tipico di *Variazioni* e di *La Libellula*; circa 38 poesie possono essere considerate di specie libera (ma secondo me derivano dal verso chiuso misurato ad inizio e poi in un certo senso sfracellato) e 32 di specie libero-chiuse, essendo predominante il verso fisso detto infatti chiuso. dunque 136 poesie sono, benché a volte leggermente ricordanti il sonetto classico metricamente sistematicamente organizzate, anche se dall'aspetto tipografico ciò non è perfettamente chiaro o analizzabile. (Lettera a F. Fortini, 17 aprile 1979, a cura di G. Palli Baroni, in A. Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, Firenze, Le lettere, 2007, p. 40).

76, after the one I gave in about a year ago for the Feltrinelli cooperative.

In realtà il libro non è veramente terminato nel dicembre del 1973. Il 16 agosto del 1975 la Rosselli è ancora incerta se eliminare dieci poesie: dalle 180 di DOC.2 ne cadono cinque quando probabilmente il libro è già impaginato da Garzanti.²⁴

Superfluo segnalare come a fronte delle 175 poesie definitivamente riunite in volume gli «scartati» ammontino a quasi il doppio, solo in parte riutilizzati in *Appunti Sparsi e Persi*. Costruire il terzo libro identifica con chiarezza l'operazione inversa della scrittura – «I seem to have written it backwards» –: *Documento* nasce rimuovendo l'eccesso di scrittura e, di fatto, demolendo un libro che nella conformazione via via assunta negli anni rischia di diventare esso stesso informe e ipertrofico come la scrittura. E d'altra parte, sia pure per la mancanza del coraggio di liberarsene, gli «scartati» mantengono lo stesso valore dei testi accolti. Non a caso reimpiegati in *Appunti Sparsi e Persi* finiscono per organizzare un libro alternativo con pezzi da costruzione che assomigliano largamente a quelli di *Documento*, quanto non pertengono direttamente – ed è la larga maggioranza dei casi – al bacino di questa raccolta. Nel tentativo di contenerla e ridarle unità, la precarietà del libro rispetto alla deriva della scrittura diventa in questa fase ancora più allarmante. E il libro si circonda in antitesi allo straripare della scrittura, con una perentorietà assente negli anni d'esordio.

3. Mentre dei volumi anteriori si è salvato poco o niente, della lunga gestazione della terza raccolta, *Documento*, il Fondo Manoscritti di Pavia conserva una pluralità di testimoni: il dattiloscritto in pulito, redatto con l'aiuto di dattilografe professionali, privo di correzioni ma con cinque testi espunti a libro ormai in bozze (DOC.2), il brogliaccio DOC.1 in cui la Rosselli riunisce, estraendoli da altri dattiloscritti, le poesie da copiare in pulito in DOC.2, l'insieme dei brogliacci preparatori per *Appunti Sparsi e Persi* (in particolare quelli che riguardano la sezione *Poesie*: ASP.1 e ASP.2, parzialmente), che accolgono alcuni dei testi esclusi dalla confezione di *Documento*, ma che compongono una sorta di mosaico con DOC.1 e con esso sono il verosimile residuo di un precedente vasto giacimento di aggregazioni parziali di poesie. DOC.2, in pulito com'è, non riveste uno speciale interesse, se non come testimonianza (al pari di *Serie Ospedaliera*) della forma libro dattilografica a cui la Rosselli pensa e a cui deve rinunciare pena l'impossibilità di trovare uno sbocco editoriale: l'omogeneità del dattiloscritto si mantiene sostanzialmente immutata dalla prima all'ultima carta e gli interventi o le annotazioni d'autore sono davvero minimi. Con gli altri dattiloscritti, in particolare con DOC.1, entriamo invece direttamente nell'officina. DOC.1 consente di verificare quanto emerge dalle lettere e di formulare qualche ipotesi di lettura sulla laboriosa stratificazione delle poesie, che con tutta evidenza presuppongono tempi di sedimentazione e di trascrizione in brogliacci distinti. La fisionomia composita di DOC.1 – non di zibaldone, tuttavia, perché i testi presenti

²⁴ Nel risvolto della sovraccoperta Bertolucci ricorda A Adriana («E sfiorare l'epistolario, se un'altra cosa s'intitola A Adriana»), che è fra le poesie eliminate all'ultimo momento I cinque testi eliminati sono recuperati nella sezione *Poesie* di *Appunti Sparsi e Persi*, che diventa davvero l'altra faccia di *Documento*.

rispecchiano al pari di DOC.2 l'impianto finale – è subito evidente: variano la carta e, anche se molto meno, la macchina da scrivere (in prevalenza, per quanto non sempre, una Olivetti). La Rosselli alterna a seconda dei momenti nastri diversi: il nero, largamente predominante, ma anche il blu e il rosso (una sola pagina, la 64). L'uso di uno stesso colore di nastro non implica che i testi appartengano ad una medesima fase redazionale (o più esattamente di copiatura); poesie contigue cronologicamente possono presentarsi in confezioni dattilografiche quantomai difformi: dal tipo di carta alla regolarità e alla nitidezza del carattere. Per converso testi collocati a distanza in DOC.1 possono mostrare tratti estremamente omogenei e dunque far pensare che in origine facessero parte di un medesimo dattiloscritto poi dissolto per impiegarne alcuni lacerti nella confezione del libro.

Sfogliando DOC.1 salta agli occhi una nutrita sequenza, intervallata da pagine che hanno caratteristiche del tutto discordanti e che la disperdono fra p. 59 e p. 179: essa comprende poesie composte in un arco di tempo piuttosto ampio, dal 1967 al 1971, ma trascritte in una sola fase con la stessa macchina da scrivere, una IBM, facilmente distinguibile dalla Olivetti che la Rosselli adopera per le altre poesie, su carta con filigrana verticale «Extra Strong Fabriano».²⁵ Potrebbe trattarsi di una selezione tarda (seriore almeno all'8 giugno 1971, data dell'ultima poesia della serie: *Continanza europea, se mai venne*); oppure di un'operazione retroattiva, che mira a colmare vuoti nell'architettura del libro in uno stadio di elaborazione ormai avanzato. Come che sia, il nucleo in questione nell'assetto di DOC.1 si interseca cronologicamente ad altri non meno facilmente riconoscibili: il blocco delle pp. 128-133 (da *Propongo un incontro col teschio* a *Ho distolto ogni luce*), o ancora una serie di testi del 1969-70 che sembrano provenire da uno stesso dattiloscritto.²⁶

Questo stato delle cose si riflette in una configurazione molto variegata delle singole pagine dattiloscritte raccolte in DOC.1, malgrado il rispetto di un impianto cronologico. Non è quasi mai detto che poesie che recano la stessa data o che appartengano a date in successione siano copiate con lo stesso nastro o con nitore e regolarità del carattere identici. Fra le prime undici pagine di DOC.1 – dove compaiono poesie scritte fra il 26 agosto e il 13 settembre 1966 – p. 1 è una copia carbone, p. 2 è in blu, le pp. 3 e 6 sono fotocopie, p. 4 è scritta con un nastro nero piuttosto usurato, p. 5 con un nastro nero buono, p. 7 con un nastro blu molto usurato, p. 8 con un nastro nero buono (l'irregolarità del carattere non l'avvicina però a p. 5), p. 9 con un nastro nero sbiadito (la data è la stessa di p. 8), infine le pp. 10 e 11 hanno la stessa data e sono trascritte con nastro blu, ma di assai diversa nitidezza. La presenza di fotocopie e di copie carbone potrebbe colmare con materiali di recupero

²⁵ Cfr. le p. 59, *Hanno trovato stracci bianchi per terra...* (1 maggio 1967), 78, *Tende rivoluzionarie sul mio cuore* (27 agosto 1967), 92, *Il freddo fa paura e il sangue anche* (22 dicembre 1967), 95, «*Neve*» (11 gennaio 1968), 97, «*Collasso*» (11 gennaio 1968), 100, *È una soneria costante; un micidiale comprometersi* (26 gennaio 1968), 111, *Un foglio verde o arancione non* (28 ottobre 1968), 124, *La tua faccia indelebile sulla carta* (24 maggio 1969), 127, *La passione mi divorò giustamente* (28 maggio 1969), 136, *Riposo il capo* (30 settembre 1969), 140, *Così nel furore lanciatissima* (17 ottobre 1969), 141, *C'è come un dolore nella stanza, ed* (20 ottobre 1969), 178, *Ho nella stella nera del mio destino* (24 maggio 1971), 179, *Continanza europea, semmai venne* (8 giugno 1971).

²⁶ Cfr. le pp. 138-139 (*Nella sola immaginazione e quel mattino dopo segretamente*), 142-143 (*Nuvoli a ritroso e Nel selciato uguale*), 145-151 (da *Rosa ripulita* a *Come se sapessi cosa vuol dire l'opposto*).

lacune dei dattiloscritti originali,²⁷ forse in un passaggio conclusivo della sistemazione del libro: un fatto che interessa in modo esclusivo i testi più antichi della raccolta.²⁸ Peraltro la Rosselli di alcuni dei nuclei trascritti possiede più copie di servizio, come si evince da ASP.2, dove compiano 32 doppioni, talora più di uno della medesima poesia, di «scartati» presenti anche in ASP.1.

L'impressione è quella di una sorta di rompicapo, in un cui i testi debbono essere stati aggregati e disaggregati a più riprese, con una gestione a dir poco sorprendente di poesie che recano la stessa data redazionale e che ci si aspetterebbe di trovare in DOC.1 trascritte con la stessa carta e lo stesso nastro; in altre parole che la produzione dei testi e la loro copia procedessero di pari passo. Il gruppo di poesie alle pp. 35-40 (da *La severa vita dei giustiziati* a *Molle riverbero*, nella successione di *Documento*) risale allo stesso momento di ideazione: 2 gennaio 1967. I testi confluiti in DOC.1 non sono stati però ricopiati in uno stesso momento: le pp. 36 (*Ininterrotta la mana guida ancóra impotenza*), 37 (*Cerchi una giustizia: non l'avrai mai*), 40 (*Molle riverbero del cuscino fatto per*) sono formalmente identiche, scritte con nastro nero buono (ma la serie si continua almeno con 41, *Psicologicamente adempiente è il diamante*, del 21 gennaio 1967); le pp. 35 (*La severa vita dei giustiziati rinnoverava*) e 39 (*Finché non diventa vanità non è libertà*) sono redatte con un nastro nero molto usurato, e proprio questo tratto le accomuna ad un'ampia serie di poesie a cavallo fra 1966 e 1967, trascritte evidentemente insieme; la p. 38 (*Quale azione scegliere, prevedere, ereditare?*) viene copiata con un nastro blu, piuttosto logoro. Anche in quest'ultimo caso un discreto numero di testi prossimi, con caratteristiche assai simili se non identiche,²⁹ sembra indicare che tutti i testi hanno fatto parte, in un qualche momento della storia del libro, di una medesima aggregazione temporanea. Il fenomeno pare attenuarsi notevolmente negli anni: un discreto nucleo di poesie stese fra gennaio e marzo del 1971, da p. 154 (*Moristi anche tu*) a p. 176 (*Parole pacifiche*), ad esempio, è costituito quasi interamente intercalando pagine che provengono da due differenti dattiloscritti, redatti, in momenti diversi, uno con un nastro nero alquanto sbiadito,³⁰ l'altro con un nastro blu.

In DOC.1 oltre ad una data tutte le poesie recano un numero che non rappresenta una qualche numerazione parziale – sfogliando il dattiloscritto il significato si chiarisce³¹ –, ma l'ordine di composizione di ogni poesia nell'arco di una medesima giornata: un ordine che viene rigorosamente rispettato in DOC.1 e DOC.2. Per cui, per quanto l'aspetto delle pagine sia molto eterogeneo e denoti come esse provengono da

²⁷ Alcuni degli originali recano traccia del passaggio in tipografia, per cui la Rosselli non allestisce delle copie di servizio ma utilizza gli stessi dattiloscritti poi riversati in DOC.1: il fatto che le poesie escano temporaneamente di brogliacci può aver comportato qualche inevitabile perdita.

²⁸ In carbone troviamo solo p. 1; sono fotocopie, oltre alle pp. 3 e 6, le pp. 22-24, con le quali in ogni caso non si deborda dal 1966.

²⁹ Cfr. le pp. 33-34 (*Perdona le colpe come io rimetto i terrori e E veleno forzarsi per nervi occulti*) e, con qualche incertezza, 48-51 (da *Nelle cene distillate a Il sole a scatti ci risveglia dal lungo*).

³⁰ La somiglianza del nastro e della impaginazione delle poesie farebbe pensare che a questa stessa sequenza appartenga anche qualche poesia del 1970.

³¹ DOC.1 reca anche traccia di una numerazione parziale, che arriva al numero 45 (nel dattiloscritto a p. 99, *Credete di poter amarmi?*), non conservata integralmente: la serie è ciò che sopravvive di un ordinamento che viene ridisciolto in DOC.1 con caduta di numerosi pezzi o spostamento rispetto alla posizione originale.

dattiloscritti diversi, le sei poesie del 21 gennaio 1967 sono in ultimo risistemate nella sequenza esatta di composizione.

È molto difficile ritenere che un simile *patchwork* rappresenti uno stato di organizzazione unitario. Non sembra però, come si accennava, che la Rosselli abbia proceduto ricopiando in una sorta di zibaldone i testi che riteneva degni di entrare nel volume in via di costruzione. Tantomeno che DOC.1 sia l'assemblaggio di fogli estratti dai dattiloscritti originari. Tenendo conto delle incongruenze fra le date, il colore del nastro e il carattere dattilografico, pare invece ragionevole concludere che debbano essere esistiti dattiloscritti in cui hanno preso forma le successive ondate creative,³² ma che fra questi e DOC.1 vadano collocati più dattiloscritti intermedi, i cui lacerti si riconoscono nel *corpus* di DOC.1 per omogeneità di carta e nastro, in cui lo strato originario della scrittura, individuato solo dalla successione cronologica dei pezzi, ha già ricevuto una qualche forma di scelta e sistemazione. È da questi dattiloscritti che la Rosselli attinge o scarta pagine per comporre l'edificio di *Documento*. Le tracce presenti nell'epistolario fanno propendere per questa ipotesi di lettura, fondata sulla presenza di depositi intermedi fra le stesure originarie – delle quali nulla sappiamo – e DOC.1 e 2: 600 pagine nel 1968, che probabilmente non sono il frutto di un lavoro di copiatura sistematico, ma un avvio di elaborazione dei materiali prodotti nei primi tre anni; 300 nel 1973, relative ad una stagione più tarda; infine le 500 pagine – che sono già il risultato di una faticosa cernita fra cui avviene il montaggio finale del libro, per sottrazione della residua eccedenza di scrittura. È lecito presumere che di ulteriori fasi possa non essere restata memoria. Altri indizi dell'esistenza di macro-organizzazioni ancora parziali di *Documento* emergono dalle pubblicazioni in rivista: *da Documento (1966-1967)*,³³ *undici poesie da «Documento» (1966-1971)*;³⁴ ma anche da alcuni accenni fra le lettere: «Other poems – sempre dal libro *Documento* (1966-1972 about) will come out in September. The book is more or less finished» (a John, 5 giugno 1972).

4. In alcune circostanze la numerazione sequenziale dei testi redatti nell'arco di una stessa giornata consente di misurare nel microcosmo dell'esercizio quotidiano la portata torrenziale della scrittura. E anche l'entità, per quanto approssimativa, dello scarto compiuto per arrivare alla chiusura di *Documento*. Il 28 agosto 1966 la Rosselli scrive almeno 9 poesie: ne restano due. La cautela è indispensabile: la numero 9 è la poesia più alta della serie a sopravvivere; nulla esclude che ne seguissero altre. Sono infatti 12 il 21 gennaio 1967 e ne restano 6; 12 di nuovo il 24 maggio 1969 (ne restano tre); delle 10 del 30 maggio 1969 se ne salva una. Il trapasso

³² Del resto, Amelia Rosselli, anche se non sempre, compone direttamente i suoi testi alla macchina da scrivere: «Preferivo la macchina da scrivere, perché ho sempre amato il verso di misura uniforme e con la scrittura a macchina riuscivo a stare dentro le forme grafiche da me preferite. E poi da tempo ho problemi di calligrafia: la mia mano diventa meno controllabile e scrive in caratteri corsivi sempre più grandi» (V. Costantini, *Quando la vita cammina in versi*, in «Wimbledon», I, 9 dicembre 1990, poi, col titolo *La poesia è al centro della mia vita*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, cit., pp. 123-124). Nella stessa intervista aggiunge: «È un falso problema perché io, quando mi metto davanti alla macchina da scrivere, ho già in mente tutta la poesia e la butto giù di getto» (p. 124).

³³ In «Nuovi Argomenti», n.s., 6, aprile 1967.

³⁴ in «Paragone», XXII, 262, dicembre 1971.

fra scrittura e libro comporta una strozzatura che si risolve in un'autentica ecatombe. Anche quando il numero più alto fra i pezzi superstiti di una giornata è, per così dire, basso, non è detto che i testi non potessero essere molti di più. Anche con questo margine di incertezza, sono cifre che, per approssimazione, possono rendere un'idea della vertigine generata dalla pulsione alla scrittura.

La Rosselli pubblica e geometrica dei libri pervenuti al *ne varietur* della stampa è dunque altra cosa dalla Rosselli privata, quella del dominio pervasivo e ossessivo della scrittura. La volontà del libro è ciò che fa la differenza dal caos psicotico: volontà del libro e, non meno importante, tensione a stabilire un qualche rapporto con la tradizione letteraria e la lingua della letteratura ne fanno una scrittrice. Ma è solo la pubblicazione – in volume come in rivista – che blocca il flusso della scrittura, conferendo stabilità ad una materia che per statuto non ne ha, fluida e in continua metamorfosi: non è un caso che non ci siano o quasi varianti, che le disperse siano pochissime rispetto a una carriera di oltre quarant'anni e le inedite ancora meno. Ogni testo è variante e ricombinazione dei testi che lo precedono, senza sosta; al punto che le singole poesie rischiano di essere talvolta pressoché indistinguibili nel flusso ininterrotto della scrittura.³⁵ Solo isolata dal magma creativo e arrivata alla stampa una poesia della Rosselli è fissata per sempre e da quel momento ha una probabilità molto elevata di entrare in volume. Tutto ciò che resta fuori viene distrutto, impedendo così ogni possibile interferenza fra il libro compiuto e una scrittura che seguita a premere ai suoi confini: a tutti gli effetti, gli «scartati» di *Documento* rappresentano la crisi di questo sistema, anche se salvati in vista di un ulteriore libro. Date e numeri d'ordine testimoniano l'impulso alla scrittura e nello stesso tempo una norma di regimentazione interna alla scrittura stessa che diviene l'ossatura di *Documento*, come probabilmente lo è delle altre grandi raccolte: nel caso di *Documento* in modo sicuramente più ossessivo. La coazione a scrivere è ciò che Amelia Rosselli traduce nei termini romantici di ispirazione: non ha di per sé un'accezione negativa, tutt'altro: rappresenta la condizione stessa da cui scaturisce la poesia. Se non c'è ispirazione, e cioè un flusso ininterrotto della scrittura, la poesia viene meno. Anche se, per paradossale che sia, proprio il prevaricare dell'ispirazione diviene il principale ostacolo.

La pressione della scrittura segna in modo indelebile la genesi del libro; ma d'altra parte il libro è fin dall'inizio la ricerca di un punto di equilibrio fra questa pulsione e un'istanza di razionalizzazione che la Rosselli identifica nell'orizzonte della letteratura: in Petrarca e nella forma canzoniere; più in generale in una marcata attenzione per la metrica italiana delle origini, resa emblematica fin da *Spazi Metrici*: «Ma ritentare l'equilibrio del sonetto trecentesco è anch'esso un ideale reale».³⁶ Questa metrica, che solo in parte coincide ancora con quanto prospettato in *Spazi*

³⁵ In alcune circostanze lo si osserva con particolare evidenza. I tre testi dell'11 gennaio 1968 («Neve», *Mille, piccoli oggetti delicati, la*, «Collasso») sono variazioni legate al tema della neve. Un analogo flusso continuo che assottiglia il confine fra le singole poesie si osserva tra i pezzi superstiti del 2 gennaio 1967: *La severa vita dei giustiziati rinoverava, Ininterrotta la mano guida ancora impotenza, Cerchi una giustizia: non l'avrai mai, Quale azione scegliere, prevedere, ereditare?, Finché non diventa vanità è libertà, Molle riverbero del cuscino fatto per*.

³⁶ A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 189.

Metrici, ha una struttura strofica che non ripropone quella dei modelli,³⁷ ma che comunque fissa dei rapporti matematici nel numero dei versi e nella successione delle strofe: un paradigma che comincia a farsi strada in *Serie Ospedaliera* e che diventa pressoché costante di *Documento*.³⁸ Basti pensare a *Accorgendosi di me si accorse di essere*: 4-4-5-5-4-3-3-3-4-4, dove la serie numerica intorno a cui sono costruite le singole strofe è 3,4,5. Non diversamente in «*per Gianfranco*» – 3-2-2-3-2-6-2-4-2-2-5 – data la sequenza 2,3,4,5,6, l'ordine delle strofe rispecchia una trama di relazioni matematiche: 3-2-2-3, 2-6-2, 4-2-2-5, con l'ultima strofe di 5 versi che introduce un elemento di squilibrio all'interno della rete di corrispondenze. In ottemperanza alla necessità di individuare strutture numeriche e formali, le singole unità testuali possono andare in frantumi per essere ricombinate a prescindere dal loro contenuto: «non volendo togliere alcune [poesie] che ritenevo buone per tre quarti, qualche volta legavo una poesia alla seconda. Ho fatto anche lavoro di *collage*».³⁹

L'asse cronologico della scrittura è controbilanciato da un'architettura del libro che si sorregge su una fitta tela di richiami formali e matematici fra i singoli pezzi. Poesie contigue si costituiscono in vere e proprie sequenze. I tre pezzi datati 11 gennaio 1968 («*Neve*», *Mille, piccoli oggetti dedicati, la*, «*Collasso*») hanno le seguenti organizzazioni strofiche: 4-4-4-1 || 3-3-3-2-1 || 4-3-4-3, dove è palese il gioco a scomporre e ricomporre il sonetto. Anche nelle quattro prove del 26 gennaio 1968 (*Mi immischiai di nuovo, Credete di poter amarmi? Avete visto in me, È una soneria costante; un micidiale comprometersi, Fonte della sua tubercolosità*) i rapporti fra le poesie, sul piano della corrispondenza tra schemi strofici, sono robusti: 6-5-4-4 || 3-3-3-3-3 || 4-7-3 || 5-8-2. Non è improbabile che la sopravvivenza di alcuni nuclei di poesie sia legato alla possibilità di rintracciarvi una trama di correlazioni formali che connettano una poesia all'altra. Così come non è improbabile che le tre poesie estratte dalle 12 (almeno) scritte il 24 maggio 1969 (*È fiamma di volontà, La tua faccia indelebile sulla carta, Non questo supplizio*) siano salvate in funzione dei rapporti che possono stabilire con i pezzi che precedono e, ancor più, che seguono.⁴⁰

È difficile sostenere che questa dinamica sia attiva in ogni punto di *Documento*, il quale peraltro resta un libro conflittuale, per ammissione dell'autrice stessa; ma certo essa rinsalda dei nuclei consistenti all'interno della raccolta. Per quanto il lettore che si accosta a *Documento* non abbia la benché minima percezione delle tensioni da cui si genera la raccolta, la Rosselli rielabora la continuità e la coerenza dell'opera non cedendo all'orizzonte cronologico della scrittura, ma rafforzando l'architettura formale che deve sorreggere la forma canzoniere del libro. Il risultato nascosto è l'esatto bilanciamento fra le due sollecitazioni e l'eliminazione di ogni possibile conflitto fra libro e scrittura.

³⁷ A sgombrare ogni equivoco, la Rosselli parla infatti di «una metrica del tutto non-neoclassica, ma avanzatamente formalista» (M. Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli*, cit., p. 51).

³⁸ Sul paradigma matematico cfr. ora l'apparato critico di *Documento* in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1365 sgg.

³⁹ Ivi, p. 52.

⁴⁰ Questi gli schemi strofici della sequenza in cui sono calate le tre poesie: 11-5-7-4-6 (*Puntando le dita sul terriccio*) || 2-5-1 (*Fosse stato più facile spartirti*) || 5-4-1 (*È fiamma di volontà*), 4-6-10-1 (*La tua faccia indelebile sulla carta*) || 4-5-3 (*Non questo supplizio*) || 4-3-4-5-2 (*Il portanome di questa lettera bizzarra*) || 4-3-2-2-4-2-4-3-3 (*La passione mi divorò giustamente*).

Il carattere torrentizio della scrittura e il traguardo di un'opera in cui l'ordine matematico-formale con cui si succedono le poesie coincide con la sequenza cronologica delle poesie rendono la chiusura del libro un'impresa ardua, rinviandola per quasi un decennio. Come se non bastasse, fin dal suo avvio, *Documento* nasce come il libro che deve completare la carriera poetica della Rosselli prima del silenzio⁴¹ e dunque non è possibile pensare ad un altro libro in italiano posteriore ad esso. A complicare il quadro, dovendo essere l'ultimo libro, per anni *Documento* non può essere completato né tantomeno edito se non dopo aver dato alle stampe *Primi Scritti* e *Sleep*.⁴² Ma i due volumi non trovano un editore e vengono pubblicati anni dopo *Documento*. È un vicolo cieco che la Rosselli stessa ha concepito e a cui non riesce a sfuggire, se non mettendo essa stessa in crisi la strategia dell'ultimo libro e accantonando gli «scartati» poi confluiti in *Appunti Sparsi e Persi*. *Documento* rappresenta dunque il momento in cui collassa e si sfalda il progetto complessivo grazie al quale la Rosselli punta a definire la sua immagine poetica. D'altra parte, l'obiettivo di fermare la scrittura dopo la raccolta del 1976 è in qualche misura raggiunto: lo scrivere di getto, in una corrente ininterrotta di testi, contro cui la Rosselli deve lottare per costruire il libro, è ciò che viene meno nel corso degli anni Settanta, dopo *Documento* e dopo i nuclei poetici più tardi – del 1977⁴³ – che entrano in *Appunti Sparsi e Persi*. Si capisce perciò l'importanza assegnata a *Impromptu*: scritto nell'arco di una mattinata, l'8 dicembre 1979, sembra riattivare le modalità della scrittura di getto che hanno sorretto l'officina rosselliana fino alla stagione di *Documento*. Non è che dopo *Impromptu* la Rosselli non scriva più: si è però bloccato il flusso incessante contro cui è necessario definire il libro, ma, paradossalmente, senza il quale il libro non può esistere. Per un'idea della poesia agonistica, come corpo a corpo contro la massa esorbitante della scrittura.

⁴¹ Amelia scrive al fratello John il 5 gennaio 1976, appena ricevute le bozze di *Documento*: «My idea of its being my last, most mature book of poems in Italian, which is more or less what I meant it to be right from the start, still sticks to me...». Su *Documento* come epilogo programmato della fine della scrittura e della carriera poetica rosselliana cfr. S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli a Pasolini. Frammenti di una biografia letteraria*, cit., p. 141 sgg.

⁴² La Rosselli scrive direttamente a Giulio Einaudi il 14 agosto 1970: «[...] inoltre desidero trovare un editore per il prossimo libro (*Documento*, ancora non completato – poesie in italiano) possa stampare il testo (secondo me il più diretto e smerciabile dei miei lavori) senza lunghe attese. Però *Documento* [...] richiede ancora molto lavoro di revisione, al quale non posso portarmi finché non ho risolto la questione pubblicazione dei *Primi Scritti*; e d'un altro libro di poesie scritto in inglese, intitolato *Sleep* (1953-66)» (Archivio Einaudi, presso Archivio di Stato di Torino).

⁴³ Si tratta di due consistenti nuclei di poesie posteriori alla chiusura di *Documento*: *Nonnulli* (settembre 1977), in «Nuovi Argomenti», n.s., 61, gennaio-marzo 1979, e *Sequenze* (14 poesie 1974-1976), in «il manifesto», 3 novembre 1979.