

VALERIO MAGRELLI

«SEI UN NUMERO E TI CANTO»

Scopo di questo intervento è studiare, nelle sue diverse forme, l'attrazione della scrittura verso il numero, in quella assimilazione della cifra all'interno del dettato poetico corrispondente a un'estetizzazione del linguaggio matematico. I materiali spazieranno dalla Grecia antica all'Italia del secondo dopoguerra, dal gioco di inclusione delle cifre nell'alfabeto (come in Alceo di Messene), alla loro tematizzazione (come in Betocchi). Senza alcuna pretesa di sistematicità, si tratterà dunque di analizzare alcuni casi in cui la scrittura alfabetica tende ad annettere al proprio interno elementi desunti da quella matematica. È un po' il contrario di quanto accade in algebra, dove problemi d'ordine logico-operativo rendono necessario il ricorso al calcolo letterale all'interno di un sistema numerico. Qui, tuttavia, il motivo dell'ibridazione risulta completamente diverso, dettato com'è da esigenze unicamente stilistico-espressive.

Il primo punto da precisare è che non si prenderanno in esame modelli letterari attinenti alla numerologia. Il rapporto tra lettera e numero andrà per così dire osservato nella sua nudità, senza alcun ricorso alla sfera propriamente simbolica. Per ricorrere a un esempio canonico, non si tratterà, insomma, di analizzare «il mistico intervento del numero» di cui parla Dante nel XXIX capitolo della *Vita Nuova*, né di esaminare la vertigine delle cifre in Petrarca (il quale, secondo lo studioso tedesco Wilhelm Pötters, avrebbe addirittura alluso al pi greco attraverso l'immagine di Laura), quanto piuttosto di prendere in esame l'interrogazione sulla natura della cifra in quanto tale.

Manierismo: da Alceo ad Artale

Vorrei iniziare con una poesia tutta pervasa da un'ironia funebre, enigmatica. Vissuto fra il terzo e il secondo secolo avanti Cristo, il suo autore, Alceo di Messene (da non confondersi con Alceo di Mitilene) ci è noto per ventidue epigrammi elegiaci. Apprezzato da Wilamowitz, ma

severamente criticato da Gow e Page, egli sa spaziare da toni politico-satirici ad accenti erotici, dal registro dedicatorio-epidittico a quello sepolcrale. E proprio su quest'ultimo tipo di produzione ci soffermeremo, con i dieci versi che seguono:

Io mi domando perché, sulla pietra che c'è lungo la via,
 non c'è altro che un *fi*, che il lapicida
 con lo scalpello incise due volte. La donna che giace
 qui sotto terra si chiamò Chiliade?
 Chilia [mille] designa quel doppio *fi* [cinquecento].
 O siamo andati proprio fuori strada
 e fu Fidis [*fi* due volte] che sta nella tomba? Ho risolto
 come Edipo il rebus della Sfinge.
 Lode sia data a chi trasse da duplice segno l'enigma –
 luce agli astuti, agli imbecilli il buio ¹.

Ripercorriamo rapidamente la composizione. Genere letterario fra i più noti, l'arte delle epigrafi conosce infinite varianti, ma la storia che segue riserva una sorpresa, e fa pensare piuttosto alla tradizione, altrettanto longeva, degli indovinelli. Un passante prende la parola e parla in prima persona per sciogliere l'enigma proposto da un'iscrizione funebre. Egli si chiede il perché di una lapide così singolare, composta cioè da due semplici consonanti. Intesa come numerale, la lettera FI equivale a cinquecento, e dunque, raddoppiata in FI-FI viene a significare mille. Da qui il gioco di parole sul primo nome suggerito dal poeta, *Chilias*, che significa appunto «migliaio» (tradotto a volte come «Chilia», altre come «Chiliade»). È stato notato che non esistono altre attestazioni di un simile nome, e ciò confermerebbe il tono scherzoso del componimento ².

A questo punto, però, la voce dubita del proprio operato, e avanza una soluzione alternativa alla prima, presentando un altro nome proprio, ma creato non dalla addizione delle due unità, bensì dal fatto di considerare

¹ F. PONTANI (a cura di), *Antologia palatina*, Einaudi, Torino 1979, vol. II, p. 215 (libro VII, n. 429).

² F. CONCA, M. MARZI, G. ZANETTO (a cura di), *Antologia Palatina*, Utet, Torino 2005, vol. I (libri I-VII), p. 804. Ringrazio Valentino Zeichen per la segnalazione, e Michele Napolitano per il prezioso aiuto bibliografico.

due volte la cifra di partenza. Avremmo cioè nel primo caso una somma matematica (cinquecento + cinquecento), nel secondo una somma lessicografica (cinquecento preso «due volte», che dà il nome *Feidis* o *Feido*)³. Questa seconda congettura, considerata evidentemente preferibile alla prima, conduce alla conclusione, laddove, nel perfetto chiasmo dell'ultimo verso («luce agli astuti, agli imbecilli il buio»), la voce narrante si vanta di aver raggiunto il proprio scopo, e ne prova una fierezza tale da avanzare addirittura un paragone con il massimo solutore di enigmi. L'ironia risulta più che evidente: come altrimenti immaginare che un uomo, di fronte a una tomba anonima, possa considerarsi comparabile a Edipo dinanzi alla Sfinge?

Kathryn J. Gutzwiller ha rilevato che questo epigramma fittizio in realtà ci parla più dell'osservatore che del deceduto, più di chi scruta la lapide, che di colui per il quale essa venne scritta. Lo dimostra l'orgoglio con cui la voce narrante commenta la propria *performance* (dove andrà rimarcato, al nono verso, un ennesimo gioco di parole fra *ainigma*, «rebus», «indovinello» e *ainetos*, «degnò di lode»)⁴. Di fatto, quindi, è come se la persona che vede e interpreta i simboli visivi (FI-FI) diventasse l'artefice della composizione stessa, in un unico nodo capace di stringere insieme il passante-lettore-autore.

Tutto ciò è vero, ma bisogna tenere conto anche di una diversa, ingegnosa supposizione, relativa alla «retorica della dislocazione della pietra tombale»⁵. Come ha osservato Jon Steffen Bruss, se invece di essere nobile e arcaico, il monumento, di epoca più recente, fosse appartenuto a una persona di bassa estrazione, allora il secondo gioco di parole nasconderebbe un segreto. Infatti, stando a Gow, l'etimo dei nomi *Feidis* o *Feido* (entrambi femminili) rivelerebbe una precisa caratteristica del defunto, ossia la sua avarizia: «Non c'è dubbio che la parsimonia implicata nel nome della donna sia esemplificata dalla brevità con la quale esso viene espresso»⁶. Altrimenti detto, «la miseria del sepolcro ben si conci-

³ J. S. BRUSS, *A Program Poem of Alcaeus of Messene Epigram 16 G-P (= AP 7 429)*, in «The Classical Journal», vol. 98, n. 2, december-january 2002-2003, p. 169.

⁴ K. J. GUTZWILLER, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1998, p. 269.

⁵ J. S. BRUSS, *A Program Poem*, cit., p. 167.

⁶ A. S. F. GOW, D. L. PAGE (a cura di), *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, Cambridge University Press, Cambridge 1965, p. 21. L'autrice precisa inoltre: «L'iscrizione

lia col nome della donna che evoca l'idea del risparmio (*Feidomai*)⁷. Insomma, chi da vivo lesina sulle cose, da morto lesinerà sulle parole, o finanche sulle lettere...

E non è tutto. Infatti Bruss è arrivato a ipotizzare che mentre Chilia potrebbe simboleggiare la poesia epica (dato che i libri di quel genere contavano di solito mille versi), Fidis, ossia la giusta soluzione, rappresenterebbe la *musa gracilis* dei *poetae docti* dell'epoca ellenistica e tardo repubblicana.

Non ci interessa spingerci tanto in là. Quel che più importa è vedere come, in questi versi, lo scambio tra lettera e numero venga portato alle sue estreme conseguenze: la scrittura «alfabetica» tende ad annettere al proprio interno elementi desunti da quella «matematica», al punto che una cifra finisce per essere interpretata alla stregua di un nome proprio, anzi, di due. Ma di chi è questa tomba? Chi vi è sepolto? Un uomo, una donna o un numero? E si tratta davvero di una tomba, o non piuttosto di un cenotafio? Intenta a celebrare se stessa, la scrittura ci lascia un'inattesa interrogazione sulla natura segreta del segno.

È quanto troviamo anche nel secondo caso della nostra rapidissima e irregolare panoramica. Mi riferisco a un sonetto di Giuseppe Artale, riesumato da Gustav René Hocke nel suo studio sul manierismo, e intitolato *Dama che giuoca a dadi*:

Queste, ch'agiti in un reliquie erranti,
 Son Ossa, e punti; e son cifre eloquenti,
 Che parlan scosse; e presuppongon pianti
 Fra tuoi Tragici Giuochi, e non le senti.

Cantan Lidia l'esequie a' tuoi sembianti
 Nere note, atri segni, ossa stridenti;
 Giuochi a punti? or se mai vinci ad istanti,
 Perdi a dî, vivi ad or, mori a momenti.

non offre indizi sul sesso della persona deceduta, e se l'epigramma dovesse essere preso sul serio, dobbiamo immaginare il soggetto dipinto o scolpito sulla tomba» (*ibidem*).

⁷ F. PONTANI (a cura di), *Antologia palatina*, cit., vol. II, p. 804.

Or piangi al giuoco, omai de' tuoi Trofei
Morte trionfa; e sol per tuoi sconforti
Quai son l'ossa, che stringer esser tu dei.

E mira, or, ch'ossa in man chiudi, e trasporti,
Qual sussistenza ha tua beltà, che sei
Fatta pria di morir sepolcro a morti ⁸.

Via via definiti «reliquie», «punti», «nere note, atri segni, ossa stridenti», i dadi (ottenuti dagli astragali di qualche bestia) appaiono come «cifre eloquenti» che parlano se scosse, ossia interrogate. Altro che bellezza mondana! In questo complicato *memento mori*, la giocatrice stringe e serra in mano quel che essa stessa è destinata a diventare (verso 11 e 12), così da trasformarsi in una specie di sepolcro umano. È il trionfo della *vanitas*: con una vertiginosa *mise en abyme*, il morituro arriva a contenere il morto, mentre il morto (vale a dire l'osso animale che costituisce il dado) annuncia al vivo la sua inesorabile scomparsa. In altri termini, è la voce della salma, sotto forma di numeri, a vaticinare il futuro, un futuro inevitabilmente destinato all'unico punteggio della fine.

La tovaglia *di Pascoli* (1907)

Le dicevano: – Bambina!
che tu non lasci mai stesa,
dalla sera alla mattina,
ma porta dove l'hai presa,
la tovaglia bianca, appena
ch'è terminata la cena!

Bada, che vengono i morti!
i tristi, i pallidi morti!

⁸ Citato in G. R. HOCKE, *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt, Hamburg 1959 (trad. it. ID., *Il Manierismo nella letteratura*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 356).

Entrano, ansimano muti.
Ognuno è tanto mai stanco!
E si fermano seduti
la notte intorno a quel bianco.

Stanno lì sino al domani,
col capo tra le due mani,
senza che nulla si senta,
sotto la lampada spenta. –

È già grande la bambina:
la casa regge, e lavora:
fa il bucato e la cucina,
fa tutto al modo d'allora.
Pensa a tutto, ma non pensa
a sparecchiare la mensa.
Lascia che vengano i morti,
i buoni, i poveri morti.

Oh! la notte nera nera,
di vento, d'acqua, di neve,
lascia ch'entrino da sera,
col loro anelito lieve;
che alla mensa torno torno
riposino fino a giorno,
cercando fatti lontani
col capo tra le due mani.

Dalla sera alla mattina,
cercando cose lontane,
stanno fissi, a fronte china,
su qualche briciola di pane,
e volendo ricordare,
bevono lacrime amare.

Oh! non ricordano i morti,
i cari, i cari suoi morti!
– Pane, sì... pane si chiama,
che noi spezzammo concordi:

ricordate?... È tela, a dama:
ce n'era tanta: ricordi?...

Queste?... Queste sono due,
come le vostre e le tue,
due nostre lagrime amare
cadute nel ricordare! – ⁹

È ora la volta di una poesia che accoglie una struggente scena di agnosia, ossia di mancato riconoscimento. Per meglio dire, siamo di fronte a un'agnizione impossibile, relativa cioè alla difficoltà, da parte dei defunti, di riconoscere la propria esperienza di vivi. A causa della propria ontologica debolezza, i morti hanno dimenticato tutto. Eppure avvertono questa loro lacuna, e si sforzano di ricordare. Così, nelle ultime strofe del testo, li vediamo, come bimbi all'asilo, seduti a un tavolo per cercare di riapprendere a parlare. Le prime cose di cui riappropriarsi (perché si tratta appunto di un disperato, probabilmente inutile tentativo di riappropriazione), sono termini di uso quotidiano, come la parola «pane». Questi *dropout*, emarginati per antonomasia in quanto privati della vita stessa, questi «poveri» morti spogliati anche della più elementare forma di possesso, la nuda esistenza, hanno bisogno di cominciare da capo a «sillabare» il mondo. Hanno dimenticato il nome del «pane» come quello della tela «a dama» di cui è tessuta la tovaglia, tovaglia che dà il titolo alla poesia e che, con il suo irresistibile richiamo, li ha strappati al loro nulla per farli tornare fra i vivi.

Non solo: la loro attenzione va oltre, e si fissa su qualcosa di inatteso: una macchia, si direbbe, anzi due. I morti, si suppone, chiedono cosa siano quei punti scuri, e l'antica bambina, la stessa che crescendo è diventata loro ospite e insieme insegnante, spiega che si tratta delle lacrime «cadute nel ricordare». Poveri morti, verrebbe da dire; non riconoscono nemmeno le tracce di pianto lasciate nello sforzo di riconoscere quanto hanno perduto!

L'assunto è toccante. Ma a questa lettura piana, trasparente, vorrei

⁹ G. PASCOLI, *La tovaglia*, in ID., *Canti di Castelvecchio*, Zanichelli, Bologna 1907, XVIII.

tentare di aggiungere qualcosa, per motivare la doppia apparizione sia del pronome «queste», sia dell'aggettivo «due». Nello stesso modo in cui hanno dimenticato le parole, i morti devono aver smarrito anche il concetto di cifra. Da qui il bisogno di ripetere l'indicazione numerica, alla stregua di quella deittica: «Queste?... Queste sono due,/ [...] due nostre lacrime amare». Ora, con uno splendido effetto di eco (queste/queste, due/due), possiamo immaginare che la «lezione» dei morti si sposti dalla grammatica all'aritmetica, affrontando, dopo lo sforzo di apprendere a parlare, quello di imparare a contare. Lasciamoli così, i nostri pallidi *revenants*, mentre scandiscono i rudimenti di una scienza scomparsa.

Avanguardie e neo-avanguardie: Palazzeschi, Apollinaire, Breton, Boetti

Per rimanere ai primi del Novecento, non sorprende ritrovare l'interrogazione sulla natura del numero nel cuore delle avanguardie. In maniera analoga a quanto accade in pittura con il *collage*, assistiamo a una decisa infrazione delle barriere linguistiche, alfabetiche, segniche. Futurismo, Esprit Nouveau, Dadaismo, giocano con i numeri, ma è con *La passeggiata* di Aldo Palazzeschi, nella raccolta del 1910 *L'incendiario*, che ci si spinge forse più lontano, fino alla prima apparizione della sigla % in poesia. L'autore, tuttavia, non si limita a questo, e nel giro di pochi versi azzarda una rima a dir poco blasfema. Ascoltiamolo:

[...]
Fallimento!
Grande liquidazione!
Ribassi del 90%
Libero ingresso.
Hotel Risorgimento
e d'Ungheria.
Lastrucci e Garfagnoni,
impianti moderni di riscaldamento:
caloriferi, termosifoni.
Via Fratelli Bandiera
già via del Crocefisso.
Saldo
fine stagione,

prezzo fisso.
Occasione, occasione!
[...]

Che «Nietzsche» rimasse con «camice», ce lo aveva insegnato Guido Gozzano; che «Seele Agonie» (l'agonia dell'anima) rimasse con «potpourri», ce lo spiegherà Gottfried Benn; ma per scoprire che «Crocefisso» potesse rimare con «prezzo fisso», si doveva aspettare Palazzeschi e la sua dissacrante ispirazione.

Ben diverso il caso di Apollinaire. Ci riferiamo in particolare ad alcuni versi che il poeta, arrestato per il famoso *affaire* provocato dal furto della Gioconda leonardesca, scrisse nel carcere della Santé. A mo' di sconsolato testamento, la seconda delle sei poesie carcerarie (includere in *Alcools* e datate settembre 1911), recita:

Non je ne me sens plus là
Moi-même
Je suis le quinze de la
Onzième ¹⁰.

Guillaume Kostrowitski adesso non si chiama più Apollinaire. Insieme al suo patronimico, il poeta ha perduto anche il proprio *nom de plume*, finendo per ridursi a una semplice cifra. È questo, d'altra parte, uno fra i più originali ritrovati del secolo scorso: prima ancora che si affermi il linguaggio generalizzato del codice a barre per le cose, del codice fiscale per le persone, la detenzione diventa una tragedia dell'identità, ora nell'anonimato offerto da una sigla (il quindici dell'undicesima, appunto), ora nel numero tatuato sul corpo delle vittime. Ma ad Apollinaire basta lo spazio di una quartina, per mettere a fuoco quella riduzione del nome a cifra che, tipica dei sistemi penitenziari, finirà per installarsi nelle singole fibre della nostra vita quotidiana.

¹⁰ «No non mi sento li/ Io stesso/ Sono il quindici della/ Undicesima»; G. APOLLINAIRE, *Non je ne me sens plus là*, in ID., *Alcools* («A la Santé»), in ID., *Œuvres poétiques*, Gallimard, Paris 1956, p. 141.

Ancora pochi anni, e nel 1920 André Breton pubblica *PSTT*, un testo poetico basato su un paradossale impiego del proprio nome. Il titolo è un *calembour* istituito tra le iniziali PTT, poste e telegrafi, e l'interiezione «pst»: mentre l'acronimo sta a designare l'ente preposto alla pubblicazione dell'elenco telefonico parigino, il gruppo consonantico riproduce il breve sibilo generalmente impiegato per attirare l'attenzione di un interlocutore. Alla stregua di certe antiche epigrafi nelle quali l'iscrizione si rivolge al passante implorandone l'ascolto, qui il lettore è invitato a fermarsi innanzi al testo, per udire il muto coro delle voci omonime («mon. funèbr.», suona d'altronde la qualifica del secondo nominativo incluso nella lista bretoniana).

Ma di cosa parla questa «poesia» (le virgolette, come vedremo, sono d'obbligo)? In sostanza, la composizione consiste nella provocatoria trascrizione di una pagina dell'elenco telefonico, con gli indirizzi e, quel che più ci interessa, i numeri di venti abbonati aventi lo stesso patronimico dell'autore. Il fatto più rilevante, tuttavia, è che, tra i vari Breton, a siglare la lista dei venti convocati in *PSTT* sia un loro omonimo assente. Il firmatario, infatti, non figura nell'elenco del quale si appropria, quasi che l'autore, da autentico capobanda, chiamasse a sé la sua compagnia omonimica: «Questo Breton firma la lista, invece di essere in essa designato»¹¹.

La spiegazione più convincente di tutto ciò è probabilmente quella che si riferisce alla mancanza, da parte dell'artista moderno, di uno statuto sociale riconosciuto. Cos'è in effetti *PSTT*, se non un paradossale autoritratto *in absentia*? (*Autoritratto di un altro*, si potrebbe dire con il titolo di una raccolta poetica di Cees Nooteboom). L'immagine del soggetto viene qui suggerita per via negativa, ossia attraverso la sua estraneità rispetto alla comunità rappresentata nell'elenco di nomi. L'autore è colui che firma dall'esterno, vestendo letteralmente i panni di un *dropout* della società, come se proprio tale esclusione costituisse il requisito indispensabile per ricoprire il ruolo di firmatario, e dunque di testimone.

Con questo *ready-made* verbale, quindi, Breton toglie l'oggetto quotidiano (in questo caso una pagina dell'elenco telefonico) dal suo orizzonte di fungibilità, per immetterlo in una dimensione di autenticità e unicità estetica. È dunque la trasformazione di un enunciato informativo in ogget-

¹¹ G. DUROZOL, B. LECHARBONNIER, *André Breton, l'écriture surréaliste*, Larousse, Paris 1974, pp. 103-104.

to estetico (Goldenstein), la modificazione imposta alla lettura dalla messa in questione della tassonomia delle forme (Venier), a costituire il segreto di *PSTT*: scorrere una pagina della *Liste officielle des Abonnés aux réseaux téléphoniques de la Région de Paris* come se si leggesse una poesia.

Ma c'è un altro elemento di cui tenere conto. Tale interrogazione sulla nozione di identità, ha luogo in un'epoca che assiste al prepotente affermarsi di nuovi sistemi di comunicazione. Anche di questo parlano i venti nomi estratti dall'anagrafe telefonica. Benché in forma indiretta, la loro sequenza mette in scena il rapporto tra massa e individuo nell'epoca moderna. I soggetti convocati si iscrivono cioè nel segno della trasmissione mediatica. Come voci di voci (stante il bisticcio consentito dal termine italiano), i loro fantasmi rinviano a una realtà governata dalla tecnica, nella quale il contatto tra parlanti ha ormai assunto i tratti stilizzati della conversazione a distanza attraverso l'impiego di un numero di riconoscimento. Siamo nel vivo di quella rivoluzione della percezione spazio-temporale sorta da ciò che Stephen Kern ha definito, sulla scia di Gertrude Stein, guerra cubista. È insomma nell'orizzonte alterato dalla diffusione dell'elettricità e della telefonia che occorre leggere *PSTT*, accanto alle pagine che, in quello stesso periodo, autori come Proust, Kafka e Joyce dedicavano alle nuove strumentazioni. Non per nulla, Jacques Derrida ha ribadito che «la tecnologia della telecomunicazione non è una tecnologia come le altre»¹².

Piuttosto, andrà osservato come, sebbene un annuario non abbia nulla a che vedere con un dizionario biografico o etimologico, pure, sotto certi aspetti, il gesto di Breton miri appunto a sollecitare una mutazione simile. Elevando una semplice lista di nomi alla dignità di testo poetico, l'autore attiva infatti un irresistibile processo di risemantizzazione, non importa quanto abusivo. Da qui tutta una serie di allusioni puntualmente raccolte dagli interpreti. Così, mentre Breunig segnala la significativa apparizione del fantasma toponomastico di Gutenberg, e Goldenstein chiarisce il nesso tra «vacherie» e «Breton» sul modello del sintagma «vache bretonne», France Vernier nota il «réseau humoristique» che lega tra loro la prigione femminile («Saint»/«sein») della Roquette, la ghigliottina («décolleur») e la morte («Maur»).

¹² J. DERRIDA, *Du Droit à la Philosophie*, Édition Galilée, Paris 1990, p. 608. Sullo stesso tema, si veda anche ID., *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Édition Galilée, Paris 1987, specie pp. 83-84, sull'essenza permanentemente telefonica del personaggio Bloom.

questa divertita parodia accade, a ben vedere, qualcosa di drammatico: il sopravvento dell'anagrafe telefonica ha costretto l'artista a elencare, invece dei suoi omonimi, i confratelli eletti dall'annuario. La cifra del recapito, insomma, ha prevalso sulla lettera del patronimico, diventando, da semplice elemento accessorio, autentico *principium individuationis* del soggetto.

Un'insorgenza inattesa: Betocchi

Passare dall'analisi di due *ready-made* al commento di Carlo Betocchi potrà sembrare incongruo. Anche i suoi versi, però, sebbene collocati in una linea genericamente religiosa, colpiscono per il valore lirico riconosciuto al concetto di *quantum*. Si legga ad esempio questo distico di *Da più oscure latebre*: «[...] Son giunto qui spossato,/ e numerando le ossa dico: – sono vivo →»¹⁴. Ossa e numeri, come in Artale, ma in una prospettiva completamente diversa: non gioco, ma preghiera; non monito, ma confessione; non oggetti di un organismo animale, ma parti corporee del soggetto stesso.

Fermiamoci un istante sul verbo utilizzato. È un termine caro a Betocchi, tanto che lo ritroveremo in diverse liriche. Nei versi di *Un passo, un altro passo*, leggiamo ad esempio di un «amore nascosto», di una «ricchezza», «che lo Spirito/ non dimentica, anzi numera»¹⁵. In un altro testo, *Di quando in quando*, la comparsa del medesimo verbo è invece legata al tema, assai caro a Betocchi, del tetto. Qui, il conteggio delle tegole giunge a raffigurare, come su un pallottoliere, il bilancio stesso dell'esistenza: «Impassibile resta alla vicenda il tetto/ davanti casa; e già d'una in altra/ si numerano, nel placido raccogliersi,/ le tegole: così, anche, fa i conti con se stessa/ la vita [...]»¹⁶.

Ma se si è fatto il nome del poeta toscano, è per ben altre ragioni. Esistono infatti due testi che riprendono l'immagine del numero portandola nel centro stesso del fare poetico. Ecco la prima, *Stando con donne che cavano ghiaia da un fiume, in Ciociaria*, proveniente dal volume *L'Estate di San Martino* (1961) e dedicata a Tommaso Santoro:

Dal letto del fiume, risalendo in lunga fila per l'argine con una cofana (grossa secchia) colma di ghiaia sulla testa, le donne avevan per cottimo di scaricare

¹⁴ C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984, p. 345.

¹⁵ Ivi, pp. 317-318.

¹⁶ Ivi, p. 387.

ciascuna quaranta cofane di ghiaia nel mucchio presso la strada: andavano lentamente, cantando, per aiutarsi a procedere unite. Il sorvegliante segnava una tacca nella buccia d'una bacchetta d'ontano ad ogni viaggio.

Verga d'ontano, i segni
che t'intaccano, da flauto
silenzioso, il dorso, son le quaranta
cofane di ghiaia che sull'alto

capo van delle donne
che le ascsero dal fiume
tentennando in un lume
di silenzio, e ripercorre

la tua buccia il passo
affaticato di costoro,
come a ritroso il coro
rattristato che fanno.

Sei un numero e ti canto;
maligna stagna l'acqua
sotto il sole: ad ogni tacca
la buccia si distacca, essicca un volto ¹⁷.

Con la lunga nota che precede la composizione vera e propria, il lettore viene introdotto nel vivo del discorso. Le quaranta «cofane» di ghiaia che le lavoratrici avevano il compito di portare dal letto del fiume alla strada, si trasformano nelle tacche che il sorvegliante incide a ogni viaggio su un bastoncino, a mo' di promemoria. E proprio a questo oggetto sono dedicate le prime tre strofe, le quali, ispirandosi al canto delle donne, lo descrivono come un flauto silenzioso.

Nella quarta stanza, invece, erompe il canto del numero, ma di un numero tutt'altro che mentale, in quanto inestricabilmente legato alla fatica corporea cui si riferisce. Ogni nota del flauto immaginario, infatti, corrisponde a un volto bruciato dal sole, e colto nello sforzo compiuto per spostare le pietre fluviali dall'acqua stagnante e maligna. Così facendo, la poesia traduce

¹⁷ Ivi, p. 264.

l'astrazione numerica, il «quaranta», in soggetto vivo, pittorico, patetico, come se l'esperienza del dolore fosse riportata alla scansione musicale della cifra.

Ma c'è ancora un'ultima poesia (ultima anche in senso cronologico) che merita d'essere menzionata, dedicata a Umberto Albini, «che me ne ha dato la notizia». Nei suoi sontuosi versi (tratti dalla raccolta *Poesie del sabato*, 1980), il gioco si fa esplicito sin dal titolo, *Pel ritrovamento di un papiro postillato dallo scriba*:

Quest'ultimo Menandro, il Sicione,
scoperto da poco, seicento versi,
pare che fosse di più di mille:
la cifra del mille compare soltanto
nello straccio di papiro rimasto
di quelli composti a rincalzare
un gomito di mummia, nel suo feretro.
Il tempo che ci opprime anche scherza con noi,
ora con un numero come questo mille,
prestigioso, ora con un rudere rimasto
solo, di tutta un'antica gloria.
Ma del rancore della perdita ci vendica,
ecco, lo scriba che trascrisse la commedia,
spuntando dal papiro a maledire,
vispo, chi critichi il suo lavoro:
– Vi si rompa una gamba – sibila – lingue malediche!

Così sta scritto: e in me che leggo esplode
l'estate della vita come quando, agli ardori
d'agosto, da una rovente sassaia d'Appennino
appena smossa schizza il serpe invelenito
più viva e verde dell'erba la lingua fischiante ¹⁸.

Il riferimento è al papiro dei *Sicioni* di Menandro. Il titolo della commedia è da sempre un problema; preferibile il plurale, però, come sembra ormai attestato. Quanto al commento, si rinvia a quello pubblicato nel 1994 da Anna Maria Belardinelli ¹⁹. Ma veniamo a Betocchi. Con ogni evidenza,

¹⁸ Ivi, p. 476.

¹⁹ MENANDRO, *Sicioni*, introduzione, testo e commento di A. M. Belardinelli, Adriatica Editrice, Bari 1994. Ringrazio Michele Napolitano per l'indispensabile sostegno bibliografico.

egli fa riferimento a una nota sticometrica in margine al papiro, grazie alla quale siamo in grado di ricostruire in modo approssimativo il numero totale dei versi della commedia. Tuttavia, ciò che più lo colpisce è il fatto che l'informazione sia stata ritrovata in un lembo del testo usato per «rincalzare/ un gomito di mummia, nel suo feretro». Da qui la riflessione sullo scherzo del tempo, tanto beffardo da trasformare un numero glorioso e prestigioso in un misero rudere. Come già il «cinquecento» della poesia di Alceo, ora il «mille» diventa elemento tematico, reliquia di un testo perduto, rovina matematica.

A compensare la perdita dei quattrocento versi (i mille iniziali, meno i seicento superstiti), interviene però la voce dello scriba, che a migliaia di anni di distanza raggiunge improvvisa il lettore con un anatema rivolto contro i critici. La reazione di Betocchi è repentina, come lo strappo che segna lo spazio interstrofico. Al di là della pausa, il componimento termina con una chiusa di solare violenza.

Nella sua repentina foga, la presa di parola dello scriba viene paragonata all'apparizione di una serpe in mezzo a «una rovente sassaia d'Appennino». Il testo, insomma, non è morto, poiché si rivela abitato da una presenza così inattesa da far esplodere nel poeta «l'estate della vita»: una «lingua fischiante» che schizza su da terra per ingiuriare le «lingue malediche».

Ma è venuto il momento di tirare le fila del discorso. Partiti da Alceo di Messene, ci ritroviamo a Menandro, anche se in un contesto ben diverso. Partiti dal mistero di una somma (cinquecento + cinquecento), ci ritroviamo nella realtà di una sottrazione (mille – seicento), dopo aver attraversato i punti cantati da Artale con i dadi, da Pascoli con la mnemotecnica dei *revenants*, da Palazzeschi con i saldi di fine stagione, e da Apollinaire con le cifre attribuite ai detenuti, su su fino ai recapiti degli abbonati telefonici di Breton e di Boetti. Nell'estrema diversità dei dati provenienti da questa disordinata campionatura, resta almeno un elemento comune: il piacere con cui tanti autori differenti attraversano il varco dischiuso fra il codice alfabetico e quello matematico, giocando sullo scarto che da secoli continua a separare la lettera dal numero.