DANIEL RAFFINI
(SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

LA BIBLIOTECA DI DON CHISCIOTTE, LETTA DA SANCHO. SU *LA VERSIONE DI SANCHO* DI CAGLIOSTRO

1. DUE SOGLIE

Per entrare in *La versione di Sancho* di Cagliostro (all'anagrafe Antonio Morichi) conviene partire da ciò che sta fuori dalle poesie, cioè dalla copertina e dal titolo, che indicano le due direttrici lungo cui si muove l'intera raccolta, il rapporto con l'immagine e il rapporto con la tradizione, e suggeriscono da subito da quale punto di vista il libro intende guardarle[1].

La copertina riproduce *I sogni di Don Chisciotte*, polimaterico su tela di Enrica Capone: una figura elmata, vista di spalle, con il braccio levato verso l'alto, sembra fondersi con un corpo equino in un impasto di grigi, rossi e blu su fondo terroso. È un centauro, o meglio un cavaliere e una cavalcatura che il pennello rifiuta di distinguere. L'immagine, a quanto risulta, nasce dalla lettura dei testi da parte dell'artista, ed è dunque già una prima interpretazione del libro. Il centauro è figura dell'ibrido e della doppia natura (si pensi alla *Quaestio de centauris* di Primo Levi, in *Storie naturali*[2]), e qui pare condensare in un solo corpo la coppia che il titolo divide: il cavaliere e la bestia, l'impulso e la zavorra, il sogno e ciò che lo porta in giro. Colpisce inoltre che il volto del protagonista resti invisibile: l'osservatore occupa la posizione di chi segue da dietro il gesto del braccio levato, e vede ciò che l'eroe non vede. È, se si vuole, già uno sguardo da Sancho.

Il titolo sposta il discorso sulla tradizione e sul punto di vista. *La versione di Sancho* promette il racconto di una storia nota, ma resa da un altro: dal secondo, da chi sta un passo dietro al protagonista; dall'umile, davanti al gentiluomo; dal più razionale dei due, che misura la distanza tra i sogni e le

---

[1] CAGLIOSTRO, *La versione di Sancho*, Roma, Editrice GDS (Gruppo Editoriale GPM), 2026. Tutte le citazioni dai componimenti sono tratte da questa edizione.

[2] Cfr. M. BELPOLITI, *Il centauro e la parodia*, in *Primo Levi. Tutti i racconti*, a cura di ID., Torino, Einaudi, 2015, pp. v-xiv.

cose. La parola *versione* ha poi un doppio fondo: richiama il compito scolastico di rendere un testo in un'altra lingua e, insieme, la deposizione di chi dà la propria ricostruzione dei fatti. Anche il nome d'autore appartiene a questo gioco di maschere: Cagliostro è, a sua volta, il nome di maschera di un celebre avventuriero settecentesco, e il poeta se ne serve anche dentro un testo, dove si cita come un personaggio («Ripete Cagliostro adesso», p. 43). Da queste soglie testuali possiamo ricavare gli assi della lettura che segue: l'immagine, la tradizione, il punto di vista di Sancho e, al fondo, l'io contemporaneo che tutto questo mette alla prova.

2. Poesia che nasce da immagini

Il rapporto con il visivo si articola non solo nell'immagine di copertina, ma anche nel modo stesso in cui la poesia si presenta. Il verso è scandito e spesso breve, e per questo fa emergere singole parole e singole immagini, che si impongono all'immaginazione e restano isolate, come simboli da decifrare, varchi verso l'interpretazione più che descrizioni compiute. Sul piano retorico si potrebbe parlare di ipotiposi, la figura che pone la cosa davanti agli occhi, purché si intenda che qui non si rappresenta una scena coerente: si accendono, a brevissima distanza l'una dall'altra, immagini che non compongono un quadro.

L'attacco di *A campo dei fiori* (p. 15) ne è un buon esempio: «Fiore pregiato / Amore scoperto / Svela chi taglia il gambo anzi il giusto / Giardiniere del demonio». In quattro versi non c'è una scena ma una sequenza di emblemi (il fiore, l'amore messo a nudo, il taglio, il giardiniere infernale) che il lettore deve legare da sé. Poco più avanti compaiono «I fregi di Telefo sull'Ara», cioè il fregio dell'altare di Pergamo che racconta le storie dell'eroe Telefo, e a pochi versi di distanza un «gigante che barcolla», che sembra uscito dalla gigantomachia dello stesso monumento. Non siamo, però, davanti a un'ekphrasis, a una descrizione poetica di un'opera d'arte: nulla dei fregi viene descritto. Il riferimento figurativo funziona da simbolo, da rinvio a un'altra storia che si lega al tema della poesia. Telefo è l'eroe ferito da Achille, la cui piaga può essere guarita soltanto dalla lancia che l'ha inferta; è difficile non leggervi un'immagine del «dolore bubbonico d'amore» che il testo nomina poco dopo, il male che viene dalla stessa persona da cui si attende la cura.

Anche il lessico della pittura entra nella mente del poeta. In *Acqua* (p. 17) la pioggia che deforma il mondo, e fa vedere agli occhi «realtà fioche», è quella che si deposita nei pensieri: «nella mente / piovono roche sinapsi / balbettanti gouache / di filamenti con stipsi». Le sinapsi sono «roche», le tinte «balbettanti»: gli aggettivi appartengono al suono, i nomi alla neurologia e alla pittura, e la sinestesia produce un'immagine che si lascia vedere a stento.

Il componimento in cui l'immagine diventa tema esplicito è *L'arte* (pp. 36-37), una poesia più distesa delle altre, quasi un'arte poetica per metafora scultorea: il «marmo incallito» e lo «scalpello forbito» sono l'uomo e la donna, l'artista e la materia, e la parola nasce da un incontro simile: «ecco, è così che forma ne vien: / ingegno la plasma, materia si crea. / Tal è la parola». Il testo si chiude con un verso che unisce i due ambiti che la raccolta tiene sempre in tensione, l'amore e la forma: «amore… si voleva dir arte» (p. 37).

3. La tradizione, riattivata

Anche sul versante della tradizione la raccolta è fitta di presenze: miti riscritti, figure storiche e letterarie fortemente evocative, già depositate nell'immaginario comune (Giordano Bruno, Tantalo, Don Chisciotte, Sancho, la voce di Dante). Ma il punto non è l'erudizione. La tradizione non viene esibita come citazione colta; viene riattivata nel presente, come materiale della memoria che affiora all'improvviso, per caso o per analogia, e si accosta a ciò che accade davanti al poeta.

La tecnica è quasi tematizzata in *A mente calda* (p. 16). Al «a mente fredda» dei ripensamenti il titolo oppone la possibilità di mettere sulla pagina ciò che passa per la testa nell'istante in cui gli eventi si svolgono, senza il filtro della rimodulazione. Ne risulta una sorta di flusso di coscienza, da cui però emergono immagini, ora semplici ora complesse, rese interessanti per il loro accostarsi spasmodico: la noia davanti all'«omino sul palco a colori», il ricordo del «codino dei rigori al Brasile» e della «polvere del metro undicesimo», un gesto volgare che regge il resto («un dito medio / in piedi / sorregge / lo sconforto della vita»). Un frammento di storia sportiva collettiva sta sullo stesso piano della storia antica, estratto da una memoria personale che si intreccia, per vie misteriose, agli stimoli esterni del momento.

Un esempio di questa commistione tra presente e storia è il componimento che apre la raccolta, *A campo dei fiori*, che rimanda alla piazza romana, ancora oggi sede di un noto mercato e luogo in cui fu bruciato Giordano Bruno, nel 1600. I due momenti, il mercato di oggi e il rogo del filosofo, sembrano interagire attorno alla forza evocativa dei fiori che stanno nel nome della piazza. Da un lato i «Contenti scatti ed immagini esotiche» di chi attraversa oggi quel luogo; dall'altro la sentenza («Muoia / Infetto di sangue / Maledetto nei geni / Di fuoco») eseguita «Ad occhi puntati / Senza saperlo gli altri». La chiusa, «E la polvere generi / Salve di ciechi», gioca forse su più sensi (la cenere del rogo e la polvere da sparo; le salve come scariche e come saluti) e lascia al lettore il compito di sceglierli, o di tenerli insieme. Questi elementi interagiscono fin dai primi versi e istituiscono una fitta rete di rimandi che funziona da patto di lettura: spinge il lettore verso la polisemia, verso l'interpretazione e verso il piacere di svelare livelli e riferimenti.

Anche quando esplicitamente citata, la tradizione viene comunque ribaltata. *All'inferno* (p. 18) si apre con il verso di Dante tra virgolette («Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate»), attribuito a un «ultraterreno vate» di «modesta etate», e subito lo traduce in condizione terrena: perduta «la speranza in sogno», «rimane solo questo vile, mondano agogno», quello di «riuscire a stare qui» finché qualcuno non venga a «sezionare il mondo» e a dare al buono, al ricco, al frate e al vagabondo ciò che spetta. Il cortocircuito comico sta nella gioia che «nel pensier si duole»: la beatitudine promessa e la miseria quotidiana si scambiano i predicati, e la domanda finale («sanz'oro né danaro né possesso, / si starà forse lo stesso?») toglie ogni solennità alla geografia dantesca.

Con *Il supplizio di Tantalo* (pp. 30-31) il mito è riscritto in chiave domestica e surreale: sul capo non pende più il frutto irraggiungibile ma «un albero di mestoli», e il tormento diventa un meccanismo («Ogni dito un colpo / Per ogni pensiero un mestolo / Agisce a pendolo»), un'ossessione che scandisce i mesi. La richiesta finale suona come una preghiera ai beni di consumo più che agli dèi: «Dammi una chiave elvetica / Per questa croce ermetica / Dammi del cioccolato». Il mito resta riconoscibile, ma degradato a nevrosi quotidiana.

Con la storia, in generale, il rapporto è ironico, quando non sarcastico. In *Senza titolo* (p. 49) l'io si rivolge a un «caro mio» con un'esortazione di segno opposto alla venerazione: «Inchinati dunque alla storia / Caro mio / Questo è il progresso, / Inutile il rimorso del fu». Il passato è qualcosa a cui ci si piega per rassegnazione e di cui ci si serve per reggersi: «Sorreggiti allo stantio ieri».

4. La versione di Sancho

La figura di Don Chisciotte compare in un solo componimento (*Don Chisciotte*, p. 22), ma con una chiara sterzata verso il presente. Il cavaliere appare tutt'altro che nobile: vive «in aurea mediocrità» (formula oraziana, qui adoperata come condanna), l'unica cosa «intera» che gli resta è la «viltà / di salire in groppa al tuo ronzinante / e volare sui tuoi sogni», e il finale lo lascia fermo: «e resti claudicante / sul tuo ronzinante / a vedere che di intero / c'è solo un grande muro». L'hidalgo è universalizzato a simbolo dell'uomo misero e mediocre, i cui sogni di gloria si risolvono in un passo zoppicante che si sconta contro un muro. La ripetizione di «intero», e del suo difetto, fa pensare al *Visconte dimezzato* di Calvino: anche qui l'eroe cavalleresco è un uomo spezzato, che non riesce più a coincidere con sé stesso. Il personaggio della tradizione è ripreso e ribaltato per evocare una condizione di povertà esistenziale che è contemporanea. Ed è qui, mi pare, che ritorna la versione di Sancho del

titolo: una versione disincantata della realtà, che il poeta declina fra spietata sincerità e caustica ironia.

In molte poesie la voce si rivolge a un «tu» che si rivela, più o meno apertamente, l'io stesso, e lo fa con l'accento di chi richiama alla realtà: «Rinvieni caro mio / Finché sei in tempo» (*Senza titolo*, p. 49); «Perché sei sciocco / Ragazzo mio / Perché sei illuso» (*Il silenzio*, p. 28). È la parola dello scudiero che scuote il padrone dal sogno, con la differenza che padrone e scudiero abitano la stessa persona. Don Chisciotte e Sancho non sono due personaggi ma due voci di un unico soggetto: il sognatore e il realista che lo rimprovera.

Il tono anti-eroico percorre tutto il libro. *Il coraggio* (p. 26) è un testo sulla mancanza di coraggio («Ma ciò che non ho / È il coraggio / Di andare avanti»); *Il giudizio* (p. 27), rivolto a Dio, riduce il dramma del peccato a una battuta amara («che io sia giudicato / solo per aver amato / sarà solo l'ultimo / problema che ho affrontato»); in *Fatina* (p. 24) il furore che pareva eroico è dichiarato finito con una formula da ninna nanna: «l'eroico furore / è morto, fatina». L'espressione rimanda a *De gli eroici furori* di Bruno, il filosofo che apre la raccolta nel segno del rogo, e suggerisce che l'eroismo sia, per questa voce, una cosa da archiviare.

5. Un reale instabile, un centro cercato

Quanto più la tradizione si fa presente, tanto più risulta chiaro, per contrasto, dove sta il vero centro problematico della raccolta: nell'io e nell'esperienza dell'essere umano contemporaneo. Nonostante il continuo richiamo a situazioni storiche e mitologiche, i testi si reggono su una dimensione personale e situata dell'io lirico. La tradizione è interiorizzata e integrata nel presente di chi scrive; si vede in controluce, ma al centro rimane l'uomo di oggi con il suo sguardo sul mondo. È forse l'aspetto più interessante del libro: la volontà di aprirsi alla dimensione storica e mitica senza lasciarsene fagocitare, mantenendo l'io lirico di ascendenza novecentesca come soggetto reale della poesia.

Il gesto poetico si concentra su elementi instabili del reale, che riflettono l'instabilità del soggetto o della realtà sociale: il mondo deformato dall'acqua (*Acqua*, p. 17, dove alla fine «rimani, piovendo / un sognatore»), la brace rimestata (*Brace*, p. 19: «Quanto mi piace / La brace in cui rimesto»), gli elettroni che ruotano attorno a un nucleo (*Elettrone*, p. 23). Quest'ultima immagine mostra una costante che a tratti emerge e a tratti scompare: la ricerca di un centro attorno al quale continuare a esprimere l'instabilità. «Non di un ampio loft in centro», dice il testo, contrapponendo il centro urbano e sociale, con il suo «vacuo comfort», al bisogno di «un nucleo / Attorno a cui orbitare», di un «Elettrone da ormeggiare / Nel flusso definito / Del pensare». È un'instabilità circoscritta e centripeta: libertà e vincolo insieme, l'illusione

di una zona di pericolo dentro uno spazio sicuro. Ma si tratta di una condizione ideale, desiderata e non raggiunta; la stessa parola «ormeggiare» ritorna, rovesciata, in *Stallo* (p. 51), dove «Questa nave non salpa» e tuttavia è già «tempo di togliere l'ancora / E levare gli ormeggi».

Questa tensione si riflette bene in un verso di *Gli occhi* (p. 25), «una guida al restauro del non-senso», che si presenta quasi come un ossimoro: l'idea di imparare, di restaurare il non-senso è in sé contraddittoria, e dice bene l'ambizione di una poesia che non risolve il non-senso ma prova a ordinarlo e a renderlo dicibile. Nella stessa poesia si legge: «Sono i miei occhi / Che scartano ogni ragione / E s'inventano / Una sensazione d'incerto / Ogni attimo che vivo». Il verbo *inventare* ha qui due accezioni possibili: quella corrente di figurarsi ciò che non c'è, e quella etimologica, più neutra, da *invenire*, 'trovare', 'riscoprire' qualcosa che c'è nella realtà ma è uscito dalla nostra percezione abituale. L'incerto è insieme finzione e scoperta.

Se l'acqua e l'elettrone sono le immagini dell'instabilità, il fuoco ne è forse l'emblema più ricorrente, e quasi sempre sul punto di spegnersi: la brace, la fiamma di *Cicca*, la figura «dell'essere candela / di un letto confinante / che brucia in un istante» in *Don Chisciotte*, fino alla chiusa di *Riflessioni* (p. 47), che affida al lettore una speranza fragile: «E spero che questa candela / Non muoia mai / I miei pensieri abisso / Di cera».

In questo rapporto serrato con sé stesso, le entità astratte (il silenzio, il coraggio) prendono corpo e si personificano, come nella poesia medievale, ma non più per esprimere rapporti morali: contribuiscono alla decostruzione di un'anima. «Il silenzio / Mi si avvicina e mi carezza il capo» (*Il silenzio*, p. 28), e nel seguito la voce, rivolgendosi a un «ragazzo mio» che è lei stessa, constata che solo «in parte / E solo in parte» è la sua «interezza», in un'eco caproniana che si sente anche nella sintassi franta. Torna qui la parola chiave già incontrata in *Don Chisciotte*: l'«intero» che manca al cavaliere manca anche al poeta. Poco oltre, la stessa poesia dà a questo difetto un corpo da dimezzato («Solo un occhio / Una guancia / Mezzo organo genitale»), e il rinvio al *Visconte dimezzato* di Calvino si fa più esplicito.

6. L'ALTRO E IL DESIDERIO

Accanto all'io c'è l'altro: un interlocutore che incarna la dimensione amorosa, ma in un senso molto ampio, perché il rapporto è continuamente rinegoziato, spesso al ribasso. Domina un dualismo a tratti irrisolvibile tra desiderio carnale e relazione vera, entrambi in attrito con il soggetto lirico, che spesso finisce per escludersi dal rapporto pur di non sciogliere l'impasse, oppure si tiene in situazioni instabili, pronte a mutare. In *Brace* (p. 19) la voce dichiara di volere «una semplice alleanza […] niente sentimento / né detrimento / del mio vantaggio», cioè piacere senza costo, e il testo si chiude, coerentemente,

su un'assenza: «Nessun fugace incontro / Nessun pugnace scontro / Questa sera.»

Cicca (p. 20) rende l'impasse con un doppio senso che regge tutta la poesia. Il gioco consiste nel non chiarire se «Lei» sia la sigaretta, che l'io dice di illudere e di rigettare («Un solo alito fumoso / A cerchi / A revolver»), o la donna che potrebbe chiedergli di rinunciarvi: «E se lei (LEI) / Me lo chiede / Io ti butto via, / anzi no, / ché quello già lo faccio». Il dilemma tra vizio e amore, tra fiamma e fiamma («per te una fiamma vale l'altra»), si chiude con una dichiarazione in cui i due oggetti del desiderio non si lasciano più distinguere: «ho bocca e sangue / solo per LEI».

Eppure qua e là appaiono alcune acquisizioni, anch'esse instabili. Il titolo di *Divagare in acquisizioni* (p. 21) promette appunto le «acquisizioni» e il testo le mette alla prova: il corso del tempo «ti foggia a modo suo» e tu «nulla decidi / guadagni il nulla», mentre l'augurio finale è che i «ricorsi temporali» bastino «a dissuadere / Il volere / Reincontri molesti!». La lucidità sul rapporto a due può farsi spietata: «Autopsia di noi due insieme», si legge in *Paura* (p. 45), dove la vita di coppia è una «Compresa e repressa scena».

Ma l'altro può anche assumere il volto della perdita, e allora cade ogni schermo ironico. In *Un brindisi a papà* (p. 53), uno dei pochi testi in cui la voce si fa apertamente elegiaca, il whiskey nei bicchieri diventa il gesto con cui si parla a chi non c'è più: «e brindo al mio papà, / mi hai lasciato solo qua / a cercare i miei sentieri».

7. Forme, registri, attriti

Sul piano formale la raccolta riabilita la rima e, in alcuni casi, le forme chiuse. *All'inferno* ha un impianto sonettistico, con rime a blocchi («entrate», «vate», «etate», «state»; «sole», «parole», «duole», «suole»), anche se i versi non sono tutti endecasillabi e il testo supera le quattordici righe: più che un sonetto vero e proprio, si tratta di un sonetto allargato e libero nella misura, in cui si può forse sentire il ricordo di Belli, con lo stesso ribaltamento ironico delle immagini della tradizione e lo stesso abbassamento della materia alta. Ma la rima è lavorata con evidente piacere anche altrove: le serie in «-ace» e «-esto» di *Brace* («piace», «pace», «mordace», «brace»; «rimesto», «pesto», «lesto»), le rime a catena di *Il toro* (p. 32: «mollo», «crollo», «scrollo», «satollo», «rampollo», fino al «bollo» che chiude il testo), le coppie paronomastiche di *La Z e la vita* (p. 35): «Debiti e meriti», «Calici e camici», «Rombi e rimbombi», «Amori e rumori».

Altrove prevale l'andamento della filastrocca (per esempio, in *Fatina* ed *Elettrone*), che stride con le immagini e i temi dei testi, spesso cupi: una ninna nanna per chiedere di «stacca[re] la spina», un ritmo cantilenante per

dire il vuoto di «Ciò che è spento in queste sale». Questo attrito fra forma leggera e materia pesante è un tratto peculiare della raccolta.

Il registro lessicale oscilla in modo altrettanto vistoso. Si passa da termini letterari e desueti, forse con intenzione comica (l'«etate» e l'«agogno» di *All'inferno*), a un lessico quotidiano e contemporaneo (*Cicca*, con il suo «joint»; *Il supplizio di Tantalo*, con il «t-bond»; *Ora e adesso*, con il «playback» e l'«On-line»), fino a punte gergali e triviali, come nella domanda di *A mente calda*, «Ma che cazzo dice / L'omino sul palco a colori». Il calembour è un'arma ricorrente: la «chiave elvetica» e la «croce ermetica» di *Il supplizio di Tantalo* (p. 31) ritornano in *L'undicesima volta* (p. 38) come «scossa elvetica» e «fuga ermetica», quasi una rima a distanza fra testi diversi; né mancano i neologismi, come il «neuralterapizzerei» di *Neuralterapia* (p. 40). Una poesia, *No sense* (p. 41), è tutta in inglese, con un andamento da canzone che rimanda semmai alla stagione della *beat generation* («A rain singing free words»).

Non va sottovalutata la dimensione di critica sociale, che passa sempre attraverso il soggetto ma finisce per fare da specchio a una condizione comune di disorientamento, alienazione e disaffezione verso la vita quotidiana, in poesie come *Il toro*, *Il supplizio di Tantalo* e *In sogno*. In *Luogo di pensiero* (p. 39) «Discorrere, interloquire, scambiare energie» è «un loculo», e poiché «si sproloquia sul mondo sociale» si costruiscono «castelli di indifferente verità»; in *Nostalgia* (p. 42) il cortile è «ingiallito e affollato di foglie / Simili ai telefoni / Senza più speranza di trillare / Dai loro fili bagnati», una delle immagini più riuscite del libro. La dimensione comico-satirica di carattere esistenziale è, a mio avviso, una delle cifre concettuali della raccolta: la si sente nella risata scritta («Ih ih ih.», p. 30) come nel «Sorrido / Per lavoro» di *Il solco* (p. 48).

8. La biblioteca di Don Chisciotte

Colpisce, infine, la presenza diffusa di echi letterari, diluiti nella poesia, frutto di ampie letture interiorizzate: se ne sentono atmosfere più che citazioni dirette. Si avvertono diverse voci del Novecento (Pascoli, Gozzano, Caproni, a tratti la linea montaliana), la tradizione comico-realista, la poesia moralizzante medievale delle personificazioni, quella amorosa, e anche la *beat generation*. Alcuni rimandi sono colti: il «piove il male» di *Acqua* (p. 17) può far pensare a Pascoli, i «pensieri lisi» a Gozzano. Ma anche questi riferimenti vanno accostati più a riemersioni di atmosfere che a veri rimandi intertestuali.

Nessuna di queste voci sostituisce quella personale: tutte sono al servizio di uno stile, di una reminiscenza e di un intento perfettamente personali, il proprio sentimento, la propria esperienza. In questo mostrarsi, diluirsi e

sparire dei modelli sta la cifra più interessante della poesia di Cagliostro, che supera l'epigonismo perché è epigono di troppi, e dunque in fondo di nessuno, nemmeno del proprio animo, dal quale è continuamente sconquassato.

Il libro si chiude con *Vecchi amici* (p. 54), in cui la voce si rivolge a un «caro amico» con una lapidaria dichiarazione d'indipendenza: «io non ho nulla / da perdere». È una chiusa da scudiero: non l'ardimento del cavaliere, ma la leggerezza di chi, non avendo nulla, non teme di perdere. Se Don Chisciotte è il lettore che la biblioteca ha reso folle, Sancho è colui che la biblioteca la guarda da fuori, senza crederci del tutto, e tuttavia la porta con sé. È ciò che resta alla fine della lettura: la biblioteca di Don Chisciotte, ma letta da Sancho. *La versione di Sancho* è una raccolta che parte dalla tradizione e dall'immagine, ma arriva al presente dell'io: Sancho diventa il nome di uno sguardo laterale, disincantato, capace di trasformare il patrimonio culturale, mitico, artistico, letterario, in una poesia dell'instabilità contemporanea.