

Maurizio Casagrande

Luciano Caniato: Cardiodramma.

Versi per il teatro, *Grafiche Meneghetti, Nervesa della Battaglia (TV), 1999*

Testimoniando un'attenzione nient'affatto occasionale od episodica per il passato e le proprie radici Caniato, con il presente dramma in versi, sembra suggerire una fertile interazione tra generi eterogenei (lirica, teatro e memoria storica) piegando le potenzialità evocative e connotative della poesia alle categorie e alle risorse del teatro, attraverso l'ancoramento della prima e del secondo alla solida base della storia del Novecento: ne risulta un affresco vivace, disegnato con gusto ed ironia, del "secolo breve", al cui interno, grazie ad un sapiente dosaggio degli elementi drammatici intervallati a momenti più leggeri, spiccano tre nuclei - armonicamente distribuiti tra l'esordio solenne e fascinoso, l'acme tragico costituito dal grido lacerante di una madre-coraggio fedele all'icona dell'Addolorata e il congedo-epilogo aperto alla speranza - nei quali la poesia, alimentata dalla memoria del vissuto ed esaltata dal *pathos* proprio del dramma, raggiunge vertici di grande intensità.

Di fronte alla *piece* del poeta di Pontecchio Polesine espressamente composta per un allestimento scenico, si potrebbe essere indotti a pensare ad una sorta di divagazione da parte del polesano dal suo terreno abituale, la lirica, per saggiare le potenzialità e le insidie di un genere diverso: il teatro, appunto, e le sue convenzioni.

Tale intenzione sembrerebbe confortata dal confronto con i due poemetti in dialetto che Caniato aveva pubblicato nel 1998¹: qui il dramma reale della morte del padre e della malattia della moglie veniva magistralmente trasferito in chiave tragica con accenti di genuina liricità. A riprova del legame maieutico esistente tra le due opere, Caniato stesso ha voluto inserire, traducendoli in lingua, alcuni lacerti di *Ictus* opportunamente risemantizzati, che si rivelano in sodale armonia con i testi che li accompagnano: si tratta di *1999 Ci sono sicuramente colori. La gente ride* che sembra assolvere, in questo nuovo contesto, la funzione di irrisione alla superficialità festaiola dell'uomo contemporaneo ("... La gente ride. / I giovani rincorrono i violini delle femmine. / Ci deve essere da qualche parte una festa / nascosta ...") stordito dall'ebbrezza conseguente alla rescissione di ogni residuo contatto con il trascendente ("... Suda l'occhio / d'un distante dio che non ci vede.") avvertito, quest'ultimo, come lontano ed ostile ("... Pungono / le sue frecciate con un male che aggroviglia."), in forte antitesi con la decisa riaffermazione

di un senso anche al cospetto dell'assurdo e del male, riconosciuti, peraltro, nella loro negatività: "Ci sono sicuramente colori. La gente ride.[...] // Ci deve, ci deve essere un mercato del bello // sotto il macello del giorno che piscia serpi."; segue poi *1999 Nel letto di meraviglie* che, oltre alla valenza indicata in nota dall'autore di "quadro del secolo che muore", possiede, in aggiunta, un *surplus* semantico evidente qualora la si accosti alla lirica *1999 Andavo whisky a tavoletta e sballi*: il testo si carica infatti di umana pietà e di simpatetica cardio-patia per le devastazioni indotte artificiosamente nella mente e nel corpo di una giovane vittima dell'*extasy* immolata sugli altari dei nuovi Lari del sabato sera, mantenendo intatto inoltre l'originario messaggio dei versi destinati al padre del poeta stroncato da una ischemia cerebrale; e arriviamo, da ultimo, al pregevole congedo-epilogo *Va', anima, sta' quieta* da intendersi, da una parte ed in stretta connessione con la tematica precedente, quale rasserenante commiato da una giovane vita precocemente infranta ("Va' anima, sta' quieta, / con te sarà la seta degli avi / che ride dai sonni limpidi del buio.") e dall'altra, rispettando le intenzioni dichiarate dell'autore, quale attribuzione alla poesia, in positivo, del potere di scamparci dal disastro imminente ("Niente sarà più cuna / della potenza nuda della Poesia.").

Nascendo come lavoro teatrale, il libretto si deve piegare ad alcune leggi interne al genere: la periodizzazione, o storicizzazione che dir si voglia, corrispondente alla scansione in atti e in scene, ovvero sia la costruzione di molteplici scene, sempre accompagnate da una data, che scandiscono la successione dei tempi nell'unico atto; risponde alla stessa logica la forte caratterizzazione di alcuni personaggi o tipi umani ai quali è affidato lo svolgersi dell'intreccio: tali appaiono, ad esempio, Arlecchino e Pulcinella nel dialogo omonimo, investiti - nella piena fedeltà ai rispettivi ruoli teatrali - di una pronunciata idealità di giustizia sociale, nelle vesti dimesse di disincantati e disillusi spettatori della storia al seguito di quello spiantato padrone che si è rivelato il '68 con il suo sconcertante bilancio; funzione analoga assolvono, nell'arco dell'intera opera, i *topoi* dell'uomo padre-figlio-soldato e della donna angelo del focolare-sposa sottomessa-vedova affranta-madre addolorata, oppressa e quasi schiacciata dalla necessità di adeguarsi ad immutabili ipostasi all'interno del chiuso cerchio familiare (nei panni della madre amorosa o di pietosa officiante delle sepolture), anelando tuttavia ad un riscatto - continuamente rinviato - da tali ataviche servitù, il tutto in armonia con l'impianto narrativo che vira, coerentemente alla scelta del genere, nella direzione del dialogo e del contrasto piuttosto che in quella del racconto affidato ad una voce fuori campo.

Pur essendo allestito su di un impianto saldamente tradizionale, il testo in esame non si preclude la sperimentazione di forme e linguaggi diversi fra loro: ecco allora lo scoppiettante parolibero di Marinetti teso ad esprimere il vitalismo irriflesso connaturato alla gioventù, accostato alla "lingua dell'affetto" (ovvero, il dialetto dell'infanzia) riservata ai momenti forti della vita (la morte per "sballo" del sabato sera)², o ad un verso di Brecht ("La guerra che verrà")³, o al turpiloquio giovanilista e alla tronfia retorica fascista⁴, al becero pragmatismo da caserma e a quello utilitaristico del Nord-Est ("Consumo. Moda. È di moda. / Uno schianto sei, uno sballo. / Stallo. Schei.")⁵; ecco ancora l'inserito, caricato di valore evocativo e parodistico, di celebri *refrain* di canzoni popolari in una con i testi prodotti dalla sottocultura contadina del primo Novecento (le lettere degli emigranti e quelle dal fronte), o la riproduzione, stilistica oltre che lessicale e sintattica, di alcune formule della devozione popolare ispirata ai *Fioretti francescani* ("E lui tracchete, / torna agnelo / che era stato lupo. / Un miracolo.") affiancati a modelli più nobili quali il Leopardi delle *Operette* (1968 *Dialogo tra Arlecchino e Pulcinella*)⁶, il Caproni di *Ultima preghiera* nella raccolta *Il seme del piangere* rieccheggiato nel congedo, lo Jacopone di *Donna del Paradiso* a cui s'ispira la lirica di p. 30 1943 *A chi grido questa carne dolorosa* e la supplica di sapore ermetico e gaddiano di pagina 61 ad una sorta di "madonna del niente", per non tacere dell'omaggio al Garcia Lorca di tanti *Llantos* (si veda, a tale proposito, la lirica 1924 *Scende le scale Matteotti* di p. 15).

Degna di nota è pure la ricostruzione, condotta forzatamente per lacerti e frammenti, di un essenziale profilo dell'evoluzione della lingua nel corso del secolo: dall'italiano stentato, sgrammaticato e pesantemente condizionato dai regionalismi degli emigranti-proletari di fine 800 o dei fanti-contadini del primo 900 si arriva al gergo giovanile degli anni '90, passando attraverso la standardizzazione della lingua d'uso indotta prima dalla Grande Guerra, poi dalla radio, per arrivare alla tirannia esercitata dai più recenti media in fatto di modi di dire e di cattivo gusto. Il dialetto non è assente da tale affresco: scaglie di napoletano e di veneziano, infatti, scandiscono il felicissimo dialogo tra Arlecchino e Pulcinella; ricorrono pure lacerti di bellunese (*El mondo - quel cin de sput* di p. 32), di vicentino, di inflessioni della Sinistra-Piave e, più in generale, risulta ben documentata la mimesi della parlata popolare con le sue cadenze e le caratteristiche eversioni dalla norma sintattico-grammaticale particolarmente pronunciate nelle liriche 1917 *Su la montagna de sbari e de neve, o mio bene* e in 1935 *Un lunedì, toc toc!*

Né si può passare sotto silenzio la sapiente ripresa - nei temi, nella

tensione emotiva e nella ispirazione - in posizioni topiche dell'opera, di atmosfere e motivi sviluppati nell'esordio: è il caso della felicissima 1946 - 1954 *E venne giù dalle montagne*, nei cui primi versi ritornano l'incanto, le siderali e quasi geologiche lontananze, per non parlare delle indeterminate sospensioni così leopardiane di *Ah prima, molto prima*, coniugando la marcata positività della pagina ad un implicito richiamo - quasi un riflesso condizionato per chiunque abbia familiarità con la produzione del polesano - ai luoghi più suggestivi della sua poesia in dialetto.

Se il teatro deve riflettere il mondo e se l'intenzione dell'autore era quella di riprodurre uno spaccato della storia patria nell'arco del secolo morente, il risultato non può che essere controverso: così alle speranze arcane evocate dal prologo fascinoso ("Ah prima, molto prima / ... / quando eravamo fratelli / e cadeva la magia delle piogge / sulle baite di luce / quando amavamo il tempo / e il nemico era / un lontano rombo di foreste / ed eravamo uomini / [...] / e Dio era Dio / e i fiumi specchiavano città / [...] / e azzurro nel mattino chiaro / transitava il giorno // Prima di questo nero / ... /), alla fiducia, più modesta, indotta nell'italietta del boom economico dagli effetti di un diffuso benessere, alle idealità tradite del '68, fanno eco impuniti delitti di Stato (Matteotti, ma non solo!), gli amari bilanci di sangue degli anni sessanta con lo squallido corteo di "pifferai" e biscazzieri del successivo trentennio, nella stigmatizzazione dei quali la penna di Caniato sa essere graffiante e corrosiva: "Gioco in borsa. E azzardi. / Colline intanto, montagne di debiti, di BOT / con Bettino sopra / che ride con faccia pasticcera. / Col pifferaio Giulio / che dice, benedice, indice".

Questo tuttavia non significa che il piatto della bilancia - o l'ago del cardiografo - inclinino costantemente al peggio: se una scintilla di sconforto lampeggia qua e là, con minore o maggiore intensità, pessimismo e rassegnazione non hanno mai il sopravvento sul vigile sarcasmo del poeta che non risparmia i suoi strali al malcostume dilagante nutrito d'incultura o di rimozione della memoria individuale e collettiva ("Totip. Hip-Hop. Superenalotto. / E gratta, gratta. Medioevo. / E più ignorante sei più vali. / E vinci. // E qui maestri ormai non ce n'è più."; in 1982-1992 *Democraziacatoliberalsocialcristiana*, p. 52), nè alle contraddizioni più stridenti della società e del Paese, fustigando la meschinità dei più e l'arrogante protervia dei pochi ("Danaro a fiumi. / Criminalità macro. E micro. / Da dove vienli tuti sti milioni? / Livatino Dalla Chiesa Cassarà Falcone Borsellino. / Poi Toninaccio in toga che romba temporale-Tex. / Sex bisex omosex. Di che segno sei? // [...] Spazzatura che parla alla tivvù. / [...] E un sedicente

padreterno-burro che cavalca / azzurro. / Tarocchi e pare dappertutto. Di brutto"; *ibidem* pp. 52-53), senza rinunciare, per questo, al sale/sole dell'utopia, alimento irrinunciabile di ogni poetica d'ispirazione civile.

Simile tensione all'ideale e ad un alto ideale etico, alla dimensione del sogno e dell'utopia - vale a dire della speranza - insieme all'aspirazione ad un rinnovamento profondo dell'uomo all'interno della società, è palese e palpabile sin dall'esordio, la pagina forse più intensa dell'intera raccolta, ove il momento salvifico e rigenerante è collocato dal poeta in un'età remota del tempo e dello spazio, in una dimensione quasi mitica e pre-storica (e per avere un'idea della funzione assolta dal mito in Caniato si vedano i già citati poemetti in dialetto *Ictus* e *Viazo*), per assumere, qualche pagina più avanti, le sfumature del sacro furore della mistica (*A chi grido questa carne dolorosa*) stemperandosi, infine, nella rasserenante professione di fede nella poesia e nel suo potere catartico che conclude *El mondo - quel cin de sput* oppure che ricorre, con sfumature solo leggermente diverse, nei tre rifacimenti di *Ictus* che chiudono il dramma. Per quanto apparentemente confinato in una lontanissima età aurea, tale ideale è reale, è concreto, se ne avverte la presenza e il poeta ne suggerisce i contenuti: si tratta di qualcosa di più di un progetto utopico e di qualcosa di meno di un chiaro programma riformatore, ma è già qualcosa, è la voce di un poeta che suggerisce una possibile via.

I pregi dell'opera, tuttavia, vanno oltre e consistono, a nostro avviso, nel sapiente dosaggio dei prestiti o degli omaggi a molteplici tradizioni colte, costrette quasi alla promiscuità con modelli linguistici indubbiamente più bassi ma non meno autentici, in un cozzare di stili e di forme in cui Caniato è maestro, che esaltando la tragicità dell'insieme rispecchiano, ad un tempo, la complessità e contraddittorietà della nostra era.

Altro punto di forza della raccolta appare, oltre alla coerenza del percorso storico, il rapporto di circolarità che stringe l'inizio alla fine, l'esordio al congedo: per quanto non manchino altri passi ricchi di suggestione, è proprio in questi due luoghi del dramma che si concentra la più intensa forza di evocazione.

Alla medesima finalità, quella di stabilire un forte contatto all'interno e attraverso i testi, si può ricondurre l'espedito grafico di utilizzare il corsivo, anzi, la riproduzione di frammenti degli autografi, nei primissimi versi dell'esordio e in quelli del congedo, operazione che, al di là di un intento semplicemente decorativo, si carica di un significato simbolico aggiuntivo: il deciso richiamo alla fisicità della scrittura con l'annesso potenziale di autenticità, autostima e coscienza di sé implicito in tale stillicidio, in quell'arduo

ma appagante tirocinio con carta e inchiostro così lontano dalla nostra civiltà dell'immagine, dell'istante, del satellite e tuttavia mai, come oggi, tanto necessario!

Per fornire soltanto un'idea della qualità dei testi e del fitto intreccio di riferimenti letterari a modelli illustri, ci soffermeremo brevemente su una lirica già menzionata la quale, forzando leggermente i tempi storici e gli spazi grafici, si potrebbe collocare a spartiacque tra le due metà del secolo e le due, ideali, sezioni del dramma: *A chi grido questa carne dolorosa*.

A lanciare questo grido straziante è una donna, una madre cui la guerra ha sottratto il figlio. Fin dall'inizio, tuttavia, è percepibile il riferimento ad un modello o, se si preferisce, ad una serie di modelli, iconografici oltre che letterari, ben precisi: la *mater dolorosa* descritta nello *Stabat mater* ed insieme nella possente lauda jacononica *Donna de' Paradiso* che aveva ispirato una variante non meno toccante ed accorata nella lingua materna di P.P. Pasolini⁷: è il pianto dell'Addolorata ai piedi della croce che ricorre pure nelle inquadrature del *Vangelo secondo Matteo* del poeta di Casarsa o nelle tele di tanti pittori, e la spia che orienta in tale direzione la connotazione del testo è costituita da un paio di versi, trasparenti nella loro fedeltà ad un noto topos devozionale: "ma ringhia una notte cupa / e sette spade mi trapassano il petto". Non sono assenti neppure suggestioni dai libri biblici quali la metafora del lupo che azzanna l'agnello o quell' "impronta" luminosa della voce del figlio equivalente al lino del sudario che avvolge il corpo del crocifisso nel sepolcro.

Ma il testo si apre pure in altre direzioni: questa madre "scura" che si appella a terre straniere e ad un nemico ostile anche nei confronti dei cadaveri dei "figli crocefissi" evoca, da un lato, l'"urlo nero" del Quasimodo di *Alle fronde dei salici*, dall'altro, l'angosciato dialogo a distanza tra il Foscolo e la madre sulla tomba dell'infelice fratello.

Riteniamo questi cenni sufficientemente rivelativi dello spessore del dramma che si qualifica, rispetto alla raccolta d'esordio del polesano (*E maledetto il frutto*)⁸, come un ripensamento della più recente storia nazionale in una prospettiva unitaria piuttosto che locale (il Polesine e le sue tormentate vicissitudini storiche) e in un registro linguistico molto più vicino all'italiano che al dialetto, benchè anche tale dimensione non risulti affatto estranea al testo, come auspichiamo possa risultare evidente dalle considerazioni finora esposte.

Al capezzale, dunque, del secolo morente il cardiologo-poeta ha pronunciato la propria diagnosi: malato terminale affetto da ferocia, amnesia e frivolezza croniche! Tuttavia, di fronte all'oscurità che incombe e nella

generale latitanza di validi riferimenti, Caniato apre uno squarcio alla speranza: "Non ci sono colori. [...] // Ma la feccia / si trasforma in panna. / Filtrerà una manna"⁹, con l'auspicio che il miglior soccorso alle nostre anime affannate possa giungerci dalla "nuda" forza della poesia¹⁰.

Tale epilogo risolve magistralmente, piegandola ad un finale ottimistico e rasserenante, la tensione drammatica innescata ad arte dal poeta con l'iniziale citazione da Proust, nella quale si prospettava una fosca ed inquietante concezione del tempo a metà strada tra la perenne ripetizione dell'identico di ascendenza nietzschiana e l'ossessione di un incubo che non concede tregua¹¹, amplificata peraltro, nel cuore stesso del prologo, da un calibratissimo indugio nella descrizione delle lacerazioni inflitte dalla guerra sulle membra degli uomini e sul corpo della terra, in funzione di stridente e straniante anticlimax rispetto alle atmosfere rarefatte e suadenti dei primissimi versi: "Prima [...] / [...] che l'onda del nemico [...] // vomitasse un odio di paure / Prima che la morte con mantelli / di bende e artigli di bombarde / che provasse l'alba [...] // Prima di questo nero / di questi morti ai morti / del mulo schiantato / dell'alpino sfracellato / dell'uomo crocefisso all'uomo / [...]"¹².

In definitiva, possiamo concludere la nostra analisi con un "bilancio" sull'opera di molto superiore ad un puro e semplice "pareggio": almeno una buona metà delle liriche prese in esame, infatti - ma si tratta di un giudizio che rischia di essere largamente ingeneroso -, rivela pregi indiscussi e spessore non indifferente possiede l'intero insieme; se poi si considera che il dramma ha già sostenuto brillantemente la severa *istanza crucis* del palcoscenico, non c'è ragione per nutrire riserve sulla sua qualità. Inoltre, dopo le alte prove che il polesano aveva offerto di sé nel dialetto della sua terra, l'impressione è che dal presente cimento con la lingua - ustionata, contaminata e inverata dalla contiguità osmotica con più di una variante dialettale, un cupo "rombo di foreste" che accompagna sempre la scrittura del poeta e che sarebbe interessante approfondire alla luce delle sue valenze psicologiche più profonde - il suo carisma ne esca decisamente rafforzato.

L'unico appunto che si potrebbe muovere a Caniato è, forse, quello di aver inserito con eccessiva disinvoltura, nel *corpus* di *CARDIODRAMMA*, un pezzo marcatamente frivolo e leggero, quel brindisi finale al secolo "che va che viene" (*2000 Secolo secolo secolo*) collocato immediatamente prima del congedo, decisamente stonato rispetto al più generale contesto e che finisce per produrre un'inopportuna caduta di tensione, proprio ad un passo dall'efficacissima catarsi dell'epilogo.

Note

¹ Si allude ad *Ictus* e *Via-zo*, pubblicati sulla Rivista *In forma di parole*, n° III, Crocetti, Milano, 1998, pp. 102-125 e 126-139 con traduzione in lingua a fronte. La rivista, diretta da Gianni Scalia, con questo numero monografico focalizzava l'attenzione sulla produzione in dialetto di cinque poeti di lingua e di area veneta: Andrea Zanzotto, Cesare Ruffato, Luciano Caniato, Luciano Cecchinell e Gian Mario Villalta.

² La formula "lingua de l afèto", ripresa da Marco Munaro, quale congedo, in una deliziosa lirica ancora inedita dedicata all'amico poeta, appartiene allo stesso Caniato che ne aveva fatto uso nel contesto della raccolta *La Siora Nostra Morte Corporale* grazie alla quale aveva guadagnato il primo premio nel Concorso di poesia "S. Vito al Tagliamento": "e a gò parlà in dialètto, la lingua de l afèto". Cfr. L. Caniato, *I I Congedo*, in *La Siora Nostra Morte Corporale*, Campanotto editore, Udine, 1992, p. 75. Un esempio ulteriore di questo uso empatico della lingua in Caniato si può avere, oltre che nei già citati poemetti *Ictus* e *Via-zo*, nella lirica *1999 Nel letto di meraviglie* della riduzione teatrale che è oggetto della presente analisi. Quanto all'assunzione di pose marinettiane, si veda la lirica *1999 Andavo whisky a tavoletta e sballi* di p. 55 che cerca di rendere l'esaltazione indotta dall'*extasy*, con l'alterazione delle percezioni che ne consegue, mediante, tra gli altri, lo strumento linguistico dell'onomatopea, caro ai futuristi: "On-off-on-off. / Tuntatun. Abbaglia! / Tuntatuntatun. / Abbaglia!".

³ Luciano Caniato, 1956 - 1968 *E da lassù satelliti*, in *CARDIODRAMMA versi per il teatro*, Grafiche Meneghetti, Nervesa della Battaglia, 1999, p. 38; si veda anche Berthold Brecht, *Vincitori e vinti*, da *Poesie di Svendborg*, 1939, in F. Fortini e R. Leiser, *Poesie e Canzoni*, Einaudi, Torino.

⁴ "Su su, boia porcasso, montare. / Alè! Taliani, eroi, combattenti e mìssia. / Per il duce! Per il re!" in L. Caniato, *Cardiodramma*, cit., p. 18.

⁵ *Ibidem*, p. 47.

⁶ L'ascendenza leopardiana del *Dialogo* è riconoscibile, a nostro avviso, nel tono che rimane sospeso, per l'intera estensione del testo, tra lieve ironia e amaro disincanto sul modello del *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* del recanatese mentre, per altri aspetti (la scelta del registro colloquiale, la preferenza accordata al dialetto e l'estrazione piccolo-borghese del padrone di entrambi i servitori, come pure l'ambientazione della vicenda in un luogo dinamico quale una stazione - comparabile alla vivacità delle calli veneziane), il testo appare forse più affine alle *Commedie goldoniane*.

⁷ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *La domenica uliva*, da *La meglio gioventù*, in *Bestemmia. Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1995, pp. 43-50.

⁸ L. Caniato, *E maledetto il frutto. Storia poetica del potere. Il Polesine per paradigma*, Bertani, Verona, 1980. Come il titolo stesso suggerisce in virtù di un icastico attacco da anatema biblico, fra tutte le corde della lira di Apollo è quella civile a cui Caniato è più sensibile fin dagli esordi, a testimonianza di una singolare coerenza nei temi e nell'ispirazione per l'intero arco della sua produzione. Tale

continuità è confermata per via indiretta nella raccolta in esame dalla fedele ripresa di una lirica (1955 *Letizia mia adorata*) che il poeta aveva concepito, originariamente, quale parte integrante della sua opera prima (*E maledetto il frutto*, cit.) con il titolo *Lettera*, 1955. Si potrebbe aggiungere che la passione civile è anteriore alla stessa vocazione poetica, nel Polesano, e ne rappresenta, nel contempo l'origine prima, come è attestato dal rigore e dalla lucidità nell'analisi storica, non meno che dal trasparente coinvolgimento emotivo della sua tesi di laurea su Rovigo: cfr. L. Caniato, *Rovigo: una città inconclusa. Storia urbanistica dalle origini all'unità d'Italia*, Canova, Treviso, 1974.

⁹ L. Caniato, 1999 *Nel letto di meraviglie*, in *Cardiodramma*, cit., p. 64.

¹⁰ *Va' anima, sta' quieta*, ibidem, p. 67.

¹¹ La citazione da Proust che apre *Cardiodramma* è la seguente: "Mon passé projetait [...] devant moi cette ombre de lui meme que nous appelons notre avenir".

¹² L. Caniato, *Ah prima, molto prima*, in *Cardiodramma*, cit., pp. 6-7: è chiarissima, nei versi citati, l'eco di tanta letteratura, in versi e in prosa, ispirata allo *shock* della Grande Guerra (Ungaretti, Rebora e Sbarbaro in particolare; ma come non ricordare anche certe pagine di Quasimodo o di P. Levi?), come si ricava da un raffronto, anche sommario, con la scelta di liriche proposta nella preziosa antologia sui poeti della Prima Guerra Mondiale curata da A. Cortellessa. Cfr. AA.VV., *Le notti chiare erano tutte un'alba: antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di Andrea Cortellessa con prefazione di Mario Isnenghi, B.Mondadori, Milano, 1998.