

corrispondenza con i poeti-traduttori interessati alla proposta e una bozza di indice (Zanzotto si attribuisce il libro III). Ma Guanda sta per pubblicare la traduzione di Cesare Vivaldi dell'intero poema virgiliano e per questo il progetto diventerà «abortito», secondo le parole dello stesso Zanzotto (p. 292).

«Dal tedesco», la traduzione del «magnifico» inno *Eleusis* dedicato a Hölderlin, viene suggerita dall'amico germanista Bevilacqua, mentre «Dallo spagnolo» è interessante la versione, da Machado, di *!Verdes jardínillos* tradotto sia in italiano (*O verdi giardinetti*) che in dialetto (*Jardinet verdi*), a testimonianza della volontà di sperimentazione di Zanzotto. Della poetessa romena Maria Banuș, definita «veramente assai dotata» e conosciuta in Italia nel '61 in occasione dell'incontro tra poeti italiani, francesi e romeni, sono presenti diciotto traduzioni realizzate a quattro mani con l'amico Silvio Guarnieri che, per molti anni, fu lettore di italiano all'università in Romania. Troviamo,

tra le altre, la traduzione di *Nel bosco*, *Dall'addormentato bosco*, *La cancelleria del Reich*, che, forse per i riferimenti alla storia (la Banuș aveva partecipato alla resistenza clandestina durante il periodo dell'occupazione tedesca) e al paesaggio, parlavano molto a Zanzotto. E l'interesse 'onnivoro' per le lingue e le culture spinge il poeta a confrontarsi anche con autori a lui più lontani, come il sud africano Breytenbach (nella sezione «Traduzioni di Traduzioni», da versioni francesi) per comprenderne il rapporto con la lingua madre, l'afrikaans; oppure l'arabo Ibn Hamdīs, vissuto a Siracusa tra l'XI e il XII secolo. Nell'«Appendice», infine, colpisce l'abbozzo della traduzione di Zanzotto in francese di due cori del dramma dell'amico Pasolini *I Turcs tal Friûl* (scritto nel '44 e pubblicato postumo), ma forse, come suggerisce Sandrini (p. XV), è proprio il riferimento implicito all'occupazione nazista (*Nous marchons sur les champs / des morts en chantant*) nella rievocazione dell'invasione turca in

Friuli del 1499 ad interessare Zanzotto, se consideriamo la sua partecipazione attiva alla Resistenza. Chiude il volume l'abbozzo della traduzione italiana dal portoghese del testo di Pessoa *Tabacaria*, i cui primi versi, «*Não sou nada. / Nunca serai nada. / Não posso querer ser nada*»; «*Non sono nulla. / Non sarò mai nulla. / Non posso voler essere nulla*» richiamano l'incipit di un componimento del *Galateo in bosco* ('78), «*Non fui. Non sono. Non ne so nulla. Non mi riguarda*», traduzione a loro volta dell'epigrafe di una tomba romana (p. XV).

Questo *Quaderno di traduzioni* immaginato da Andrea Zanzotto e ricostruito con cura e dovizia di dettagli da Giuseppe Sandrini, costituirà una nuova base di studi e mostra ancora una volta l'interesse poliedrico ed infaticabile di un «poeta totale».

(Laura Toppan)

SERGEJ BIRJUKOV

Rivoluzione.doc, 2023, Queen Kristianka Edizioni, s.l., pp. 150



Avevo già presentato Sergej Birjukov ai lettori di "Semicerchio" in una serie di recensioni dal titolo *Poeti russi degli anni Novanta. S. Černobrova, E. Rejn e S. Birjukov* [Semicerchio, XVIII (1998/1), pp. 63-65]. Adesso, grazie alle traduzioni di Marilena Rea la produzione poetica del poeta giunge direttamente al lettore ita-

liano.

Sergej Birjukov, nato nella regione di Tambov nel 1950, critico letterario, culturologo, docente presso l'università di Halle, è poeta del tutto particolare e la sua opera può essere ricollegata al movimento della neoavanguardia tardo- e post-sovietica. Come è noto, la grande stagione dell'avanguardia russa, iniziata già prima del primo conflitto mondiale grazie al futurismo russo nelle sue molteplici diramazioni e prolungatasi in epoca sovietica grazie al LEF e ai poeti costruttivisti, con la morte di Majakovskij e l'affermazione del canone del realismo socialista si andò spegnendo malgrado la tragica resistenza dell'ultimo manipolo di poeti dell'OBRIU (Charms, e Vvedenskij, in primo luogo). Eppure, alla maniera di un minuscio torrente carsico questa esperienza, segnata da uno specifico approccio alla parola poetica e alla dimensione sincretica e performativa dell'espressione artistica, fu coltivata e tramandata da pochi e coraggiosi autori che ne traghettarono i principi e le aspirazioni alle generazioni successive, specie dopo la fine dell'epoca staliniana. Tra di essi, è doveroso ricordare un *budgetjanin* genuino come Aleksej

Kručenych, cui si collegarono molti giovani poeti e intellettuali, tra i quali, ad esempio, Nikolaj Chardžiev, massimo studioso del futurismo russo, che scrisse versi sotto lo pseudonimo di "Feofan Buka".

Un nuovo interesse per il futurismo e per l'opera di Chlebnikov e Majakovskij è riscontrabile nell'opera dei giovani poeti del gruppo di Lianozovo che in molti tratti della loro poetica concreta e alogica riprendono la lezione del futurismo e degli *oberjuty*. Tra questi, in primo luogo, spicca il nome di Genrich Sapir e, insieme a lui, di Vsevolod Nekrasov, uno dei leader del movimento d'arte della *Seconda ondata dell'avanguardia russa* e del concettualismo moscovita, nonché del poeta delle baracche Ivan Cholin (di questi poeti avevo già scritto su "Semicerchio" molti anni addietro: XII [1995] 1, pp. 81-84). A questa tendenza può essere ricondotta anche l'esperienza poetica del solitario Gennadij Ajgi, poeta di origine ciuascia, che fu apprezzato proprio da Kručenych e Chardžiev. Successivamente si andò registrando un sempre più ampio interesse per il retaggio dell'avanguardia con la pubblicazione di opere e autori anche minori di quella tradizione (penso

ad Aleksandr Tufanov e ancora all'importante contributo di Il'ja Zdanovič, tra futurismo e dadaismo). Da un lato, la casa editrice "Gileja" di Sergej Kudrjavcev offre già in epoca post-sovietica testi dell'avanguardia e della neoavanguardia, dall'altro, in occidente si assiste ad una ricca messe di pubblicazioni, tra le quali spiccano, ad esempio, quelle offerte da Michail Evzlin (editore e studioso citato da Birjukov in una delle poesie qui antologizzate) con la sua casa editrice "Hebreo Errante" di Madrid, ma attivo anche in Italia. Pionieristica in questa ottica fu l'esperienza di Marzio Marzaduri con le sue pubblicazioni e il sostegno fornito a un altro rappresentante della neoavanguardia, Sergej Sigov (Sergej), che insieme alla moglie Ry Nikonova (Anna Taršis) aveva dato vita ad una vivacissima rivista manoscritta di orientamento futurista, "Transponans" (1979-1987).

Sergej Birjukov, che alla grande stagione della sperimentazione poetica ha dedicato anche una monografia (*La poesia dell'avanguardia russa*, 2002), nonché un'ampia antologia incentrata sui procedimenti letterari dell'avanguardia (*Zeugma*, 1994), si rifà a tutto questo complesso e articolato retaggio poetico per elaborare poi una propria esperienza poetica originale e solitaria di poeta neoavanguardista. I suoi testi poetici riprendono i dettami della cosiddetta *zaum'* futurista (il linguaggio transmentale), lo specifico interesse per gli aspetti tonico-

performativi, la sonorità del verso, l'allitterazione, i palindromi (qui gareggiando con un altro poeta contemporaneo, Julij Gugolev [su di lui si veda la mia nota su "Semicerchio", XXIII, 2000/2, pp. 54-56]), e per la sua dimensione visivo-figurativa.

La poesia di Birjukov non è tanto un fenomeno circoscrivibile alla trasmissione scritta, cartacea, quanto una forma d'arte che si fonda sulla specificità dell'esecuzione del testo poetico, esempi della quale abbondano sul web e che il poeta tende a evidenziare nelle sue letture di versi propri e di composizioni dei maestri del cubofuturismo, Chlebnikov in primo luogo.

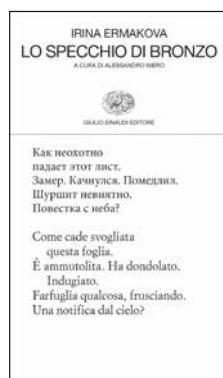
L'edizione italiana qui recensita si basa sulla raccolta *Barbaričeskie stichi* [Versi barbarici, 2018], il cui titolo stesso è un barbarismo, in quanto nel russo letterario 'barbaro' si dice "varvarskij". Il titolo della raccolta è quello di una delle poesie centrali dell'edizione russa e già nella titolazione evidenzia il collegamento della poetica della neoavanguardia con l'universo della comunicazione digitale. Pur nel silenzio della pagina scritta, estrapolati dalla loro dimensione fonica e musicale (Birjukov recita i propri versi riprendendo anche lo stile salmodiato della tradizione folclorica russa), i testi qui recensiti colpiscono per la complessità dei rimandi intertestuali, delle citazioni, dei contrasti tra musicalità di alcune intonazioni e improvvisi luoghi comuni, registri del parlato, volgarismi. Questa circostanza mette a dura prova

l'opera della traduttrice con risultati che forse bisognerebbe valutare in una loro dimensione performativa, ma che nel complesso risultano convincenti, anche se non mancano alcuni curiosi misunderstanding. Senza entrare nei dettagli forse in alcuni casi sarebbe stato necessario essere più coraggiosi nel rilevare i sottintesi e le celate reminiscenze. Posso solo annotare come il passaggio della lirica *In occasione della visita a Nižnij Novgorod*: нижний нижний / a ведь был горький,reso con nižnij nižnij / zitto zitto..., faccia riferimento al fatto che si sta parlando della Novgorod "inferiore" in opposizione a Novgorod Velikij [Novgorod la Grande], primo centro della Rus' antica, e che Nižnij Novgorod in epoca sovietica era stata ribattezzata Gor'kij, perché patria del grande scrittore Maksim Gor'kij [Massimo l'Amaro], e dunque il verso di Birjukov suona così: Sta in basso in basso / non a caso era amara... Più sotto il neologismo "volgookij", reso da Rea con "fluviale", fa riferimento al fatto che a Nižnij Novgorod l'Oka si getta nel Volga. Si tratta certamente di dettagli che evidentemente potrebbero essere rilevati soltanto in specifiche note al testo. A mio parere tale circostanza non inficia il lavoro della traduttrice nel suo complesso. Magari disturba l'evidente refuso nell'introduzione (pag. 8), dove il titolo del celebre poema di Blok *Gli Sciti* è riportato come "Gli Sciti".

(Stefano Garzonio)

IRINA ERMAKOVA,

Lo specchio di bronzo, Torino,
Einaudi 2023, pp. 237



Il nome di Irina Ermakova non è riusci-

to a far subito breccia nella poesia russa del periodo post-sovietico e fino a poco tempo fa tale circostanza era testimoniata anche dallo scarso numero di studi critico-filologici dedicati alla sua opera. In effetti per età Irina Ermakova, di professione ingegnere, nata nel 1951 su un battello che faceva rotta a Kerč in Crimea, sembrerebbe appartenere alla generazione dei poeti dell'epoca tardo-sovietica tra *samizdat*, *tamizdat* e rare apparizioni in patria sulla scarta stampata. Non a caso, il curatore e traduttore della nuova silloge della poetessa in traduzione italiana nella "bianca" Einaudi, *Lo specchio di bronzo* (Torino, 2023, pp. 237), Alessandro Niero, nella sua bella introduzione alla raccolta, nota come Ermakova sia "avvezza ai ritardi". Ed infatti, pur avendo esordito ne-

gli anni della *perestrojka*, come poetessa Irina Ermakova "nasce negli anni Novanta". E malgrado una costante attenzione ai suoi versi da parte dei più noti recensori di poesia delle riviste letterarie russe post-sovietiche solo in tempi recentissimi, grazie a due giovani critici, A. Salomatin e A. Skvorcov, l'opera di Ermakova è stata oggetto di un attento studio critico e filologico che ne ha evidenziato il valore e i tratti innovativi. Possiamo dunque considerare un vero e proprio atto di coraggio e di lungimiranza la scelta operata da Niero di dedicare un'intera raccolta antologica dell'opera della poetessa in italiano e per di più in una serie prestigiosa come la *Collezione di poesia* dell'Einaudi.

Ermakova, che tra l'altro ha ottenuto nel 2008 il premio internazionale di poesia "Le-

rici Pea Mosca" (per quella occasione Niero aveva già pubblicato una piccola silloge di traduzioni: I. Ermakova, "Ninna nanna per Odisseo" e altre liriche, Interlinea, 2008), oltre a numerosi riconoscimenti in patria, ha pubblicato una decina di raccolte poetiche tra il 1991 e il 2021, delle quali Niero qui ci offre una cernita esaustiva, nel tentativo di delineare al lettore italiano un ritratto articolato e problematico della poetessa e del suo eroe lirico. La specificità dei tratti lirico-narrativi della poesia di Ermakova si riflettono nella struttura organizzativa della silloge proposta da Niero che apre la raccolta con un testo datato 2020: "Acceso un falò, ho alimentato la fiamma...", che porta il titolo attribuito a tutta la raccolta *Lo specchio di bronzo* (quest'anno la poetessa ha pubblicato una nuova raccolta con questo titolo e che si apre proprio con questo stesso testo). Si tratta di un breve poemetto nel quale è descritto un rito sciamanico "inteso a esorcizzare sconvolgimenti epocali" ed è legato all'attività di traduzione di Ermakova di poesie di lingua jakuta. La specifica dimensione culturale di questo testo, reso complesso dall'intrecciarsi delle voci narranti e da un'originale intonazione epico-sacrale, ribadisce la cifra mitica dell'esperienza poetica di Ermakova e la particolare attenzione al tema dell'alterità culturale che si concretizza nelle diverse incarnazioni del suo eroe lirico e della sua stessa immagine autoriale.

Ed infatti, forse anche per alcuni elementi della sua stessa biografia, l'essere nata in Crimea, nella Tauride della classicità greca, Ermakova tende a sviluppare nella sua lirica la ricerca di tracce mitologiche antiche, tra le quali nella raccolta *Ninna nanna per Odisseo* ritroviamo il mito del viaggio di Odisseo rivissuto dall'eroina lirica, novella Penelope, in una dimensione concretamente autobiografica e contingente. Ecco così che, per affinità fonica e indizi autobiografici, Odisseo parte da Odessa per poi divenire Ulisse (in apertura della raccolta è presente una citazione dall'*Ulysses* di Joyce) e approdare a Mosca, la sua nuova Itaca. La raffigurazione mitica genuinamente rivissuta si intreccia con le immagini del mondo della quotidianità e della contemporaneità, in una chiave per certi versi straniante, se non addirittura alienante. La poesia di Ermakova è testimone del suo tempo, offrendo *tranches de vie* e ritratti che discendono

direttamente dal vissuto sovietico e post-sovietico, come la guerra in Cecenia o la vita del quartiere di Nagatino alla periferia di Mosca. La crudezza e la vividezza delle raffigurazioni nella loro concretezza storico-sociale nascondono eppure altre dimensioni mitiche, come nel caso del rapportarsi di uno dei personaggi alla figura dello *jurodivyj* [folle in Cristo] della tradizione cristiana orientale.

La complessità delle voci, dei ritratti, delle raffigurazioni, la dimensione dell'alterità giunge al suo massimo nella raccolta *Carboncino scarlatto su seta nera* nella quale troviamo una serie di liriche nelle forme brevi del *tanka* e dell'*haiku* della tradizione poetica giapponese che la poetessa presenta come proprie traduzioni da una fantomatica autrice giapponese, Yoko Irinati. Siamo di fronte al concretizzarsi di una vera e propria "altra ego" che va a complicare ancor più l'intricato manifestarsi di maschere e voci autoriali. Si tratta di un esempio di pseudo-traduzione che, sia detto per inciso, aveva avuto già un eloquente esempio e modello nelle liriche di Elena Švarc del ciclo *Kinfija*. Secondo Niero, lo stile conciso, laconico delle forme brevi nipponiche, ben si collima con il respiro generale della lirica di Ermakova, del suo sostrato simbolico ed esistenziale, ricco di sentenze e brevi considerazioni filosofiche.

Proprio la raccolta *Carboncino scarlatto su seta nera* evidenzia al massimo l'aspirazione di Ermakova alla ricerca dell'innovazione formale e a una specifica vividezza e precisione espressiva. Il verso di questa raccolta è ben stagliato, incisivamente figurativo, e accanto al dichiarato input fornito dalla tradizione poetica giapponese riverbera anche di analoghe esperienze della poesia russa del passato. Non è questa la sede per un approfondimento della storia della diffusione dei modelli poetici del *tanka* e dello *haiku* nella poesia russa, ma certamente torna alla mente un'intuizione di Grigorij Pomeranc (poi ripresa da Remo Faccani) sull'influsso degli *haiku* di Basho su Mandel'štam. Proprio i riferimenti a Mandel'štam mi sembrano numerosi nell'opera di Ermakova (ne troviamo rimandi anche nelle curatissime note che Niero dedica ai testi presenti nel volume). A me sembra, ad esempio, evidente tale riferimento nella lirica *Pčela* [L'ape], sia al livello formale, come mostra l'incipit: "Un

colpo d'aria. Un vaso riverso. / Fiori rivelatisi leggeri. / Scompiglio terrestre imbrigliato...", testo privo del verbo nel quale l'azione è descritta con il susseguirsi di immagini e che sembra riecheggiare i versi di Mandel'štam: "Un tonfo cauto e sordo — un frutto / Dal ramo staccatosi via / Tra l'incessante melodia / Del profondo silenzio del bosco", sia a livello semantico per il rilievo mitopoietico che ha l'immagine dell'ape, simbolo del mondo di Persefone, dell'oltretomba nella lirica di Mandel'štam.

Come ha giustamente notato Niero moltissimi sono nella lirica di Ermakova i sottotesti pasternakiani e, d'altra parte, la dimensione intertestuale della sua poesia tende a complicarsi, arricchendo il proprio livello tematico-semanticico di riecheggiamenti e allusioni. Tra i riferimenti più o meno esplicativi troviamo sottotesti da Deržavin, Puškin, Lermontov, Fet, Heine, Achmatova, ecc. Tra le immagini ricorrenti, quella di Pan (noi diremo l'"eterno") nell'omonima lirica (dedicata, tra l'altro, al poeta Maksim Amelin) che sembra riecheggiare note della poesia in prosa di Turgenev *Ninfe* dove Pan viene definito *Velikij* (Sommo), proprio come nella poesia di Ermakova. Se Turgenev ricorda con nostalgia il mondo pagano sostituito dalla croce del cristianesimo, Ermakova contrappone alla magnificenza del mondo antico la cruda quotidianità: "Tu invano zufoli sbrigando il canto sopra il nostro cumulo di neve". Si assiste addirittura ad una identificazione dell'eroina lirica con il dio antico: "nulla ho con me / ho mani vuote / forse appena un piffero di canna...". L'inanità del canto poetico colma di nostalgia i versi della poetessa: "si ascolta con fiato sospeso / il puro suono del tempo torbido / fattosi strada raro casualmente a un tratto / nel piffero di canna".

Analoghe trasposizioni le ritroviamo in altre poesie. Nel dialogo tra Eros e Thanatos ancora una volta assistiamo al trasferimento ai giorni nostri della dimensione mitica, peraltro con l'uso dell'onomatopea, procedimento assai diffuso nei versi di Ermakova che tende sempre a porre in evidenza il carattere sonoro, performativo del suo verso, il carattere pulsante e vivo della poesia organicamente inserita nella natura e nella vita.

Da notare inoltre, un tema presente in buona parte delle poesie della raccolta: quello della propria origine, della dimen-

sione pontica, taurica e, nella concretezza dell'odierno, il tema ucraino, che traspare con sofferta partecipazione nell'intreccio di mito e biografia, di letterarietà e vita.

L'aspetto formale del verso di Ermakova accosta elementi della tradizione con soluzioni invece più libere. Tale circostanza risulta più evidente nell'ultima raccolta, *Facile più del facile*, dove troviamo anche un curioso testo dedicato alla rima (la poesia è ispirata a un testo di V. Chodasevič), nel quale l'unica rima perfetta è collegata ad una forma onomatopeica: *opļja / topoļja* (e hop! / pioppo). Allo stesso tempo, sempre in questa raccolta troviamo un sonetto: *seetsja sverchu merzloe moloko* [latte ghiacciato in semina da lassù...] con rime perfette (solo una imperfetta: *veščā / legčē* [cose/ più lieve]).

Come abbiamo già rilevato, Niero nelle sue accurate note individua e indica numerosissimi riferimenti, citazioni e analogie che inseriscono l'esperienza poetica di Ermakova in una ricca dimensione di rimandi letterari e più ampiamente culturali.

Tale circostanza è accentuata grazie alle scelte traduttive di Niero che più volte volgendo in italiano interpreta e arricchi-

sce il testo. Qui vorrei riportare due esempi riconducibili al tema biblico-evangelico. Nella lirica *Anno Domini*, nella quale si rivoca l'Annunciazione con toni colloquiali e discorsivi (ma non blasfemi, come nel caso della *Gabrieleide* puškiniana), Maria è chiamata Maša e Giuseppe Os'ka (dalla forma Osip/Giuseppe, in certo qual modo il nostro "Beppe" o "Peppé"). Nella chiusa si fa riferimento ad un "krasno-glazij golub'", alla lettera "colombo dagli occhi rossi", in realtà denominazione del *Ducula Pinon* (piccione imperiale di Pinon con i caratteristici occhi cerchiati di colore rosso). Qui Niero preferisce rimanere nella dimensione leggera della narrazione orale e giustamente traduce una "colomba occhirossi" che poi è l'effetto che fa l'originale su un lettore russo non esperto in ornitologia. Nella lirica "È uno di quelli che parla. Chi parla?" troviamo l'espressione *kust gorjaščij* (cespuglio ardente) che Niero rende con "roveto ardente" al fine di sottolineare il riferimento biblico, anche se nel testo biblico russo l'espressione è resa con *neopalimaja kupina*. In questo caso siamo di fronte ad un'operazione differente rispetto alla precedente, non dal com-

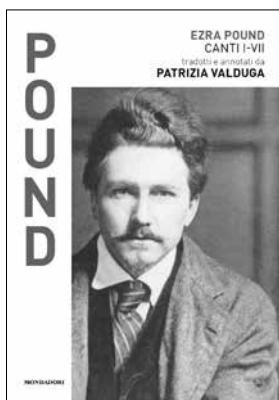
presso al semplice, bensì dal semplice al complesso. Tale circostanza può essere spiegata con l'esigenza di porre in evidenza il sottotesto biblico-evangelico del testo che nell'originale ritorna con l'espressione *vnešnjaja t'ma* (in russo marcata anche se nell'ordine inverso: *t'ma vnešnjaja*, perché da Matteo, 22-13), mentre la resa italiana "nel buio fuori" rimane in un ambito di scorsivo e non marcato.

Più in generale è da notare l'uso coerente e diversificato dei diversi registri linguistici, specie quelli del parlato, che Niero riesce a trasferire nell'italiano senza indulgere, come spesso si fa (eterno cruciatio dei traduttori italiani), all'uso di forme troppo marcataamente gergali o dialettali.

In conclusione, *Lo specchio di bronzo* di Irina Ermakova costituisce un significativo esempio della varietà e complessità del panorama poetico russo contemporaneo, dove la ricerca di originalità e l'attinenza alla contemporaneità si fondono con uno scavo fruttuoso, altresì che talvolta doloroso, nella tradizione, nella propria memoria culturale.

(Stefano Garzonio)

EZRA POUND, *Canti I-VII*, tradotti e annotati da Patrizia Valduga, con uno scritto di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori (Lo Specchio), 2022, pp. 109, € 18,00.



Il cinquantesimo anniversario della morte di Ezra Pound (1885-1972) ha visto

un buon numero di pubblicazioni. Già nel 2021 il fedele Luca Gallesi ha curato una assai interessante raccolta di incontri con giornalisti e scrittori, *Ezra Pound. È inutile che io parli. Interviste e incontri italiani 1925-1972* (De Pinte Editore). Vi prendono la parola numerosi interlocutori più e meno noti, da Linati e Adriano Grande a Montale, Piovene, Bilenchi, Grazia Livi e naturalmente Pasolini. Pound ha sempre affascinato, sconcertato e divertito. Ne esce un ritratto giustamente caleidoscopico di una personalità inarrestabile e scomoda, dalla mansarda sul lungomare di Rapallo, al castello in Tirolo dove sostenne intorno al 1960 ospite della figlia e del genero, al "nido segreto" veneziano. Nel 2022 Mondadori, storico editore poundiano, ha pubblicato nello Specchio una nuova edizione riveduta dei *Canti postumi* da me curati nel 2002 (una scelta di testi inediti e dispersi esclusi dai *Cantos*, di cui nel 2015 è apparsa anche l'edizione in lingua inglese, *Posthumous Cantos*). E,

sempre nello Specchio, è uscita una nuova traduzione dei *Canti I-VII* a cura di Patrizia Valduga. Forse la prima volta che un poeta si confronta con tanta persistenza col magma poundiano.

I *Canti* 1-7, iniziati nel 1917 ma terminati solo nel 1923, fanno parte della prima cantica del poema, i *XXX Cantos* (1930). Di questa esistono due versioni: quella di Mary de Rachewitz, condotta sotto la supervisione del padre E.P., pubblicata nel 1961 nelle belle edizione Lerici-Scheiwiller, poi inclusa nell'edizione integrale del centenario, *I Cantos* (Meridiani Mondadori, 1985); e quella curata da me per Guanda nel 2012 e ristampata con ritocchi in formato tascabile nel 2017 (recensita da Carlo Vita su *Semicerchio*, 48-49 (2013), pp. 239-40). La versione di de Rachewitz del 1961 è assai particolare e non sempre di agevole lettura a causa della presenza di arcaismi e di una certa tendenza alla riscrittura (dovuta evidentemente alle istigazioni del padre-autore). La mia del 2012