

CONSTANTS AND VARIANTS IN GENETIC CRITICISM



GENESIS BOLOGNA 2024



PROCEEDINGS OF GENESIS 2024
BOLOGNA 9TH-11TH MAY 2024

edited by

Ilaria Burattini, Beatrice Nava,
Andrea Palermitano and Roberta Priore

Bologna
University Press

CONSTANTS AND VARIANTS IN GENETIC CRITICISM

**PROCEEDINGS OF GENESIS 2024
BOLOGNA 9TH-11TH MAY 2024**

edited by
Ilaria Burattini, Beatrice Nava,
Andrea Palermitano and Roberta Priore

Bologna
University Press

Il volume è stato pubblicato con il contributo dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna e del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica - FICLIT dello stesso Ateneo.

Fondazione Bologna University Press
Via Saragozza 10, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882

www.buponline.com
e-mail: info@buponline.com

Quest'opera è pubblicata sotto licenza Creative Commons CC BY-4.0

ISBN 979-12-5477-693-3
ISBN online 979-12-5477-694-0
DOI 10.30682/9791254776940

Questo volume è stato realizzato a partire da un impaginato camera-ready in formato pdf fornito dai curatori

In copertina: logo Genesis Bologna 2024, ideato da Martina Dello Buono

Prima edizione: gennaio 2026

Sommario / Index

Introduzione <i>Paola Italia e Francesca Tomasi</i>	1
The Italian Journey of an Idea <i>Nathalie Ferrand</i>	9
The invention of the Authorial Gesture	
Dall'edizione critica di <i>Myrica</i> alle copie di lavoro: cinquant'anni di filologia pascoliana <i>Massimo Castoldi</i>	15
Filologia della metamorfosi. <i>Il Re dei Giudei</i> di Primo Levi da «La Stampa» a <i>I sommersi e i salvati</i> <i>Mattia Cravero</i>	27
VEdition. A Critical Digital Edition of Goethe's <i>Venetian Epigrams</i> <i>Franz Fischer, Daniele Fusi, Claus Zittel, Matteo Zupancic</i>	51
Tre rifrazioni di <i>Se questo è un uomo</i> in Germania <i>Alice Gardoncini</i>	93
The Changing Testimony of Marginalia in Babits's Collected Poems <i>Ágnes Kelevéz</i>	115

Collecting and Incorporating Exogenetic Material into
Fiction: Giorgos Seferis's Duping of Reality in *Six Nights
on the Acropolis*
Panagiotis Markou 139

Quand la génétique s'emmêle à la biographie. Prémisses
pour une proposition d'édition génétique des traductions
de Louise Stolberg
Chiara Montini 159

Finzione e menzogna. Per uno studio del tema del doppio
nella *Tosca* di Illica, Giacosa e Puccini attraverso l'edizione
genetica del libretto
Elisabetta Tonello 179

Using MEDITE to understand patterns of textual variants:
The case study of Balzac's *La Vendetta*
Matteo Zibardi 199

The "short century" between constants and variants (1st part)

Da *Un fulmine sul 220* a *L'Adalgisa*: costanti variantistiche
gaddiane
Andrea Comboni 221

Genesi e scrittura dei romanzi di Cesare Pavese.
Il caso della *Luna e i falò*
Miryam Grasso 239

Between literary mutability and (auto)censorial constancy:
two extracts from Eliza Orzeszkowa's *Gloria victis* cycle
Agnieszka Kuniczuk 257

Costanti nelle varianti: metodologie correttorie nell'incompiuta
Meditazione milanese di Carlo Emilio Gadda
Filippo Pelacci 273

Fernando Pessoa's objectifying variants
Pedro Sepúlveda 297

"Exogenetic dimensions": Variants of intertextuality
in the genetic dossiers of Mihály Babits' poems
Zoltán Szénási 317

**The "short century" between constants and variants
(2nd part)**

Problemi ecdotici di un testo novecentesco: *Belmorò*,
di Corrado Alvaro
Rosy Cupo 341

Stili e strutture nella poesia di Giuseppe Ungaretti.
Una prospettiva sul *Dolore*
Antonio D'Ambrosio 359

Supporti del poeta e traduttore: di alcuni testi francesi
nella biblioteca di Vittorio Sereni
Giuliana Di Febo-Severo 381

A Birth of Bloom: Joyce's "Sirens" Drafts
Roger Lüdeke 397

Il laboratorio di scrittura di Grazia Deledda.
Critica delle varianti e diacronie linguistiche
Dino Manca 411

«Tra quanto resta di macerie / e tutta questa costruenda
roba». Le varianti di *Revival* tra poesia e prosa
Guido Mazza 435

Tracce di rimozione in un avantesto di *Dietro il paesaggio*
di Andrea Zanzotto
Lorenzo Morviducci 461

Costanti e varianti nei brogliacci dell'ultimo Luzi: studio
genetico di *Non perderti, non allontanarti dal pensiero*
Riccardo Sturaro 475

Transmediality in Variants and Theory of Texts

Transmediality in Variants

Metascript: a framework proposal for screenplay encoding
Erica Andreose, Giorgia Crosilla, Leonardo Zilli 493

Social media as a reflection of the current creative work of
poets of the middle generation, using the example of poetry
posts by Konrad Góra
Marcin Czerwiński 507

Couture contre coupure. Le Triptyque de Marie-Renée
Chevallier-Kervern pour l'autel de l'Église San Rocco à
Vallecrosia
Nadia Podzemskaia, Lorenzo Vinciguerra 525

Il concetto di variante per la *critique génétique* e la sua
recezione musicologica
Michele Russo 557

Theory of texts

The Tiny Piece of Paper as a Mimetic Agent
Dovilė Gervytė 587

Interpretation and representation of textual variation:
the ‘analytical method’
Katerina Tiktoupoulou, Eleni Petridou 601

Pre Modern Variants: Authorial will and Traditions

Tasso legge Platone. Qualche osservazione su cronologia e riusi
delle postille al *Simposio* e al *Commentarium in Convivium*
Laura Costanza 627

Multilingue, multiautoriale, multispaziale – Genesi testuale
nel primo periodo moderno
Łukasz Cybulski 649

A Genetic Approach to a Corpus of New Spain Renaissance
Manuscripts: The Journey from the “Primeros Memoriales”
to the Florentine Codex
Franz Johansson 669

Gli oltraggi d’amore e di fortuna dell’accademico intronato
Alessandro Donzellini. Analisi critica ed ecdotica di un’inedita
commedia cinquecentesca
Anna Terroni 693

I saggi qui raccolti costituiscono un'ampia selezione dei numerosi interventi tenutisi, nei giorni 9-11 maggio 2024, al Convegno Genesis Bologna 2024 (<https://genesis-2024.github.io/conference/>). Si ringraziano Martina Dello Buono per la grafica del sito e della copertina e tutte le studentesse e gli studenti dell'Università di Bologna che hanno preso parte all'organizzazione del Convegno.

I curatori

Costanti e varianti nei brogliacci dell'ultimo Luzi: studio genetico di *Non perderti, non allontanarti dal pensiero*

Riccardo Sturaro

Abstract

The contribution aims to trace the textual evolution of *Non perderti, non allontanarti dal pensiero*, one of the last poems by Mario Luzi, composed by the author in the final years of his life (2002-2005) and published by Stefano Verdino in the posthumous collection *Lasciami, non trattenermi* (2009). The handwritten draft of this poem is found in a notebook preserved in the Fondo Mario Luzi within the Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti at the Gabinetto Vieusseux in Florence. After the general introduction, the second paragraph of the essay is dedicated to the drafts, that is, the micro-groups of verses that make up the initial stage of Luzi's invention. The third paragraph presents the first complete version of the poem, titled *Musa fuggitiva*, which differs both from the fragmentary *corpus* of drafts and from the finished product. The fourth paragraph analyses the final version of the composition, which was subsequently published. For each progressive stage of the creative process, photographic reproductions and transcriptions of the original autographs will be provided. As will be seen, the decisive event in the composition of the poem is the substitution, at a certain point in the drafts, of the term «sentiero» (path) with the word «pensiero» (thought),

almost homographic in Italian but semantically very distant. This minimal 'variant', which does not disrupt the structure of the text – in fact, it keeps it 'constant' – has the power to transform it into what it is: a metaliterary reflection on the challenges of poetic work.

Introduzione

Lo scopo del mio contributo è restituire il percorso che ha condotto Mario Luzi alla definizione di *Non perderti, non allontanarti dal pensiero*, una lirica composta dall'autore nel biennio finale della sua vita e pubblicata postuma da Stefano Verdino, all'interno di *Lasciami, non trattenermi*, la silloge che raccoglie le ultime poesie approvate dal maestro fiorentino. Come avremo modo di osservare, la trafila genetica di questo brano è pertinente al tema della *Genesis Conference 2024*, perché verte tutta sul rapporto tra costanti e varianti. In *limine*, una nota di contesto. L'elaborazione manoscritta di *Non perderti, non allontanarti dal pensiero* si trova in un brogliaccio depositato nel Fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze.¹ Il poeta utilizzò tale quader-

* In apertura, desidero ringraziare quanti hanno reso possibile la pubblicazione di questo articolo: la Regione Toscana, proprietaria delle carte luziane; Michele Rossi, direttore del Gabinetto Vieusseux dove esse sono custodite e soprattutto Gianni Luzi, il figlio ed erede del poeta, che da tre anni mi permette generosamente di studiarle. Un ringraziamento speciale va anche a Fabio Desideri e Benedetta Gallerini dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, per l'aiuto e le riproduzioni fotografiche dei documenti autografi. Ogni ulteriore riproduzione, con qualsiasi mezzo, delle immagini presenti nel contributo è proibita.

¹ Per una sintetica descrizione del Fondo, della sua storia archivistica e dei materiali che contiene si veda il link: <https://opera-vieusseux.nexusit.it/it/>

no tra il 2002 e i giorni immediatamente precedenti la sua morte – avvenuta il 28 febbraio 2005 – non solo per fissarvi le proprie liriche estreme, ma anche per serbare traccia di riflessioni personali e per preparare prefazioni o articoli di giornale, in linea con il suo consueto – e asistematico – *modus operandi*, su cui studiosi attenti quali Daniele Piccini,² Giovanni Fontana³ e il già citato Verdino⁴ ci hanno offerto importanti ragguagli. In particolare, il cantiere di *Non perderti, non allontanarti dal pensiero* si estende, senza soluzioni di continuità, dal *verso* della carta 3 al *recto* della carta 8. Si tratta di un *iter* compositivo molto lungo e tormentato, che non potendo qui attraversare integralmente, mi limiterò a ricostituire nei suoi snodi fondamentali. Per chiarezza, ho suddiviso la mia esposizione in quattro punti.

Il ginepraio degli abbozzi

La prima stesura organica del testo – benché, lo vedremo, piuttosto differente dalla versione conclusiva – si snoda tra il *verso* del foglio 6 e il *recto* del 7. Le pagine anteriori sono occupate da abbozzi. Con questo termine intendo micro-gruppi di due, cinque, otto versi ciascuno – per nulla autosufficienti: né sotto il profilo semantico, né sotto quello formale

record/VX00256225?ref=ricerca (ultimo accesso il 15 settembre 2024).

² Daniele Piccini, *Sull'elaborazione di* Nel magma, in *Mario Luzi: un viaggio terrestre e celeste: con un'appendice di scritti dispersi*, a cura di Paola Baioni e Davide Savio, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 3-19.

³ Giovanni Fontana, *Il fuoco della creazione incessante: studi sulla poesia di Mario Luzi*, Manni, 2002.

⁴ Stefano Verdino, *Apparato critico*, in Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Mondadori, 1998, pp. 1295-1297; Stefano Verdino, *La poesia di Mario Luzi: studi e materiali (1981-2005)*, Esedra, 2006, pp. 185-193.

– che Luzi ‘buttava giù’ durante la fase aurorale dell’invenzione, quando non aveva ancora in mente il progetto finale e doveva cercare la strada a tentoni. Nel caso che stiamo considerando, l’incertezza iniziale si è protratta alquanto, perciò egli ha affastellato disordinatamente numerose prove, vergate in penna ora blu ora nera, con una grafia minuscola, frettolosa e pasticciata sin quasi all’indecifrabile. Con qualche approssimazione – dipendente dal fatto che i frammenti formano un rete ingarbugliata, e non sono sempre facili da isolare – nelle appena sei facciate che intercorrono dal *verso* della terza carta al *recto* della sesta possiamo contare addirittura sedici schizzi poetici. Immergiamoci, dunque, in questo brodo primordiale, per assistere dappresso all’aggregazione molecolare della lirica luziana. Il primo abbozzo è un distico appuntato a margine, illeggibile; il secondo, di cui do una trascrizione diplomatica, recita invece:

avverte
 buon maestro, i suoi puledri

Il terzo prosegue:

buon maestro
 avverte i suoi puledri
 e intanto accade
 ma solo ai più puri
 o temerari
 di non più desiderarlo

Nel quarto, il materiale espressivo comincia a disporsi in uno schema articolato e coerente. Leggiamo:

non perderti! non allontanarti dal sentiero
tanto da ~~non riuscire~~^{non} a ritrovarlo
e – accade ai puri^{ma solo} e ai temerari –
neppure più a desiderarlo. Lui maestro
avverte: non infilare
la via del non ritorno.

Sebbene si tratti di nuclei testuali incompiuti, è già possibile desumere alcuni elementi significativi. Notiamo, innanzitutto, come il discorso scaturisca da un'immagine singolare, segnatamente quella di un «maestro» premuroso – un domatore di cavalli, forse – che si rivolge ai «suoi puledri», raccomandando loro di non uscire dal tracciato, di non girovagare e di non smarrirsi irrimediabilmente. Questo invito, d'altra parte, suona ambiguo, giacché il poeta dichiara subito che «accade» – e non ai peggiori dei destrieri, «ma solo ai più puri / o temerari» – di eluderlo e di galoppare in direzioni divergenti dall'originaria, tanto estranee da non riuscire più a rientrarvi e da non desiderare neppure più di farlo. Sembra dunque che il comando sia stato impartito per essere disatteso, che la pista esista al solo fine di venire abbandonata e che gli 'allievi' risultino tanto più validi quanto più si distanziano dall'*auctoritas* e dalle sue indicazioni. Chi siano o che cosa simboleggino il «maestro», i «puledri», la retta via e quella misteriosa «del non ritorno», che tenta i migliori, non è dato conoscere. Possiamo però dire che tutti gli schizzi ripropongono, con variazioni spesso lievissime, tali figure. Anzi, bisogna specificare che l'*incipit* della poesia – dopo essersi stabilizzato all'altezza del quarto abbozzo – da lì in avanti si ripete sostanzialmen-

te identico: «Non perderti, non allontanarti dal ‘sentiero’». Un ulteriore aspetto da trattenere coincide con il carattere estremamente faticoso di questa elaborazione. Sfogliando le prove, si capisce che Luzi non sapeva con esattezza dove andare a parare, sicché ha copiato molte volte lo stesso pugno di versi – salvo piccole modifiche – come attendendo un’epifania, che orientasse verso un traguardo il processo creativo sino a quel momento stentato e inconcludente.

Esaminiamo, adesso, una fotografia delle pagine 4 *verso* e 5 *recto* del brogliaccio (Fig. 1).

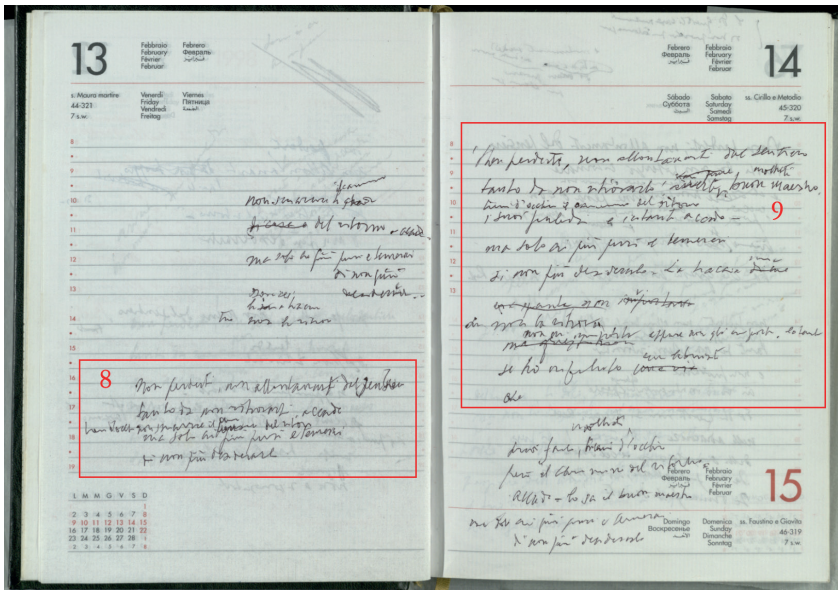


Fig. 1: ACGV.ML.II.3.82

Per gentile concessione del Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieusseux.

Sulla destra si vede l'abbozzo numero 9. Si distingue chiaramente il primo verso, mentre il resto è di più ardua comprensione, a causa delle cancellature e delle integrazioni che vi si affollano, producendo un groviglio insolubile. Comunque, non è su questo che volevo attirare l'attenzione, ma sul frammento precedente, l'ottavo (Fig. 2). In esso, difatti, si verifica l'evento decisivo per l'evoluzione del componimento. L'autore, dapprincipio, aveva scritto:

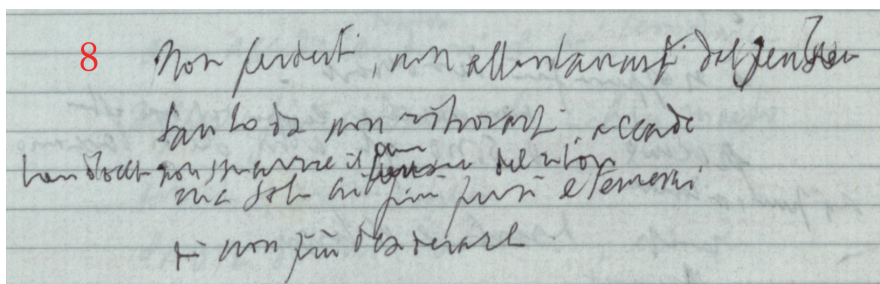


Fig. 2: ACGV.ML.II.3.82

Per gentile concessione del Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieuzeux.

Non perderti, non allontanarti da sentiero
tanto da non ritrovarti, accade
tien d'occhio non smarrirti il +++ del ritorno
ma solo ai più puri e temerari
di non più desiderarlo

Sennonché, in un secondo momento, è tornato sulla parola «sentiero» e l'ha sostituita con «pensiero» (Fig. 3):

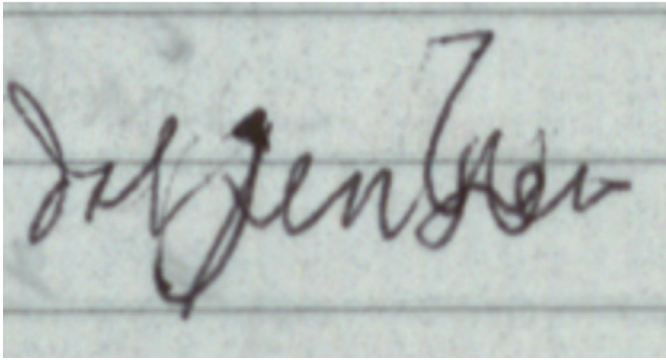


Fig. 3: ACGV.ML.II.3.82

Per gentile concessione del Gabinetto Scientifico-Letterario G.P.
Vieusseux.

dal pensiero

Mi preme evidenziare tale correzione, sia per lo studio genetico che sto conducendo, sia per il dibattito che il presente convegno si propone di svolgere. È evidente che il cambiamento – almeno dal punto di vista formale – detiene una portata ridotta, quasi impercettibile. A un sostantivo maschile, trisillabo e piano, ne sottentra uno con le medesime qualità. Peraltro i due vocaboli sono praticamente omografi, in quanto differiscono solo per un paio

di consonanti, sicché Luzi – come si evince dall'ingrandimento – non ha neanche avuto bisogno di espungere la prima opzione per segnarvi al fianco o sopra la seconda, ma gli è bastato ricalcarla, aggiungendo alla 's' iniziale il peduncolo di una 'p', e riducendo la 't' centrale a 's', in modo da completare la metamorfosi. Ora, un'oscillazione simile – pur preservando intatta la trama fonica, ritmica e sintattica del testo nascente – comporta uno slittamento di senso profondo: il poeta, infatti, passa dal nominare una realtà esteriore e concreta qual è un viottolo campestre, all'evocare un'entità intima e ideale come il flusso noetico. Questo mutamento scatenerà una vera e propria rivoluzione semantica, per misurare la quale occorre saltare direttamente alla prima redazione completa del brano. Vengo dunque al terzo punto della mia relazione.

Musa fuggitiva

Come anticipato pocanzi, ai fogli 6 *verso* e 7 *recto* ci imbattiamo nella prima stesura della lirica luziana (Fig. 4). Non si tratta più di uno schizzo, ma di una versione a sé stante, ancorché diversa da quella finale. La analizziamo nella sua forma originale, senza attardarci – per economia di spazio – sugli interventi che l'autore vi ha apportato successivamente.

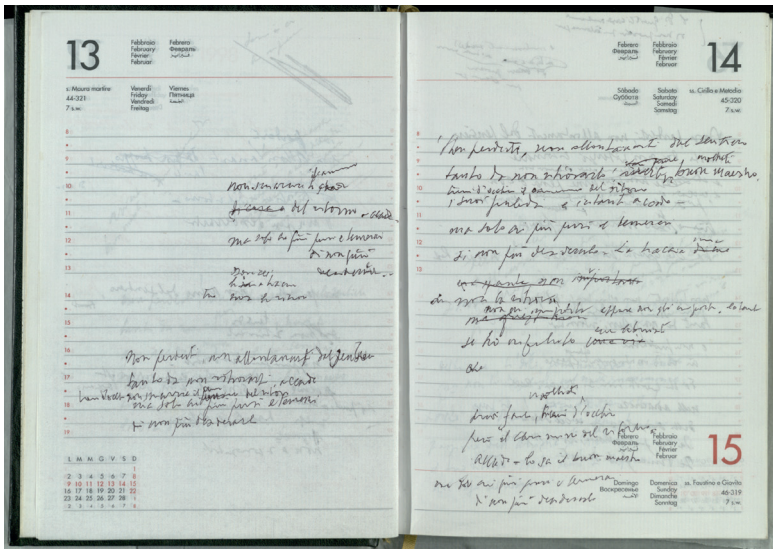


Fig. 4: ACGV.ML.II.3.82

Per gentile concessione del Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieuksseux.

Musa fuggitiva

Non perderti, non allontanarti dal pensiero,
 non uscire dal desiderio
 tanto da non poterti ritornare
 e non provare
 mutuamente tu ed io alcuna pena.
 Fa' che questo non si avveri. Resta
 nelle adiacenze dell'umano
 se non proprio del suo male.
 Ti prego, forse non dovrei. Ti porta
 il tuo respiro

5

10

dov'è necessario,
lo voglia o non lo voglia, per te andare.
Vai, però non ti dissolvere
nel nulla immemorale.
Sia certo per l'essere
che in lui sei stata.

15

Il primo dato da cogliere in questa redazione è che Luzi, al verso 1, ammette la variante documentata nell'ottavo abbozzo – «pensiero» – contro la lezione attestata dalla stragrande maggioranza delle altre prove, «sentiero». Montalianamente potremmo sostenere che la parola agisca,⁵ riconfigurando a cascata l'intero assetto della poesia e il suo immaginario di riferimento. Venuto meno il «sentiero» – ormai definitivamente soppiantato dal «pensiero» – scompare anche il «maestro» e si dissolvono persino i «puledri» che popolavano i bozzetti precedenti del componimento. Adesso c'è solo l'autore, assorto, che dialoga *in interiore sui* con una «musa fuggitiva» – riformulazione luziana delle baudelairiane *muses vénales et malades*⁶ – ossia con una fonte d'ispirazione instabile e fluttuante. Egli la supplica di non abbandonarlo, ma di continuare ad abitare la sua intelligenza, i suoi desideri e le sue sofferenze, in breve, di non svanire nell'oblio, bensì di rimanere in contatto con l'umano, nonostante il dolore e il male che lo piagano. Nella parte centrale del brano – versi 9-12 – l'io lirico si accorge che in nessun modo potrà ritenere presso di sé la poesia

⁵ Cfr. Eugenio Montale, *Le occasioni*, Mondadori, 2018, p. 21.

⁶ Cfr. Charles Baudelaire, *I fiori del male*, traduzione di Luigi De Nardis, Feltrinelli, 1977, pp. 24-27.

evanescente, e accetta che essa segua il proprio corso. Infine, la congeda, affermando, però, che non sia il nulla la sua destinazione finale, giacché lei è balenata per l'essere – non importa se come parvenza effimera – e ne ha ugualmente intaccato la superficie.

È suggestivo pensare che Luzi abbia ricavato l'idea della «musa fuggitiva» dall'esperienza di difficoltà nella scrittura che stava scontando. In tale prospettiva, il testo realizzerebbe una *mise en abyme* del procedimento creativo: il poeta, non riuscendo a dare corpo a un'intuizione che gli era sovvenuta, avrebbe deciso di dedicare un pezzo proprio all'imprendibilità dell'ispirazione artistica. Comunque, l'elemento che innesci la riconversione degli abbozzi in chiave metaletteraria – costituendo parimenti lo sblocco della ricerca compositiva – è il passaggio su cui ci siamo già soffermati, da «sentiero» a «pensiero». Questo scambio – graficamente così esiguo, eppure gravido d'incalcolabili conseguenze semantiche – obbliga l'autore ad accantonare le scene che primariamente andava costruendo, e più nello specifico a transitare dal racconto di un viaggio imprecisato ma reale – che ha luogo nel mondo esterno – alla mimesi di un'avventura intellettuale – che si svolge nella mente –; da una lirica d'impianto descrittivo-narrativo, tutta incentrata sull'enigmatico episodio dei cavalli erranti, a una poesia avente per oggetto la problematicità stessa del fare poetico.

La stesura definitiva

La prima elaborazione della lirica, che abbiamo appena presentato, contiene delle imperfezioni macroscopiche, sic-

ché Luzi la riprese, nelle pagine immediatamente posteriori, per sgrezzarla. Diamo ora uno sguardo alle carte 7 verso e 8 recto, dove si trova la seconda e ultima redazione di *Non perderti, non allontanarti dal pensiero* (Fig. 5).

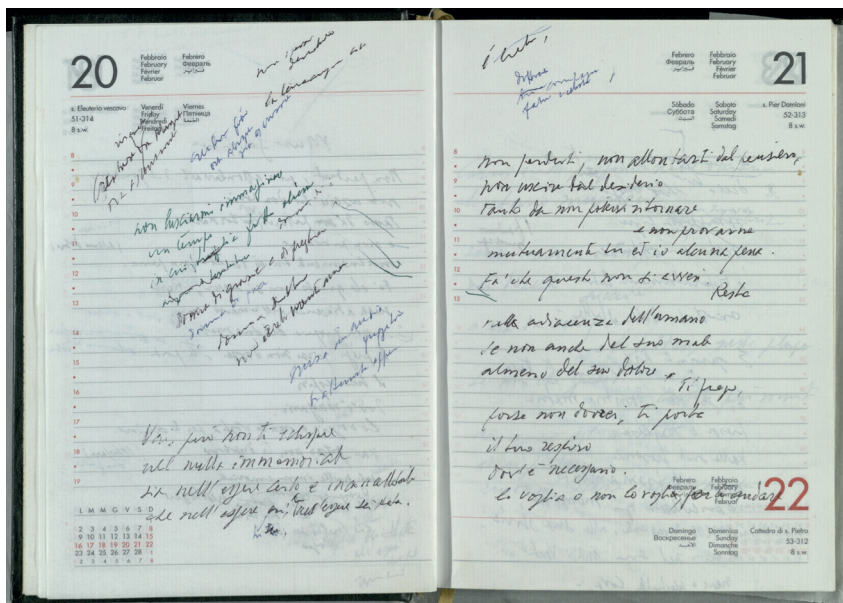


Fig. 5 ACGV.ML.II.3.82

Per gentile concessione del Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Viusseux.

Balza all'occhio il travaglio che accompagna anche questa stesura. Lo scrittore ha operato addirittura con tre penne differenti – una nera, una blu e una verde – spalmando il testo su due fogli e infarcendolo di aggiunte, modifiche e

Non perderti, non allontanarti dal pensiero,
non uscire dal desiderio
tanto da non potervi ritornare
e non provarne
mutuamente tu ed io alcuna pena. 5
Fa' che questo non si avveri.
Non lasciarmi immaginare
un tempo
in cui sia fatta aliena,

488

musa in ansia, fuggitiva	10
trattenuta appena.	
Resta	
nella adiacenza dell'umano	
se non proprio del suo male	
almeno del suo dolore,	15
ti prego	
forse non dovevi, ti porta	
il tuo respiro	
dov'è necessario,	
lo voglia o non lo voglia, per te andare.	20
Va', però non ti eclissare	
nel nulla immemorale,	
sia nell'essere certo e incancellabile	
che nell'essere tu eri, tu nell'essere sei stata. ⁸	

Rileviamo subito che la poesia, nella sua veste definitiva, si mantiene sostanzialmente fedele al copione della prima versione, se non per tre aspetti: (1) l'aumento dell'estensione, giacché si sale dai diciassette versi della stesura precedente ai ventiquattro dell'attuale, in particolare con l'inserimento dei versi 7-11; (2) l'omissione del titolo, che qui viene rifiuto nel corpo del testo (si veda il verso 10: «musa in ansia, fuggitiva»); (3) la cura maggiore di alcuni dettagli – specie l'*explicit* e la scansione versale – che prima risultavano meno a fuoco o non così finemente cesellati.

In conclusione, vorrei riassumere quanto detto finora servendomi della coppia di termini che inaugurano la conferenza *Genesis 2024*: 'varianti' e 'costanti'. Lo studio genetico di *Non perderti, non allontanarti dal pensiero* dimostra

⁸ Mario Luzi, *Lasciami, non trattenermi*, p. 64.

come il minimo ritocco di una singola tessera linguistica possa determinare sconvolgimenti abissali nella storia di un testo e trascinare l'invenzione letteraria verso orizzonti inauditi. La correzione di «sentiero» in «pensiero», da questo punto di vista, è illuminante. Si tratta di un intervento apparentemente a impatto zero, per il quale Luzi non ha nemmeno dovuto eliminare la parola originaria, ma solo modificarne due lettere. Eppure, questa 'variante' che non destruttura l'intelaiatura formale del verso, anzi la lascia immutata, o dovrei dire 'costante', ha il potere di catalizzare una trasformazione complessiva del brano. Infatti, non appena «sentiero» si commuta in «pensiero», la lirica riesce a superare le sabbie mobili degli abbozzi in cui sembrava essersi arenata e – dopo i tentennamenti iniziali, tra il «maestro» e i «puledri» – si avvia a diventare l'ultima grande riflessione metapoetica del suo autore, sulla scia di *Vola alta parola*,⁹ di *Auctor*,¹⁰ di *Dove mi porti, mia arte?*¹¹ e di tanti altri capolavori tardoluziani.

⁹ Mario Luzi, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Garzanti, 1985, p. 93.

¹⁰ Mario Luzi, *Frasi e incisi di un canto salutare*, Garzanti, 1990, p. 9.

¹¹ Mario Luzi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Garzanti, 1994, p. 151.