



Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

LA MODERNITÀ LETTERARIA

in open access

[8]

diretta da Giuseppe Langella

comitato scientifico

Enza Del Tedesco, Bruno Falcetto, Giovanni Maffei,
Fabio Moliterni, Giorgio Nisini, Marina Paino, Teresa Spignoli,
Luca Stefanelli, Monica Venturini, Luigi Weber

Roberta Colombo

Paesaggio e coscienza moderna
Burzio (Pavese) Arpino



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

In copertina:
Umberto Boccioni, *Sera d'aprile*, 1908, public domain

La ricerca che ha condotto a questo libro è stata resa possibile da una borsa di studio della Fondazione Filippo Burzio di Torino.



La presente pubblicazione è stata finanziata dall'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano nell'ambito dei suoi programmi di promozione e diffusione della ricerca scientifica.

Copyright 2026
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com
Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)
Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677617-4

Il presente PDF con ISBN 978-884677627-3 è in licenza **CC BY-NC**



INTRODUZIONE

In *Paesaggio e letteratura* (2005), Michael Jakob rileva nei momenti storici di crisi una possibilità di modernizzazione della coscienza paesaggistica. Quando il mondo si disgrega, l'esperienza del paesaggio diventa un modo per riordinare la realtà. Questo processo è legato di necessità al soggetto, che non solo si trova impegnato a gestire una situazione di disorientamento, ma incide sulla costruzione del paesaggio stesso, scoprendo intanto la propria identità. Si tratta di un «lavorio culturale» che da privato si trasforma in «sforzo collettivo», in metodo di conoscenza universale¹. Proprio la continua ridefinizione del rapporto tra elemento oggettivo e soggettivo marca il racconto del paesaggio letterario, che può definirsi moderno dal Settecento, il secolo in cui l'esattezza delle scienze naturali si fonde con il secondo aspetto, quello personale della pratica estetica. Più la totalità si rivela amorfa, più il soggetto mette in atto un processo di umanizzazione dei frammenti paesaggistici, alla ricerca di un senso che trascenda l'interpretazione locale. È una risposta al disordine a cui fa riferimento anche Massimo Quaini in un saggio appena di un anno successivo, *L'ombra del paesaggio*, dove si auspica che la crisi venga affrontata dal soggetto riscoprendo nel paesaggio «sogni ed emozioni» utili a risolvere «i problemi del

¹ Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 227. Sul ruolo del soggetto nella definizione del paesaggio si vedano anche Franco Farinelli, *Larguzia del paesaggio*, in Id., *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 201-210; e Giulio Iacoli, *Il verde d'Italia. Orientamenti critici recenti intorno al paesaggio letterario*, in N. Turi (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 37-53. Di paesaggio come strumento interpretativo della realtà ha parlato anche Anna Dolfi, *Il paesaggio tra le righe. Percorsi con gli scrittori della modernità*, Firenze, Olschki, 2026, in riferimento alla Liguria di Montale e Caproni, alla Firenze di Luzi e Parronchi, alla Sardegna di Dessì, alla Ferrara di Bassani e alle città europee di Tabucchi.

nostro tempo»². Questi tre aspetti, crisi, azione del soggetto e processo universalizzante, risultano centrali per delineare il paesaggio moderno in letteratura.

In particolare, sono fattori che si applicano in maniera esemplare alla produzione di Filippo Burzio, personalità poliedrica, divisa tra scienza e letteratura, che porta con sé la tradizione sette-ottocentesca del suo Piemonte, ma del tutto inserita nelle contraddizioni storico-politiche della prima metà del Novecento. Laureato in Ingegneria al Politecnico di Torino, Burzio insegna Meccanica razionale presso l'Accademia Militare di Artiglieria e Genio della stessa città, dal 1928 al 1943; eccelle negli studi di balistica, scrive una biografia su Lagrange. Al contempo, matura una consapevolezza letteraria che si lega ad Alfieri, De Amicis, Thovez, Gozzano, lontana dagli artifici dannunziani ed esercitata piuttosto nella scrittura giornalistica degli eventi in presa diretta (è direttore della «Stampa» nel 1943 e poi dal luglio del 1945 fino alla morte, nel 1948)³.

A partire dalle opere di carattere paesaggistico dell'autore, *Ginevra – Vita Nuova* (1920), in cui, come si vedrà, il racconto del viaggio verso la Svizzera si sviluppa attraverso la polarità oggettivo-soggettivo, passando per *Piemonte* (1938), dove ben si rileva la sintesi tra locale e globale, privato e collettivo, fino ad *Anima e volti del Piemonte* (1947), con una impronta storica più spiccata, si sono individuate delle costanti che fanno di Burzio il punto di snodo di una linea piemontese specifica, che frequenta gli orizzonti alfieriani e deamicisiani approdando a Giovanni Arpino. Lo scopo del presente lavoro, che ha preso avvio tra le carte dell'Archivio Filippo Burzio presso la Fondazione di Torino dedicata all'autore, non è solo analizzare il modo con cui il paesaggio piemontese è stato rappresentato, ma distinguere in senso più ampio un *humus* intellettuale comune che ha reso possibile la descrizione della realtà secondo delle coordinate peculiari, storiche, politiche, culturali, sociali o antropologiche. Il paesaggio diventa una formula interpretativa all'interno del testo, un paradigma di conoscenza di sé e del mondo.

² Massimo Quaini, *L'ombra del paesaggio. L'orizzonte di un'utopia conviviale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006, p. 12. Sull'opera di Quaini si veda R. Cevasco, C. A. Gemignani, D. Poli, L. Rossi (a cura di), *Il pensiero critico fra geografia e scienza del territorio. Scritti su Massimo Quaini*, Firenze, Firenze University Press, 2021, in particolare il contributo di Anna Marson, *Massimo Quaini, studioso del paesaggio*, pp. 155-169. Il paesaggio letterario della modernità come espressione della crisi è un'idea che viene ripresa anche in M. Pala, R. Puggioni (a cura di), *Paesaggi letterari e contesti geo-culturali*, Firenze, Franco Cesati, 2021, in particolare alle pp. 9-29. Il tema è declinato in senso artistico, con una specifica attenzione per la poetica dello sguardo, in Giorgio Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale* [1999], Milano, Edizioni Ghibli, 2026.

³ Sulla vita dell'autore si veda Paolo Bagnoli, *Una vita demiurgica. Biografia di Filippo Burzio*, con la bibliografia degli scritti (1909-2003), Torino, UTET, 2011, in particolare le pp. 1-48.

Primo aspetto da considerare in prospettiva paesaggistica: la crisi. Già negli anni venti, dopo il conflitto mondiale, Burzio formula la sua teoria del demiurgo, una figura in cui si conciliano le esigenze morali con gli ideali pratici, per un superamento della crisi di valori che interessa l'Europa a questa altezza. Ai generali contrappone il demiurgo saggio e distaccato, simile a Cavour e Giolitti, fino a concepire una forma di governo monarchico-liberale, che risale alla tradizione della classe politica piemontese. L'autore tenta di riportare ordine in una realtà tumultuosa, a cui sente di non appartenere, attingendo proprio alla sua coscienza di individuo per opporsi al regime fascista. Secondo aspetto, dunque: l'azione del soggetto. Burzio, ancora a cavallo tra i due secoli, in senso spirituale più che biografico (nasce nel 1891), fa convivere il soggetto, che di solito domina la scena novecentesca, con la tensione all'oggettività, alla descrizione pura della realtà.

In altre parole, insegue un tipo di pensiero totale, che appare moderno nella misura in cui riesce a unire l'approccio razionale di stampo illuminista e quello romantico, caratterizzato da una dimensione più idealistica e partecipativa. Rispetto a tale attitudine, il paesaggio piemontese si dimostra cartina al tornasole dell'aspirazione burziana all'equilibrio, se è vero che l'emozione suscitata dalle vedute, tra montagne e scorci urbani, va di pari passo con il rigore descrittivo. L'autore interseca la linea orizzontale dell'oggettività, di retaggio premoderno, alla verticalità del soggetto che esplora le viscere dell'ambiente dove ha messo radici, facendo affiorare la pulsione del singolo in direzione però di una apertura all'intera società. Ecco il terzo aspetto: l'universalizzazione del frammento esistenziale o locale, legato alle radici.

Fissati tali puntelli interpretativi, appare più facile tracciare un itinerario del paesaggio letterario piemontese che passa per Marziano Bernardi, il quale introduce l'edizione di *Piemonte* del 1965, uscita per i tipi della Teca, e scrive entusiasta una lettera a Burzio, il 5 aprile 1947, quando riceve *Anima e volti del Piemonte*: ritrova «sensazioni, lontananze spirituali così simili a certe altre sue, nate vissute svanite (meno il ricordo) nello stesso ambiente», certificando la consonanza d'ispirazione⁴; e poi per Arrigo Cajumi, Augusto Monti, fino a Giovanni Arpino, cui qui è dedicato il secondo capitolo. A sancire il rapporto con la tradizione burziana è anzitutto la prefazione di Arpino a *Piemonte. Tempi, luoghi e figure*, il volume dove confluiscono *Piemonte* e *Anima e volti del Piemonte*, pubblicato nel 1979 dall'editore bolognese Massimiliano Boni. Entrambi gli autori fanno del contrasto la matrice della loro narrazione: se Burzio mette in rilievo l'opposizione tra complessità

⁴ La lettera di Bernardi a Burzio, su carta intestata, è conservata presso l'Archivio della Fondazione Filippo Burzio, a Torino (segnatura AB 1725). Il testo è dattiloscritto, la firma è stata fatta a penna.

e omologazione, nel caso arpiniano il racconto antitetico della città e della campagna segna una differenza antropologico-sociale, che corrisponde a una progressiva divaricazione tra tradizioni locali e modernità.

Burzio intercetta il cambiamento che il progresso porta con sé, Arpino convalida i risultati. È in reazione ai modelli uniformanti della società che si assiste a un recupero graduale della componente folclorica, accennata in Burzio, ma che diventa palese quando nel 1982 esce per la Mondadori un volumetto di *Fiabe piemontesi*, scelte da Gian Luigi Beccaria e con traduzione di Arpino dal dialetto. Proprio la fiaba, espressione della cultura popolare e però in grado di veicolare significati universali, al di là dell'habitat dove nasce, si rivela sintesi di un cosmopolitismo locale che oggi più che mai, nell'epoca dell'estrema globalizzazione, può rappresentare un modello di conoscenza identitaria.

Arpino è il punto di arrivo di un piemontesismo originale, ben caratterizzato, che si stava spegnendo, tanto che nell'introduzione al libro fotografico *Uno spazio chiamato Torino* (1974) l'autore si interroga sul destino della città nell'arco di una decina di anni. Accanto alle immagini, il volume propone una scelta di testi di accompagnamento. Tra gli scrittori selezionati compaiono Burzio, Bernardi, Monti e, con ben tre estratti da *Lavorare stanca* (1936) e *Il mestiere di vivere* (1952), Cesare Pavese. La presenza pavesiana, da cui non si può prescindere, ha reso necessaria un'indagine, portata avanti nella parte conclusiva di questa ricerca, sul valore del paesaggio nelle opere dell'autore, in modo da comprendere se ci siano consonanze con la tradizione piemontese che si è individuata.

Va detto subito che Pavese resta un *unicum*. Il suo percorso paesaggistico sfuma i contorni della storia, considera di sguincio la politica, risolvendosi alla fine, con *La luna e i falò* (1950), in una sintesi mitico-antropologica che si sviluppa dal soggetto più che dalla specificità della regione. Anzi, a Pavese si è qui associato il termine «metapaesaggio», ossia un paesaggio privato che penetra in quello reale, legato a una cultura di matrice europea, persino universale. In una lettera a Fernanda Pivano del 1942, Pavese precisa infatti che «descrivere» i «paesaggi è cretino. Bisogna che i paesaggi – meglio, i luoghi, cioè l'albero, la casa, la vite, il sentiero, il burrone, ecc. – vivano come persone, come contadini, e cioè siano mitici»⁵. L'autore non tocca mai davvero la linea burziano-arpiniana, e però le si accosta, non solo per il continuo confronto tra poli opposti, come astratto-concreto, soggettivo-oggettivo, privato-collettivo, città-campagna, ma anche per una forma di umanesimo

⁵ Cesare Pavese, *Lettere (1926-1950)*, vol. II, a cura di L. Mondo, I. Calvino, Torino, Einaudi, 1968, p. 426.

che passa dal paesaggio in quanto possibile strumento di espressione autentica del sé, di ricerca conoscitiva della realtà contro modelli omologanti. Se Burzio sa aggiungere profondità all'orizzonte paesaggistico, grazie a uno sguardo verticale che interseca l'evoluzione orizzontale del progresso, tocca a Pavese dare tragicità mitica alla parabola umana che si svolge in Piemonte e nel mondo, e ad Arpino ratificarne gli effetti per trovare soluzioni future, senza dimenticare le colline o la città da cui si è partiti.

Desidero ringraziare la Fondazione Filippo Burzio di Torino, in particolare il presidente Alberto Sinigaglia, per avere reso possibile la mia ricerca, e il Comitato Scientifico, diretto da Marina Marchisio Conte. Ringrazio inoltre Bruno Quaranta e Vittorio Marchis, che hanno accompagnato la fase di scrittura con disponibilità e competenza.

Sono grata a Giuseppe Lupo, direttore del Centro di ricerca “Letteratura e cultura dell’Italia unita – Francesco Mattesini” dell’Università Cattolica di Milano, per avere sostenuto la pubblicazione del volume e per avere creduto nel mio lavoro. La mia riconoscenza va alle Edizioni ETS e a Giuseppe Langella, che hanno accolto il libro nella collana «MOD La modernità letteraria in open access».

Ringrazio infine Davide Savio e tutti i colleghi del Centro di ricerca “Letteratura e cultura dell’Italia unita – Francesco Mattesini”, che con le loro idee e suggerimenti hanno nutrito i miei studi.

1. FILIPPO BURZIO

1.1 *Paesaggio ossimorico. Una coordinata moderna*

Per capire a pieno il ruolo del paesaggio nell'opera di Filippo Burzio, occorre prendere le mosse dalla raccolta *Piemonte* (Società Subalpina Editrice, 1938), in cui l'autore riunisce i suoi scritti sulla regione, con una parentesi valdostana. In particolare, è necessario esaminare subito il pezzo conclusivo. Mentre riflette sull'*Uomo e il suo ambiente*, Burzio precisa che avrebbe potuto intitolare il capitolo *Io e il Piemonte*, ma vi ha rinunciato in nome di una «doverosa modestia»¹. Non si tratta però solo di questo: la scelta di non rendere esplicito il ruolo del soggetto, sebbene esso sia centrale lungo tutto lo svolgimento dei testi, rivela la volontà burziana di occuparsi più in generale dell'essere umano immerso nel suo habitat, così da fare spazio a considerazioni universali, oggettive. Proprio di «libro oggettivo», che «lascia salve le proporzioni del reale», parla Giorgio Calcagno nello scritto prefatorio all'edizione di *Piemonte* del 1993, uscita per i tipi della UTET all'interno delle *Opere di Filippo Burzio*, curate dalla Fondazione a lui dedicata². Burzio stesso definisce l'ambiente come un luogo «fisico e morale, paesistico e storico», esprimendo bene la matrice dicotomica che plasma l'idea della regione, in equilibrio tra analisi e sintesi, locale e globale, identità privata e collettiva³.

A ben vedere, le parole dell'autore sono vicine a quelle che si trovano nella legge a protezione del paesaggio voluta da Benedetto Croce all'inizio

¹ Filippo Burzio, *L'uomo e il suo ambiente*, in Id., *Piemonte* [1938], illustrazioni di M. Boglione, prefazione di G. Calcagno, Torino, UTET, 1993, pp. 157-160, a p. 157.

² Giorgio Calcagno, *Prefazione a Piemonte* cit., pp. XI-XV, a p. XI.

³ Sul paesaggio e la sua storia si veda P. D'Angelo (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009; e dello stesso autore *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Roma-Bari, Laterza, 2021.

degli anni venti, dove la tutela viene prescritta tenendo conto della «bellezza naturale» e della «relazione con la storia civile e letteraria»⁴. Non si è utilizzato per caso il termine «paesaggio»: nonostante la tensione narrativa di Burzio offra una visuale concreta, effettiva, del rapporto tra l'essere umano e ciò che lo circonda, in senso complessivo, emerge in maniera marcata una componente naturale e antropica che giustifica qui la scelta di ricorrere alla formula paesaggistica in sostituzione del più neutro «ambiente». Come spiega Niccolò Scaffai, riprendendo la prospettiva di Jakob, «la nascita del paesaggio avviene infatti attraverso il soggetto», che dal contesto si rivolge alla propria interiorità, per poi tornare con lo sguardo all'esterno tramite una consapevolezza nuova⁵. L'ispirazione burziana si dimostra erede di una sensibilità settecentesca, proromantica, quella delle immagini e delle vedute, e tuttavia si fa interprete rigorosa dei tempi moderni, intercettando orientamenti che si svilupperanno solo a partire dagli anni cinquanta del Novecento.

Burzio è un pensatore aggiornato, cosmopolita nei suoi tempi e nei suoi luoghi. Da una tale disposizione, ossimorica solo in apparenza, si intende iniziare l'analisi delle modalità con cui l'autore racconta l'ambiente-paesaggio, in particolare piemontese, da considerare un nucleo di possibilità ermeneutiche più ampie. Quando Burzio rivendica la sua appartenenza alla schiera dei «sedentari» provinciali, vincolati alla «piccola patria», sembra porsi in opposizione rispetto alla modernità a lui contemporanea, dinamica, che spazza via ogni sentimentalismo e «lucida» le «strade»⁶. Pare un tipo di localismo nostalgico, al limite privatamente emotivo, che in realtà si rivela profetico di una coscienza della complessità propria piuttosto dell'altra metà del secolo. Alle soglie della seconda guerra mondiale Burzio ha la convinzione che il «terzo fenomeno fondamentale» della sua epoca, insieme al progresso tecnico-scientifico e al declino spirituale, è la resistenza di una «religione terrena del tempo», che ha la meglio sul qualunque internazionalista⁷. Si tratta del «disgusto» per la corsa all'«indifferenziato, all'uniforme, al monotono» e, all'opposto, dell'«amore dell'uomo per la varietà del mondo»⁸: tutti rischi

⁴ Si tratta della legge dell'11 giugno 1922, n. 778. L'articolo 9 della Costituzione italiana ribadirà il legame tra paesaggio e dimensione storico-artistica: «La Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio storico-artistico della nazione».

⁵ Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 24.

⁶ F. Burzio, *L'uomo e il suo ambiente* cit., pp. 157-158. Raffaello Franchi aveva fatto di questo valore-mito una sorta di bandiera: cfr. il suo *L'Europeo sedentario (polemica)*, Firenze, Edizioni di «Solaria», 1929.

⁷ Ivi, p. 158.

⁸ *Ibidem*.

e reazioni legati al processo di globalizzazione, che a più ondate modifica le coordinate spazio-temporali del nostro habitat.

Burzio vive in un mondo che in parte è già stato toccato sul finire del secolo precedente dall'azione livellante dei cambiamenti economici, politici e dei mezzi di trasporto, dal treno all'automobile. Alla logica efficace ma pericolosa del tutti per uno e nessuno per tutti l'autore reagisce, dimostrandosi per questo aspetto un antimoderno alla Compagnon, privo di entusiasmo verso i tempi moderni e perciò moderno suo malgrado⁹. Arturo Colombo lo colloca persino tra gli «eretici» e i «dissidenti», ossia tra coloro che non hanno mai avuto «atteggiamenti dogmatici», compiendo scelte libere e «personalissime»¹⁰. È questo scarto ermeneutico rispetto alla cultura egemonica a rendere l'autore un pensatore compiuto, paradossalmente attuale oggi, nell'epoca della complessità in cui le pratiche della conoscenza si giocano sull'equilibrio precario tra specializzazione e omologazione. Non stupisce che sia proprio il paesaggio, luogo in relazione costante e necessaria con l'attività umana, a portare i segni della sintesi dualistica che si palesa nella salvaguardia delle differenze all'interno di un «senso cosmico di unità»¹¹. Mentre descrive montagne, alberi e fortezze, Burzio circoscrive uno spazio, lo riempie di sé, e però lo consegna al pubblico come un quadro aperto a suggestioni collettive, storiche e culturali. In cerca di una sua *Weltanschauung*, l'autore si apre a una spiritualità capace di transcendere il singolo e di farsi filosofia gnoseologica, sulla scia del pensiero hegeliano mediato da Croce e Giovanni Gentile, per cui lo Spirito informa la Storia.

Ciò è confermato dalle recensioni che appaiono sui giornali nei primi mesi del '39, dove viene sempre messo in risalto il concetto di spiritualità, che diventa atto concreto in grado di coinvolgere l'altro, la realtà. Marziano Bernardi, critico d'arte della «Stampa» e, come si vedrà meglio, legato a Burzio da un rapporto di stima professionale e umana, parla di «convincimento interiore, chiarimento del proprio pensiero quasi inteso come stile dell'intelligenza», per cui l'«io filosofico» coincide volentieri con l'«esterno, uomo, paese, od evento, specie se del suo amato Piemonte»¹²; sul «Giornale

⁹ Cfr. Antoine Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes* [2005], trad. it. di A. Folini, Vicenza, Neri Pozza, 2017. Compagnon sottolinea che «gli antimoderni non sono genericamente gli avversari del moderno, ma esattamente i pensatori del moderno, i suoi teorici» (p. 23). A questo proposito si veda anche Cesare De Michelis, *Moderno antimoderno. Studi novecenteschi* [2010], a cura di G. Lupo, Venezia, Marsilio, 2021.

¹⁰ Giovanna Angelini, Arturo Colombo, *Presentazione a Eretici e dissidenti. Protagonisti del XIX e XX secolo fra politica e cultura*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 7-10, a p. 8.

¹¹ Ivi, p. 159.

¹² Marziano Bernardi, «Piemonte». *Uomini e luoghi, volti e personaggi in una definizione spirituale della nobile regione subalpina*, in «La Stampa», 23 marzo 1939. La recensione si trova

d'Italia», Goffredo Bellonci individua un «fare» conoscitivo che manifesta la «potenza dello spirito naturalmente universale», rintracciando «arcanne rispondenze» nella «geografia, nella storia, nel costume e nel paesaggio di una certa terra»¹³. Allo stesso modo, Virginia Majoli Faccio, che di lì a poco, nel '40, pubblica il volume *L'incantesimo della mezzanotte. Il Biellese nelle sue leggende*, presso La Prora di Milano, si interessa all'opera per la «presentazione lirica e pittoresca dalla quale emana il profumo, si diffonde l'atmosfera, emerge il volto del Piemonte tutto; in una sola frase: se ne palesa la spiritualità»¹⁴. E ancora, il *Piemonte* burziano attira l'attenzione della stampa d'oltralpe, con il giudizio positivo espresso da Henri Daniel-Rops sulle colonne dell'«Echo de Savoie»: «à la fois à travers les paysages et à travers les hommes, il considère cette terre piémontaise dont la destinée historique a été si considérable, qui a marqué de sa forte empreinte toute l'Italie moderne et qui pousse encore des fleurons vivaces dans les princes de la Maison régnante»¹⁵.

In fondo, la concezione paesaggistica di Burzio presenta una qualche consonanza con la filosofia estetica, non a caso di impronta hegeliana, che Joachim Ritter formulerà all'inizio degli anni sessanta¹⁶. Convinto che la percezione del paesaggio dipenda dalla sola dimensione estetica, per l'impossibilità della scienza di conseguire a livello teorico un'immagine unitaria del cosmo come accadeva nel passato premoderno, Ritter ritiene che il modo di guardare la natura e le sue trasformazioni risulti moderno in quanto

anche nell'Archivio Filippo Burzio presso la Fondazione dedicata all'autore, a Torino (segnatura AB 425).

¹³ Goffredo Bellonci, *Il Piemonte di Burzio (Cronache del libro)*, in «Il Giornale d'Italia», 25 marzo 1939. La recensione si trova anche nell'Archivio Filippo Burzio presso la Fondazione dedicata all'autore, a Torino (segnatura AB 427).

¹⁴ Virginia Majoli Faccio, «*Piemonte*» di Filippo Burzio, in «Il Biellese», 19 maggio 1939. La recensione si trova anche nell'Archivio Filippo Burzio presso la Fondazione dedicata all'autore, a Torino (segnatura AB 440). Qui è conservata una lettera manoscritta di Majoli Faccio, della stessa data, che doveva accompagnare la recensione, in cui l'autrice manifesta a Burzio «sincera ammirazione per le [...] bellissime opere». E aggiunge, in riferimento al suo libro sulle leggende biellesi: «se lo gradirete mi farò mandare dal mio editore un volume che è in corso di stampa presso La Prora di Milano: *L'incantesimo della mezzanotte. Il Biellese nelle sue leggende*, proemio di Emanuele Sella dell'Università di Genova. Sarò molto lieta se vorrete occuparvene nel giornale in cui collaborate [«La Stampa»]» (carta intestata «Comm. Dott. Luciano Majoli, medico chirurgo»).

¹⁵ Henri Daniel-Rops, *Piemont (Les Livres)*, in «L'Echo de Savoie», 1° aprile 1939. La recensione si trova anche nell'Archivio Filippo Burzio presso la Fondazione dedicata all'autore, a Torino (segnatura AB 431).

¹⁶ Cfr. Joachim Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna* [1963], a cura di M. Venturi Ferriolo, Milano, Guerini, 2001. Dello stesso autore si segnala anche *Estetica e modernità. Lezioni di estetica filosofica (1947/48 e 1962)* [2010], traduzione e cura di T. Griffero, M. Latini, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2013, in particolare il capitolo *Natura e paesaggio*, pp. 131-153.

reazione agli effetti stessi della modernità. Se è vero che per Burzio il paesaggio non è compensazione di una perdita interpretativa e neppure impressione puramente estetico-contemplativa, si può rintracciare nel racconto dell'autore, in anticipo sui tempi, la medesima idea di reazione ritteriana. È la spinta reattiva a permettere la conoscenza per immersione del paesaggio, in opposizione a una forma di modernità «arida», impersonale, in cui l'autore non si identifica a pieno¹⁷; e il paesaggio, di ritorno, affiora in tutta la sua concretezza (Burzio parla di «necessità fisica» d'«infilare le strade del Piemonte»)¹⁸, grazie alla presenza di una controparte emotiva, che non è soltanto rispecchiamento sentimentale, ma capacità di intravedere atmosfere e intonazioni. «Burzio traeva poesia dalla sua visione del mondo», scrive Calcagno, e poiché tale visione prende linfa dal Piemonte, Burzio «traeva poesia dal Piemonte»¹⁹.

Ecco allora una ulteriore reazione, o almeno, un metodo di procedere tramite l'effetto contrastivo. La sensibilità poetica proviene dal contatto con la concretezza del paesaggio, che dal piccolo, dal locale, procede ad ampliare gli orizzonti verso una dimensione umana. Nel saggio *Piemonte*, confluito all'interno dell'opera omonima, ma scritto poco prima per la Consociazione turistica italiana, ex Touring Club, Burzio affianca elementi oggettivi, come colli, ghiacciai, città, «ville sparse», «giardini dove odora il caprifoglio», a espressioni soggettive, partecipate, che manifestano un affetto talvolta retorico: i paesaggi dell'ovest sono «tragici di contrasti, travagliati come volti», Torino diventa il «vigilato cuore del Regno», lo «spirito» della basilica di Superga «gagliardo e regale come il vento delle Alpi», fino al sigillo del saluto carducciano, il solenne «Salve, Piemonte»²⁰. Si delinea una proiezione nella natura alla Rousseau, uno dei modelli di Burzio anche in ambito filosofico, in quanto «inventore del mito della Natura, della Vita domestica, dell'Economia rurale»²¹; o un certo gusto goethiano per lo schizzo raffinato e le impressioni pittoriche.

Anzi, «sogno goethiano» è quello che inseguirebbe l'autore secondo Carlo Linati, quando all'inizio degli anni trenta Burzio trasforma il castello di Villadeati, nel basso Monferrato, in un luogo di ritrovo progettuale, legato alla messa in pratica dell'armonia demiurgica²². Qui componente fisica e spirituale,

¹⁷ F. Burzio, *L'uomo e il suo ambiente* cit., p. 159.

¹⁸ Ivi, p. 160.

¹⁹ G. Calcagno, *Prefazione a Piemonte* cit., p. XIII.

²⁰ F. Burzio, *Piemonte*, in Id., *Piemonte* cit., pp. 3-10 *passim*.

²¹ Id., *Ritratto di Rousseau (Ritratti II)* [1930], in Id., *Scritti demiurgici*, vol. I, a cura di P. Bagnoli, Torino, UTET, 1993, pp. 296-300, a p. 298.

²² Carlo Linati, *Incontri lombardo piemontesi*, in «L'Ambrosiano», 5 maggio 1936; sull'argomento si veda Paolo Bagnoli, *Il pensiero demiurgico. Saggi su Filippo Burzio*, Milano, Biblion, 2018, in particolare il contributo *Il «cenobio demiurgico» di Filippo Burzio*, pp. 21-27.

condivisione e individualità, si fondono nell'ambiente della villa settecentesca, fatta costruire dal giureconsulto Giacinto Magrelli sui resti di una piazzaforte medievale. È «un belvedere di questa regione caratteristica, quant'altre mai, del Piemonte», per cui gli elementi naturali tutt'intorno, le Alpi, il Po, «erbe» e «mentastri», contribuiscono ad alimentare il «rito magico» che si compie all'interno dell'edificio²³. A metà tra la casa di campagna e il club, il «cenobio demiurgico» di pochi spiriti eletti intende coniugare l'«attivismo» esteriore, tipico della modernità, e il «germe della vita più alta», quella interiore, intesa come fondamento per ogni valida azione²⁴. Detto altrimenti, secondo il piano burziano occorre unire «Cavalleria» della vita pratica e «Monachesimo» dell'interiorità²⁵. Non significa tornare al passato, benché si faccia riferimento agli istituti più specifici della civiltà medievale, ma mettere in atto «l'adattamento inventivo alle nuove forme» storiche²⁶: la soluzione deve essere al passo con i tempi, attingendo all'esperienza precedente.

Ancora una volta, dunque, si fa strada l'idea di una tradizione che appare peculiarmente moderna se messa a confronto con la modernità contemporanea all'autore, intrisa «di squilibrio, di nervosità»²⁷. O meglio, risulta persino attuale considerando la *Convenzione europea del paesaggio* (Cep), siglata a Firenze nel maggio del 2000, in cui il paesaggio viene descritto come un fenomeno oggettivo, territoriale, e insieme soggettivo, legato all'identità collettiva. L'articolo 5, in particolare, definisce il paesaggio una «componente essenziale dell'ambiente di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro patrimonio comune culturale e naturale»²⁸. Il salto cronologico può sembrare azzardato. Eppure la diversità che Burzio si impegna a conservare nei gorghi sempre più veloci dell'omologazione, addirittura a difendere, è indice di una disposizione naturalistica precoce, percorsa da ideali politici e filosofici.

1.2 *Piemonte tra storia e politica*

Gli incontri presso il castello di Villadeati non si organizzano «per chiacchierare, ma per vivere» un'esperienza che da spirituale deve trasformarsi in

²³ F. Burzio, *Il castello di Villadeati*, in Id., *Piemonte cit.*, pp. 69-76, a pp. 69, 71-72.

²⁴ Ivi, pp. 73 e 72.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 73.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Il testo della *Convenzione* è consultabile sul sito <https://rm.coe.int/1680080633>. Cfr. P. D'Angelo (a cura di), *Estetica e paesaggio cit.*, pp. 32-37.

atti concreti, accordandosi al pragmatismo valoriale su cui si fonda la dottrina demiurgica²⁹. La battaglia morale si combatte al di fuori del convento laico. E infatti l'esercizio delle coscienze si inserisce nella riflessione burziana sul contesto politico nazionale ed europeo, caratterizzato da un clima di decadenza da cui si genera la letteratura della crisi. Burzio conosce bene il saggio di Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (*Il tramonto dell'Occidente*), del 1918, dove l'autore preannuncia l'estinzione della civiltà occidentale, alle prese con la fase di *Zivilisation*, che mira a mantenere in vita modelli culturali già morti. Proprio la parola *crisi* compare nel titolo della prima opera in cui Burzio propone compiutamente la sua teoria demiurgica, *Il demiurgo e la crisi occidentale*³⁰, pubblicata nel 1933, solo cinque anni prima di *Piemonte*, a confermare come le coordinate piemontesistiche si accompagnino alla formulazione di un pensiero storico, politico e filosofico più ampio.

Nella crisi dello spirito critico, mentre sorgono regimi autoritari, si eleva a punto di riferimento etico la figura del demiurgo, attraverso cui l'autore interpreta il mondo e la vita³¹. Nel suo profilo si sintetizza la stessa armonia tra reale e ideale che definisce il paesaggio, al di là di conformismi annichilenti. Fin dai primi scritti degli anni venti su questo tema, per Burzio il demiurgo rappresenta «un tipo umano, quale il mio sviluppo spirituale mi ha portato a concepire e, secondo le mie forze, a cercar di realizzare»³². *Concepire* a livello astratto, dunque, e *realizzare* concretamente. Così il paesaggio si rivela spazio psicologico sostanziato da giardini fioriti, «dolci anse del fiume», pascoli e colli invasi dai grilli³³. Il demiurgo è uno e universale; il Piemonte una regione ben connotata e però «luogo del mondo», «dove si possono misurare le sorti dell'uomo», per usare l'espressione di Calcagno³⁴. Emerge ancora il dualismo già rilevato nel testo *Piemonte*, a cui pare opportuno tornare per ribadirne i tratti alla luce del programma che la Consociazione turistica italiana si dava in quel periodo di sconvolgimenti storici.

²⁹ F. Burzio, *Il castello di Villadeati* cit., p. 73.

³⁰ Id., *Il demiurgo e la crisi occidentale*, Milano, Bompiani, 1933; ora in Id., *Scritti demiurgici* cit., vol. I, pp. 363-426. Già nel 1923, per i tipi di Laterza, esce con il favore di Benedetto Croce una raccolta di scritti sparsi dal titolo *Politica demiurgica*, dove risulta centrale il modello di Giovanni Giolitti.

³¹ Cfr. Sergio Romano, *L'essenza del liberale*, in *Filippo Burzio e il Piemonte*, Tavola rotonda presso la Scuola di Applicazione (Torino, 28 ottobre 1993), Torino, Fondazione Filippo Burzio, 1993, pp. 1-7. Romano sottolinea che il demiurgo è la «risposta» di Burzio «ai movimenti totalitari degli anni venti e trenta» (p. 3).

³² Filippo Burzio, *Discorso sul demiurgo*, in Id., *Scritti demiurgici* cit., vol. I, pp. 161-192, a p. 163.

³³ Id., *Piemonte* cit., p. 10.

³⁴ Giorgio Calcagno, *Piemonte luogo del mondo*, in *Filippo Burzio e il Piemonte* cit., pp. 9-12, a p. 12.

Nel 1937 il Touring si vede costretto a cambiare la propria denominazione, in osservanza alle circolari del ministero della Cultura popolare in materia di purismo linguistico. «Il Touring non si vergogna del suo nome, non ne assume un altro per fare ammenda; la nuova denominazione [Consociazione turistica italiana] non espelle l'antica né la rinnega: la rappresenta e la rischiarà»³⁵. Si tratta di una dichiarazione apparsa sulle «Vie d'Italia» (1917-1968), rivista del TCI, con cui l'associazione tenta di rimanere *super partes* rispetto alle norme fasciste, ma che di fatto costituisce un adeguamento alla retorica del regime. Del resto, il culto degli ideali patriottici risulta comune al progetto di entrambe le parti. Questo è l'unico aspetto rintracciabile pure nell'opera di Burzio, convinto antifascista, che assorbe la cultura di stampo risorgimentale e postunitario catturando l'«essenza» del Piemonte, la sua «personalità integrale» che «così bene si legge anche nel paesaggio»³⁶.

Prima stanno Alfieri, Cavour, «i migliori Savoia», esponenti di un aspetto regionale serio, costruttivo, di un certo «gusto del reale» senza «abbandono lirico»³⁷; dopo lo spartiacque del Risorgimento entrano in scena Giacosa, De Amicis e Gozzano, per cui «il freddo, il burocratico Piemonte» appare «romantico e sentimentale più di ogni altra terra d'Italia»³⁸. La musa burziana si nutre allo stesso modo dell'«imperialismo spirituale» di Alfieri³⁹ e della «bontà» deamicisiana, capace di rievocare le atmosfere della Torino umbertina sul punto di sbocciare poeticamente⁴⁰. Non è un caso che i ritratti dei due autori si trovino all'interno di *Piemonte*, nella sezione *Uomini*, dimostrando il modo di procedere di Burzio dal paesaggio all'indole dell'individuo. Se Alfieri è «il Piemonte che s'italianizza», a partire dai castelli delle Langhe e dell'Astigiano, dai ghiacci e dai valichi alpini⁴¹, il profilo di De Amicis combacia con l'ottimismo umanitario di *Cuore* (1886) e il socialismo integrale della *Carrozza di tutti* (1899), in cui Torino appare evanescente e sfumata di grigio. La narrazione di Burzio si lascia attraversare da una vena sentimentale, legata alla tradizione ottocentesca, ma la descrizione del luogo idealizzato non prevarica mai quella del luogo reale.

Un approccio di questo tipo va di pari passo con il culto degli ideali risorgimentali, spiegando peraltro una volta di più come mai Burzio

³⁵ *Consociazione turistica italiana. Touring Club italiano*, in «Le vie d'Italia», ottobre 1937. Sull'azione del Touring Club tra le due guerre si veda Stefano Pivato, *Il Touring Club Italiano*, Bologna, il Mulino, 2006, in particolare le pp. 103-135.

³⁶ F. Burzio, *Piemonte* cit., pp. 6-7.

³⁷ Ivi, pp. 7-8.

³⁸ Ivi, p. 8.

³⁹ Id., *Alfieri a Firenze (Uomini)*, in Id., *Piemonte* cit., pp. 114-117, a p. 116.

⁴⁰ Id., *De Amicis (Uomini)*, in Id., *Piemonte* cit., pp. 122-125, a p. 122.

⁴¹ Id., *Alfieri a Firenze* cit., p. 122.

scriva il suo saggio di argomento piemontese proprio per il Touring. In altre parole, chiarisce la consonanza burziana con il progetto dell'associazione. Il TCI nasce infatti nel 1894 con l'intento di mostrare un'Italia reale, che potesse svolgere un ruolo di primo piano nella costruzione di un'«identità civile di massa», spiega Stefano Pivato, ma che col tempo si aprisse alle sfide future, economiche e politiche⁴². Negli anni di Burzio l'Italia ormai era fatta; la sfida, dal punto di vista dell'autore, era fare in modo che non si disgregasse. Da qui l'esigenza di raccontare il paesaggio concreto, senza però privarlo dell'elemento identitario, morale, con cui richiamare l'integrità di una stirpe di uomini impareggiabile in quanto a compiutezza etica. Mentre si appresta a tracciare i ritratti di Massimo d'Azeglio e Cavour, l'autore confessa: «se io fossi uno storico farei; se fossi un editore inciterei altri a fare, e poi pubblicherei – una collana di monografie dedicate ai Piemontesi del Risorgimento»⁴³. Ma ciò che più conta è l'intenzione programmatica dell'autore, espressa subito dopo, di evocare all'interno dell'ipotetica collana, «attorno alle figure, l'ambiente; accanto alle idee, i temperamenti»: Balbo e la Consolata, Cavour che si precipita a Leri appena ha un momento libero, d'Azeglio alle prese con i suoi ozi «fra i pennelli, le ballerine e le duchesse»⁴⁴.

A chiusura della serie dovrebbe collocarsi Quintino Sella, apprezzato da Burzio come uomo politico e di scienza (insegna geometria applicata al Regio Istituto Tecnico di Torino e matematica all'Università della stessa città), e fondatore del Club alpino italiano nel 1863, in una dimensione patriottica, postunitaria, che coltiva i miti e i valori della nazione per rafforzarne la coesione. Anche in questo caso, la montagna, un elemento paesaggistico, si carica di peso ideologico, rappresentando uno spazio di elevazione spirituale, un percorso della mente in cui sperimentare resistenza fisica e morale. Nel saggio *Piemonte* le Alpi sono un «trampolino», «una spina dorsale» posta a «sorreggere l'adipe delle pianure, che si parte dal Piemonte, cinge l'Italia, poi si protende nei Carpazi, giù fino alle Alpi transilvane» e il Mar Nero⁴⁵. Si tratta di una descrizione orografica che devia nel campo metaforico, per cui la montagna diventa colonna vertebrale dell'Europa e motivo di orgoglio privato e collettivo, perché «il mondo è grande, ma la casa dove nascemmo è pur bella»⁴⁶. L'ambiente-paesaggio possiede una forza locale ma universalizzante, che si rivela costitutiva dell'identità della penisola. L'astratto deriva

⁴² S. Pivato, *Il Touring Club Italiano* cit., p. 32.

⁴³ F. Burzio, *Azeglio e Cavour (Uomini)*, in Id., *Piemonte* cit., pp. 134-137, a p. 134.

⁴⁴ Ivi, pp. 134-135.

⁴⁵ Id., *Piemonte* cit., p. 4.

⁴⁶ Ivi, p. 10.

dal concreto e lì torna quando gli ideali, morali o politici, in senso antifascista, si tramutano in decisioni⁴⁷.

1.3 *Illuminismo del paesaggio*

Prima ancora di *Piemonte*, la montagna compare più volte nei due testi pubblicati dall'autore nel 1920, *Ginevra – Vita Nuova*, che compongono un dittico unitario. Qui Burzio racconta un viaggio che ha le caratteristiche di un percorso di formazione. Parte da Torino, nucleo narrativo per eccellenza, procede verso Aosta e, superato il limite del Monte Bianco, punta alla città lemana. È un «diario dell'anima» secondo Bagnoli, dove «oggettivare la propria spiritualità concreta», tratteggiando la primissima figura del demiurgo, che si realizza compiutamente una decina di anni dopo⁴⁸. Va sottolineato che lo scandaglio spirituale, l'autobiografia interiore vera e propria, si trova nella seconda parte, la *Vita Nuova*. Il titolo è un chiaro riferimento a Dante, al prosimetro della fine del Duecento, in cui l'autore descrive l'esperienza di rinnovamento spirituale sotto il segno dell'Amore, nelle sue connotazioni cortesi e cristiane, che superano la vicenda privata. Nel caso di Burzio la maturazione dell'animo individuale diventa embrione demiurgico, universale. Per entrambi *incipit vita nova*. Sulla medesima scia autobiografica, peraltro, non bisogna dimenticare la *Vita scritta da esso* di Alfieri, rimasta incompiuta e pubblicata postuma nel 1806, dove il racconto dell'io si interseca a un percorso condivisibile di riscatto morale. Non si vuole qui sovrapporre opere tanto diverse tra loro, ma in tutte si rintraccia uno stesso processo di crescita che tende al coinvolgimento collettivo, allo sviluppo di un pensiero che si spinge oltre il singolo.

In particolare, tra le pagine della *Vita Nuova* di Burzio, l'evoluzione oggettivizzante è possibile solo se si attraversa la prima sezione, quella dello spostamento che conduce a Ginevra e si riempie di elementi paesaggistici, descritti spesso con la disposizione narrativa rintracciabile ugualmente in *Piemonte*. Innanzitutto emerge l'approccio binario: il viaggio verso la «Terra Promessa», che acquista subito un tono biblico, da profezia che si sta per compiere,

⁴⁷ Cfr. Ezio Mauro, *L'anima della «Stampa» tra Torino e l'Italia*, in *Filippo Burzio e il Piemonte* cit., pp. 23-25. Mauro rileva come Burzio percepisca l'«energia» che «sprigiona dalla natura» del Piemonte e della sua «gente», facendo derivare da qui la «concretezza» burziana in ambito filosofico e politico (p. 25).

⁴⁸ Paolo Bagnoli, *Prefazione a Storia della mia vita*, a cura di Id., trascrizioni e con una nota di C. Desole, con un articolo di G. Pestelli (1921), presentazione di A. Sinigaglia, Torino, Aragno, 2021, pp. XI-XXI, a pp. XII-XIII.

si dimostra un pellegrinaggio dello spirito, ma è anche un'esperienza concreta⁴⁹. Alla dimensione materiale contribuisce il coinvolgimento sinestetico (il «frastuono» della folla, la «brezza alpina alitante», i colori, come l'«azzurro delle lontananze scomposto nel grigio», il «verde punteggiato di casolari», il «rossigno» dei «fianchi nudi», la «calvizie rossastra» della montagna)⁵⁰; e così pure la retorica della personificazione di Alpi e valli fa seguire al brivido emotivo una scansione puntuale dei vegetali che le popolano, dai «castagne» all'«erba umida», dai «funghi» ai «ciclamini» e ai «pini»⁵¹. Allo stesso modo, il tocco pagano-mitologico fornito dalla presenza vitalistica del dio Pan introduce sulla pagina un susseguirsi di specie botaniche, addolcite da una vena lirica che non ne cancella la specificità: «salici argentei», il «nobile noce», «viti», «peschi», «pometi in fiore» e «garofani rossi»⁵². La montagna, poi, è caratterizzata da una mineralità sacrale, possente, funzionale a rappresentare già a questa altezza una possibilità di conquista, una sfida che richiede prontezza d'animo⁵³. E infatti risulta paragonabile alla fierezza di «una testa consolare romana»; o ancora, ne viene esaltata la «suggestione», la capacità di farsi «varco ad una maggior meraviglia, l'Europa»⁵⁴.

La meta del viaggio, non a caso, è Ginevra, la città che già per Leopardi si colloca al crocevia di popoli e stimoli culturali eterogenei, cosmopolita a sufficienza da favorire l'esercizio dello spirito del singolo⁵⁵. A tal proposito, è vero che la spiritualità si accentua a scapito della descrizione paesaggistica via via che Burzio si avvicina al suo luogo d'elezione, preparando il terreno al secondo testo. Ma è uno spirito che non può prescindere dalla natura: «le parole e la musica ci appaiono più spirituali strumenti che non pennello e scalpello. Non andiamo facilmente in estasi davanti ad un medaglione, o ad un fregio, ci troviamo meglio in un bosco che in un museo [...] Meno plasticità, più dinamismo»⁵⁶. Si riconosce a questo punto una consonanza con Burzio che percorre le strade del Piemonte, pungolato da una «necessità fisica», quasi da un bisogno fisiologico di «riprendere contatto con la terra» in

⁴⁹ Filippo Burzio, *Ginevra – Vita Nuova* [1920], in Id., *Scritti demiurgici* cit., vol. I, pp. 1-70, a p. 1.

⁵⁰ Ivi, pp. 1-10 *passim*.

⁵¹ Ivi, p. 4.

⁵² Ivi, pp. 5 e 9.

⁵³ Dice Burzio: «i monti sono propizi allo spirito, l'altitudine è sacra. [...] Le cose più salde ivi stanno in magnitudine eterna», ivi, p. 20.

⁵⁴ Ivi, pp. 9 e 19.

⁵⁵ Paolo Bagnoli fa notare che Burzio «risente del mito di Ginevra» tramite la mediazione di Leopardi, che aveva trovato nella città un luogo per il rinnovamento dello spirito. Cfr. Paolo Bagnoli, *Il seminatore solitario. Introduzione al Demiurgo. Per conoscere Filippo Burzio*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2022, pp. 17-18.

⁵⁶ F. Burzio, *Ginevra – Vita Nuova* cit., p. 23.

un quadro familiare⁵⁷. Piemonte e bosco appaiono assimilabili. Sono circoscrizioni di cui si ha bisogno per nutrire una sensibilità universale e plasmare il «modello di un uomo moderno “integrale”»⁵⁸. Anzi, l'aggettivo «integrale» è ugualmente riferito all'umanità di Ginevra, in quanto espressione di quella dialettica tra «universalità» e «particolarismo» che segna anche il percorso morale successivo dell'autore-demiurgo⁵⁹.

Questa volontà di fondere gli opposti, senza cicatrici, si traduce in una modalità di conoscenza della realtà, di descrizione paesaggistica, che procede per relazioni come unico strumento di gestione della complessità totale. La chiave dell'enigma, scovata proprio nel cammino verso Ginevra e conservata negli sviluppi filosofici, consiste nel vedere «i rapporti fra le cose sparse [...] farsi più stretti e frequenti, moltiplicarsi gli addentellati, rivelarsi le parentele»⁶⁰. Benché si debba riscontrare una ascendenza simbolista, si tratta comunque di una tensione gnoseologica per niente scontata, soprattutto considerando che siamo ancora agli albori degli anni venti del Novecento. Burzio sente di vivere, come si è accennato, in un contesto di progressivo livellamento, di omologazione sociale, e profetizza il rischio di una parcellizzazione anonima del sapere, con una conseguente crisi identitaria. Non solo: l'autore pare suggerire che la presenza di delimitazioni è una maniera attraverso cui preservare la globalità, tessendo una rete di legami tra le parti in prospettiva dell'intero. Questo schema gnoseologico rappresenta una formula enciclopedica di indagine del mondo, e però non di tipo repertoriale in senso puro, secondo una organizzazione classica che mira a contenere il maggior numero di informazioni per costruire un quadro a tutti i costi completo.

Burzio, di nuovo, rivela la sua modernità, se è vero che la struttura basata sui legami tra le voci, una sorta di sineddoche che consente di sondare il macroscopico tramite il microscopico, discende dal modello illuminista dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, in quel Settecento solido, razionalista, che piace tanto all'autore⁶¹. Basta ricordare il *Discours préliminaire* di d'Alembert all'opera (1751) per confermare l'approccio relazionale tipico

⁵⁷ Id., *L'uomo e il suo ambiente* cit., p. 160.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ F. Burzio, *Ginevra – Vita Nuova* cit., p. 22.

⁶⁰ Ivi, p. 21.

⁶¹ Si veda a questo proposito Valerio Zanone, *Filippo Burzio e il Settecento piemontese*, in «Studi piemontesi», XXIV (1995), n. 1, pp. 3-9. Di questo argomento ha parlato anche Bruno Quaranta, in un intervento non ancora pubblicato dal titolo *Filippo Burzio testimone del Piemonte*, in occasione del convegno *Le passioni di Filippo Burzio scienziato e scrittore*, che si è tenuto il 4 giugno 2024 presso il Palazzo dell'Arsenale a Torino.

di una problematicità conoscitiva che, ulteriormente sviluppata, sarà propria della cultura del secondo Novecento:

È una specie di *mappamondo* che deve mostrare i principali paesi, la loro posizione e le loro vicendevoli dipendenze, il cammino in linea retta che v'è dall'uno all'altro; cammino spesso interrotto da mille ostacoli, che non possono essere noti in ciascun paese che agli abitanti e ai viaggiatori, e che non potrebbero essere mostrati che in *carte particolari molto minute*⁶².

Il collegamento con Burzio è rafforzato dalla metafora geografica del viaggio, alla ricerca di una complessità sintetica che rimane fulcro interpretativo pur ammettendo l'imprescindibilità della fase analitica. Il «mappamondo» si forma grazie all'assemblaggio di «carte particolari molto minute»; e così per Burzio un sentimento universale, collettivo, ha bisogno di radicarsi nel suo Piemonte, nella *Torino razionale* o, al massimo, a Ginevra, la «sorella» calvinista e insieme «patetica»⁶³. Nel testo dedicato al capoluogo piemontese, mentre si ricorre al paesaggio per delineare la *forma mentis* del luogo, compare d'Alembert. «Molti interni torinesi sono un medio termine grigio in seno alla più toccante e gentile e deliziosa prealpe», rispecchiando una disposizione *razionale* ma affabile, alla maniera di Lagrange, che Burzio fa discendere direttamente dai risultati della sintesi dalembertiana⁶⁴. Sergio Romano, a questo proposito, definisce l'autore un «nipote degli enciclopedisti» per la sua capacità di non perdere mai di vista «lo stretto rapporto fra la tecnica e l'uomo», che si traduce però in un sistema di indagine più ampia del mondo⁶⁵.

Detto altrimenti, psicologia e paesaggio si uniscono in una scrittura che sa associare il rigore all'emozione. Quando l'autore, in riferimento al Piemonte, parla di «visione sintetica» e insieme di «distinzioni» che fanno nascere la «conoscenza»⁶⁶, si avvicina, incredibilmente, alle parole usate oggi da Edgar Morin per promuovere un umanesimo planetario con cui superare l'eccessiva divaricazione causata dai processi di analisi e gestire la mole di nozioni in continua espansione: «concepire un'unità che contempi la

⁶² L'intera enciclopedia è consultabile in versione digitale, sul sito del progetto Gallica, all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.texteImage>. Il *Discours préliminaire* viene citato da Umberto Eco nell'*Antiporfirio*, in G. Vattimo, P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di L. Amoroso... *et al.*, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 52-80, a pp. 78-79 e in *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 53-55 *passim* (il corsivo è di chi scrive).

⁶³ F. Burzio, *Torino «razionale»*, in Id., *Piemonte cit.*, pp. 39-48, a p. 40.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ S. Romano, *L'essenza del liberale cit.*, p. 1.

⁶⁶ F. Burzio, *Piemonte cit.*, pp. 3 e 9.

diversità» e, allo stesso tempo, «una diversità che si iscriva in una unità» è la regola necessaria a coltivare le potenzialità dell'«*unitas multiplex*»⁶⁷. In un tale contesto «i rapporti fra le cose sparse», i nessi della rete, diventano condizione ermeneutica e narrativa. Si spiega come mai Burzio affianchi alla descrizione del luogo i protagonisti che lo hanno popolato ricevendone l'influenza e influenzandolo a loro volta. In *Piemonte*, come già ricordato, un intero capitolo è riservato agli *Uomini*, da re Vittorio a De Amicis e d'Aze-glio; e nel 1947 l'autore pubblica un'altra opera sulla realtà piemontese dal titolo *Anima e volti del Piemonte*, a indicare in modo più netto che non solo si può risalire dalla concretezza del paesaggio all'astrattezza identitaria, ma anche che esiste un legame forte tra la terra, l'individuo e il suo pensiero. La raccolta di testi esce per le Edizioni Palatine di Renzo Pezzani, attivo a Torino ma originario di Parma, attento a valorizzare la produzione locale, piemontese, e lui stesso poeta nel dialetto della sua città.

Dopo una parte generale che salda l'ambiente piemontese, Torino in particolare, e la sua storia, proiettandola nel futuro («saremo da tanto, Piemontesi e Italiani, da meritar di aprire oggi il secondo» ciclo, dopo quello iniziato da Cavour e terminato con Giolitti?)⁶⁸, Burzio colloca quattordici ritratti di *piemontesi dell'«ancien régime»* e una sezione specifica sulla Valle d'Aosta, dove i racconti sulle *fanciulle del tempo perduto* sono introdotti da due capitoletti di stampo paesaggistico. L'occasione è un ritrovo presso un rifugio tra le montagne: si assiste a un *climax* descrittivo, che prende le mosse da elementi naturali generici, come «pareti rocciose», «pietre nude», ghiacciai, «acqua insidiosa», pini, abeti, «ciuffi d'erba» e «fiorellini», spesso resi incisivi da connotazioni cromatiche (alternanza di bianco e nero, «pallido verde», «tenerissimo azzurro», «rosea luce», «*humus* rossastro»), e culmina con la rappresentazione del Monte Bianco⁶⁹. Questo scorcio narrativo appare efficace per confermare una volta di più la tensione sintetica burziana nel processo conoscitivo. Vale la pena riportare il passo in questione:

A sinistra, tutto staccato dagli altri, era il gran Monte: colosso, per il suo isolamento, in cospetto ai colossi. E noi non guardavamo a lui come agli altri riuniti in catena, con l'occhio sfrontatamente analitico che, senza pensarci, l'uomo usa posare sopra gli oggetti inanimati e sulle cose inconscie. [...] Nelle altre [cime] la percezione dell'insieme, la scoperta della fisionomia sintetica nel blocco che le costituisce, è

⁶⁷ Edgar Morin, *La crisi della cultura*, in C. Simonigh (a cura di), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario. Saggi critici e dialoghi di Edgar Morin con Gustavo Zagrebelsky e Gianni Vattimo*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 13-28, a p. 15.

⁶⁸ Filippo Burzio, *Sveglia, Piemonte!*, in Id., *Anima e volti del Piemonte* [1947], illustrazioni di M. Boglione, prefazione di G. Tesio, Torino, UTET, 1993, pp. 46-48, a p. 48.

⁶⁹ Id., *Sera al rifugio*, in Id., *Anima e volti del Piemonte* cit., pp. 127-130 *passim*.

rara e mutevole, e va smarrendosi man mano che si avvicina: egli la impone invece irresistibilmente, e in un sol modo⁷⁰.

Un'unica cima si dimostra capace di raccogliere più ingredienti orografici, analiticamente disposti, in una sintesi percettiva che tende alla totalità. È il sentimento dell'universale, incoraggiato dalla montagna, a coinvolgere Burzio in quanto soggetto interpretante. E infatti poco dopo, affacciandosi alla finestra del rifugio, l'autore tenta di «cogliere di un solo sguardo, e con un solo pensiero, la casetta di legno e l'immensità che la circondava»⁷¹. Sorprende la somiglianza con le parole di d'Alembert a proposito della gestione della molteplicità da parte del singolo, che dall'alto vede «con un sol colpo d'occhio gli oggetti delle sue speculazioni e le operazioni che può fare su questi oggetti; distingue le branche generali delle conoscenze umane, i punti che le separano o le accomunano, e intravede persino, a volte, le vie segrete che le riuniscono»⁷². In entrambi i casi si rileva la polarità analisi-sintesi, accompagnata da una medesima intenzione di formare l'intero attraverso i legami tra i suoi «punti», secondo un metodo che prevede «speculazione» teorica e volontà pratica, operativa.

1.4 *Una Naturgemälde stilistica*

Burzio segna itinerari simbolici con cui riesce a «riassumere e caratterizzare» il Piemonte, e in senso più ampio la realtà, tramite una prospettiva «paesistica» che si apre e diventa «geografica e storica»⁷³. Affiora il «piemontesismo» cosmopolita, di cui già si è detto, che si riflette anche nello stile, nella forma ricercata e piana scelta dall'autore per rivolgersi con sensibilità cristallina a un pubblico che rimane comunque elitario. Ma se il pubblico risulta esclusivo, Burzio a priori non esclude. La sua è un'«originalità piemontese», usando le parole di Gino Pestelli a proposito di *Ginevra – Vita Nuova*, che si immette nella cultura collettiva⁷⁴. Occorre partire proprio dall'opera ginevrina per comprendere i principi letterari, che vanno di pari passo con quelli del pensiero, da dove l'autore prende le mosse. L'indole burziana si

⁷⁰ Ivi, pp. 129-130.

⁷¹ Id., *Interno di rifugio*, in Id., *Anima e volti del Piemonte* cit., pp. 131-134, a p. 132.

⁷² Si rimanda al sito <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.texteImage>.

⁷³ F. Burzio, *Fortezze alpine e ingegneri militari*, in Id., *Anima e volti del Piemonte* cit., pp. 7-12, a p. 7.

⁷⁴ Gino Pestelli, *Un nuovo scrittore torinese. «Ginevra – Vita Nuova» di Filippo Burzio*, in «La Stampa», 5 maggio 1921; ora in F. Burzio, *Storia della mia vita* cit., pp. XXIX-XXXVI, a p. XXIX.

definisce per contrasto con l'artificio di d'Annunzio, dal momento che «non vogliamo realizzare il superuomo, ma l'uomo», «amiamo meno le forme, più i sentimenti; siamo più poeti che esteti»⁷⁵. A certificare nuovamente la duttilità con cui l'elemento naturale o paesaggistico viene sfruttato in tutta la sua concretezza, si riportano due immagini che diventano dichiarazioni di poetica senza perdere di icasticità: Burzio «scende dai Monti», dissociandosi dalla volubilità mondana del «Mare»; e rispetta il «cespo» del «glicine» al di là della funzione decorativa, per la sua «individualità» e «pallidezza violetta» che «pèsagli sul cuore»⁷⁶.

La sintesi paesaggistica, che è anche conoscitiva, corrisponde a una vena refrattaria a qualsiasi riduzione formalistica, a una attività poetica pura ma priva di sostanza. Lontano dalla preziosità sensuale dannunziana, Burzio si immerge piuttosto in un movimento culturale che guarda a Benedetto Croce, frequentando prima il frammentismo vociano, con cui condivide un senso paesistico, pittoresco, e poi i modi raffinati della «Ronda», che si traducono in una visione «ordinata dell'operare letterario», come nota Bagnoli, senza «incedere alla prosa d'arte»⁷⁷. I «sette savi» della rivista, del resto, erano maestri delle prose di viaggio, Cecchi su tutti, che organizza i suoi resoconti in base a una logica interiore, legata a criteri estetici, ma mai ridotta al puro virtuosismo formale⁷⁸. Burzio stesso si salva dal pericolo di abbandonarsi ai vezzi del mestiere grazie alla capacità di trasformare la prosa d'arte in un testo di pensiero. E tuttavia almeno nella sua produzione iniziale, va ammesso, si rilevano tracce di un certo lirismo retorico, di un sentimento talvolta enfatico, che Croce aveva riscontrato quando, letto il volume ginevrino, consiglia all'autore di «coltivare in arte l'ideale della sobrietà, del molto cancellare, del molto distruggere, per lasciare le cose sostanziali, le linee essenziali»⁷⁹.

⁷⁵ F. Burzio, *Ginevra – Vita Nuova* cit., p. 23. Sul carattere ginevrino dello spirito burziano si veda P. Bagnoli, *Il seminatore solitario* cit., pp. 11-19.

⁷⁶ Ivi, pp. 22-23 *passim*.

⁷⁷ P. Bagnoli, *Prefazione a Storia della mia vita* cit., pp. XI-XXI, a p. XV. Tra le opere dei vociani che possono avere influenzato Burzio si segnalano *Il mio Carso* di Scipio Slataper (1912), in cui l'autobiografia si accompagna a riferimenti simbolici ai luoghi, come la discesa a Trieste e la salita sul Secchieta; e *Con me e con gli alpini* di Piero Jahier (1918), dove il tema della guerra si unisce alla necessità di una rinascita morale, anche attraverso la scoperta di una realtà montana più sana e dignitosa di quella cittadina. Sugli autori della «Ronda», invece, si veda il volume di Giuseppe Langella, *Le «favole» della «Ronda»*, Roma, Bulzoni, 1998.

⁷⁸ Cfr. Emilio Cecchi, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1997.

⁷⁹ Lettera inedita di Benedetto Croce a Filippo Burzio (Viù, 4 settembre 1918), Archivio Filippo Burzio, Torino, segnatura AB 1889; passi del testo si trovano in P. Bagnoli, *Una vita demiurgica. Biografia di Filippo Burzio* cit., p. 10.

In *Ginevra – Vita Nuova* si trovano esempi di come il *pathos* blandisce il filo narrativo, delimitando dei quadri descrittivi, sentimentali, durante il flusso della riflessione dell'autore, che sa unire autobiografia, storia, politica, cultura. L'amore, in particolare, stimola l'enfasi della scrittura, in un confronto costante, anche immaginario, con la propria lei: «per la via che fiancheggiano i pini, e il torrente segue, profondo, vedrò apparire allo svolto il villaggio, come la prima volta che giunsi, e ancora non ti conosceva, e tu eri già lassù, amore»⁸⁰. Poco dopo, la proiezione nel futuro viene scandita da una serie di esclamazioni: «il mio nome, il borgo alpestre, l'adolescenza: come le sorgerà tutto intorno improvviso! La casa azzurra! La notte del rifugio!»⁸¹. Talvolta emergono dalla ricerca astratta, interiore, alcune vedute tratteggiate con un'eleganza concreta, che si tiene sul filo del manierismo («cupole di Bisanzio invero, e guglie caliginose del Nord, le moli nere dei nuvoli sul rosso sfondo. Un immenso aere fiammeo si accoglie e brilla fra l'una e l'altra pendice»)⁸².

Sono metafore e preziosismi semantici che rischiano di diventare esercizi stilistici, salvo essere integrati senza strappi in un percorso di formazione personale e collettivo, in cui prevale comunque lo spessore ermeneutico. Persino la scenetta che ritrae una «camerierina snella» mentre «esce furtiva dalla porticina di servizio» si sgancia dalle consuetudini del bozzetto di costume, se lo sguardo che tenta di seguirla passa dalle «vie silenziose di ville e giardini», con «candidi asfalti, tutte fosche di verde», alla natura dell'animo protestante, all'esemplarità dell'attitudine calvinista che forma «più pensatori che romanzieri»⁸³. E Burzio è un pensatore nel modo più completo, capace di dedicarsi ai calcoli di balistica e di appassionarsi alla poesia e alla pittura, di indugiare ai sentimenti in *Come una ballata di Heine*, scritta peraltro nel 1913 quando è uno studente di Ingegneria, e di confrontarsi con il pensiero storico-politico di Gobetti o Pareto.

Le due disposizioni, razionale ed emotiva, si riflettono anche nello stile di *Piemonte*, dove permangono parti liricheggianti, ancora da prosa d'arte, alternate però a un fare più «secco», rigoroso, come nota bene Calcagno, che rimandano alla ricerca da parte di Burzio di una fermezza morale, conquistabile, di nuovo, grazie all'unione ossimorica di teoria e pratica, interiorità e realtà esterna⁸⁴. Lo stesso Croce dimostra di apprezzare l'opera, quando in una lettera del 6 aprile 1939, scusandosi per il ritardo nella

⁸⁰ F. Burzio, *Ginevra – Vita Nuova* cit., p. 11.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 12.

⁸³ Ivi, p. 15.

⁸⁴ G. Calcagno, *Piemonte luogo del mondo*, in *Filippo Burzio e il Piemonte* cit., p. 10.

risposta a causa di una «influenza» e di «molti fastidi», ringrazia Burzio per il «bel libro che ha ricevuto a Napoli» e che gli «è carissimo anche per tutto quello che serba di Torino e del vecchio Piemonte»⁸⁵. Nel primo testo piemontese, la regione appare «un che d'irresistibilmente marziale per i rotti aspetti, onde i colli segnano al piano ridotte e trincee; e insieme di chiaro e di mosso, di aereo, per la vicinanza dei ghiacciai; di bianco-azzurro, come le nubi di Francia, quando a primavera stan protese, dal trampolino delle Alpi, sopra la pianura»⁸⁶. La descrizione si tinge di poesia e apre ai versi piemontesi di Carducci, citati in una posizione forte, alla fine del paragrafo («Scendono pieni, rapidi, gagliardi / come i tuoi cento battaglioni»)⁸⁷. Accanto a passi di maggiore trasporto, dove la penna si abbandona con maggiore facilità alla retorica, come nel caso della Santa Sindone, «altro che il Gral, il quale pure alimentò tante illustri leggende e tanta poesia!»⁸⁸, o della festa della Consolata, quando «i tigli in fiore esalano il più acuto profumo» e «immense pareti verticali brillano palpitando ovunque, come le lucciole ai campi», si riconosce una scrittura meno farcita, anche se mai priva di sensibilità⁸⁹.

L'*incipit* del capitoletto dedicato a Cogne, ad esempio, risulta diretto, pulito, *in medias res*: «l'edificio della miniera, aggrappata al pendio ripidissimo del monte, a 2500 metri circa, e già prossimo alle ultime vette, è uno e composito»⁹⁰; e Verrua Savoia entra in scena con esattezza stilistica, tramite una rappresentazione a stampa della sua fortezza, «una di quelle secentesche e settecentesche fortezze piemontesi che non sfigurano troppo al paragone del Vabuan, capolavori di estrosa (nella sua razionalità) architettura militare»⁹¹. È nella stessa stampa che Burzio distingue caratteri simili alla sua attitudine narrativa ed esistenziale. «Estrosità» e «razionalità» della fortezza si traducono, per quanto riguarda l'immagine, in una fusione tra «topografia» e «compiacimento fantastico»⁹². Si tratta di una sintesi (e ancora una volta bisogna ricorrere a questo termine) che abbraccia la precisione scientifica, richiesta dalla mappatura del luogo, e la creatività dell'elemento soggettivo, da cui dipendono i disegni di una serie di soldati alle prese con la *corvée* quotidiana, mentre maneggiano armi, e di contadine che

⁸⁵ La lettera, manoscritta e su carta intestata «La Critica», è conservata nell'Archivio della Fondazione Filippo Burzio, a Torino (segnatura AB 1903).

⁸⁶ F. Burzio, *Piemonte* cit., p. 4.

⁸⁷ *Ibidem*. I versi sono tratti dalla poesia *Piemonte*, all'interno della raccolta *Rime e ritmi* (1899).

⁸⁸ F. Burzio, *La Santa Sindone*, in Id., *Piemonte* cit., pp. 49-52, a p. 50.

⁸⁹ Id., *La Consolata*, in Id., *Piemonte* cit., pp. 59-63, a p. 59.

⁹⁰ Id., *Cogne*, in Id., *Piemonte* cit., pp. 90-93, a p. 90.

⁹¹ Id., *Verrua Savoia*, in Id., *Piemonte* cit., pp. 85-89, a p. 85.

⁹² Ivi, p. 87.

prendono l'acqua dal pozzo o coltivano l'orto. La stampa si rivela insomma «un concentrato di Piemonte storico e pittorico», che sa unire la facoltà immaginativa alla memoria⁹³.

Massimo Quaini, riguardo al naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859), nella sua epoca famoso quasi quanto Napoleone, sottolinea che «il lavoro dello scienziato deve tramutarsi nel godimento dell'osservatore»⁹⁴. È quello che accade anche con Burzio, il quale elabora il suo paradigma conoscitivo coniugando bellezza e ordine, sogno e interessi scientifici. L'interpretazione della realtà passa attraverso l'uso di una categoria estetica, stilistica, impregnata di volontà interpretativa. Non stupisce che proprio il paesaggio, con le sue suggestioni, consenta spesso di spostare il racconto verso pensieri storici o filosofici. In questo senso, la poli-dimensionalità burziana in ambito gnoseologico ricorda la *Naturgemälde* tratteggiata da Humboldt, ossia la descrizione unitaria della natura, in cui ogni elemento dell'ambiente interagisce con l'altro grazie a rapporti scientifico-estetici di reciprocità, da catturare tramite indagini tecniche e analogie⁹⁵.

Non è da escludere che Burzio, profondo conoscitore della cultura sette e ottocentesca, sia entrato in contatto con la produzione dello studioso tedesco, autore dell'opera monumentale *Cosmos*, dove è proposta una teoria della conoscenza che sfrutta le potenzialità del paesaggio, in maniera da traghettare la borghesia tedesca verso l'esame del mondo fisico; e degli *Ansichten der Natur (Quadri della natura)*, scritti a Parigi dopo il viaggio in Centro e Sud America tra il 1799 e il 1804. La relazione dell'impresa esplorativa, in trentacinque volumi, è corredata da due atlanti, uno geografico e l'altro composto di vedute di paesaggio, che unisce il canone pittorico a quello scientifico. Qui come in Burzio i grandi scenari si condensano nella forma dell'episodio, della veduta di stampo romantico, condita però da una coscienza illuminista.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Massimo Quaini, *La mongolfiera di Humboldt. Dialoghi sulla geografia ovvero sul piacere di cercare sulla Luna la scienza che non c'è. Divisi in due parti, tre giornate, dodici digressioni e una corposa appendice sull'invasione della globalizzazione*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002, p. 260.

⁹⁵ Sull'opera di Humboldt e sul suo approccio conoscitivo alla natura si veda Andrea Wulf, *L'invenzione della natura. Le avventure di Alexander von Humboldt: l'eroe perduto della scienza*, trad. it. di L. Berti, Roma, LUISS University Press, 2017, in particolare le pp. 97-106, dove l'autrice descrive la spedizione di Humboldt sul vulcano Chimborazo, la cima più alta delle Ande ecuadoriane. A circa seimila metri di quota, Humboldt realizza che la natura «è una rete vitale e una forza globale», in cui «tutto è intrecciato» (p. 100). Si vedano anche i volumi di Franco Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003, in cui Humboldt viene celebrato come studioso della «complessità globale» (p. 43); e *Il paesaggio che ci riguarda. Un progetto collettivo, un metodo sovversivo*, Milano, Touring Club Italiano, 2024.

Ancora in *Anima e volti del Piemonte*, dove la componente storico-politica ha la meglio, Burzio offre descrizioni preziose, non preziosistiche, in cui il paesaggio fa capolino come elemento esplicativo dell'anima del territorio lungo i secoli. Si conferma la tendenza formale più agile già presente in *Piemonte*, con una ulteriore diminuzione dei cantucci manieristici, a indicare ormai in questi anni una predilezione per la trattazione a tutto tondo della figura demiurgica (la terza edizione del *Demiurgo e la crisi occidentale* viene pubblicata nel 1943 e due anni dopo esce *Essenza e attualità del liberalismo*). Nell'opera piemontese la presenza delle fortezze risulta funzionale al racconto dei cambiamenti storici, per cui le costruzioni diventano espressione della metamorfosi dello spirito regionale: «non più il pittoresco ed ingenuo atomismo medioevale, ma una severa (se pur ancora cristiana) volontà unificatrice statale d'indipendenza e di difesa»⁹⁶. E così il riferimento a Torino, l'«ambiente soffocante di Carlo Felice, la capitale rude e piatta», serve a introdurre il Piemonte «facile e gaio» dell'ultimo scorcio dell'Ottocento, quando viene punto da un certo «sentimentalismo romantico»⁹⁷. È la «città degli studenti e delle sartine, la capitale della moda, la mecca dei giubilati e degli impiegati», percorsa dalla ventata religiosa di san Giovanni Bosco e dal fervore economico della novella Fiat⁹⁸.

1.5 Orizzontale e verticale

Di sicuro l'ambiente-paesaggio ha il potere di sintetizzare, rendere universale una narrazione particolaristica. In fondo, il modo con cui Burzio ricorre al paradigma paesaggistico spiega in senso generale il metodo del suo lavoro letterario. Nell'*Avvertenza a Favole e Moralità* (1943), titolo spiccatamente rondesco, l'autore suddivide la «totalità» della sua opera in due gruppi, uno «teorico», dove si sforza di perfezionare i fondamenti della dottrina demiurgica, delineando le caratteristiche del demiurgo: universalità, distacco e magicità; e l'altro «applicativo», ossia elaborato con l'intento di applicare la poesia filosofica alla vita, verso la felicità che è la «quintessenza» dell'arte demiurgica⁹⁹. Si assiste quindi a un continuo scorrimento tra teoria sintetica, universale, ed esecuzione analitica, che tende tuttavia subito dopo alla conquista di uno *status* di soddisfazione collettiva.

⁹⁶ F. Burzio, *Fortezze alpine e ingegneri militari*, in Id., *Anima e volti del Piemonte* cit., pp. 11-18, a p. 12.

⁹⁷ Id., *Torino d'oggi*, in Id., *Anima e volti del Piemonte* cit., pp. 55-61, a p. 57.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Id., *Avvertenza*, in *Favole e Moralità* [1943], in Id., *Scritti demiurgici* cit., vol. II, pp. 685-818, a p. 686.

È quanto succede anche con il paesaggio: la sua concretezza particolare si dimostra l'esplicitazione di una modalità di conoscenza, di un pensiero, composti e composti grazie a un processo di sintesi; come è vero il contrario, per cui il paesaggio stesso influenza la disposizione personale dell'autore, da intendere come microcosmo in grado di catturare l'essenza del macro. Anzi, le qualità demiurgiche non appaiono molto differenti da quelle ambientali, se il Piemonte è premessa sineddotica all'universale e va descritto con il rigore distaccato e l'estro, la magia, di matrice humboldtiana che Burzio sa trasformare in orizzonti vastissimi, contenutistici e formali.

Già in *Storia della mia vita*, mentre prende le distanze dai *brillanti pubblicisti*, l'autore confessa di preferire un «campo visivo» più «ristretto», che permette alla facoltà percettiva di andare in profondità, facendo vivere interiormente un «sentimento» serio, «ricco», che procede dalla realtà al cuore¹⁰⁰. Anche a questa altezza il «senso della natura» prende le mosse da componenti concrete, che concorrono a creare quadri testuali, solo in apparenza riconducibili a semplici pezzi di bravura¹⁰¹:

Uscii coi miei verso sera. Ci dirigemmo dalla parte del torrente. La pianura è tutta al qua: il sentiero tortuoso che l'attraversa, fiancheggiato di siepi e di filari di salici, celanti il più basso orizzonte, ha l'aspetto mansueto dei nostri sentieri campestri: e, alzando gli occhi alle negre rocce balzanti dagli estremi virgulti, il contrasto impone. [...] Oltre l'acqua, che si attraversa sopra un ponticello di legno, un breve margine erboso, poi la china altissima precipitosa; tutta irta di abeti, ergente contro il cielo grandi rupi grigie, aspre e nude¹⁰².

Si susseguono poi «erbe» dalle «chiome verdi», «pini», «cascate», «prati» ricoperti di «eterna rugiada», «fiori dal gambo corto», «rocce di strane forme»¹⁰³. Proprio quando il lirismo sembra prevalere sulla sostanza concettuale, ecco che Burzio introduce l'astrattezza della riflessione, partendo dalla dimensione privata di un io assorto nei pensieri, «diviso l'animo fra l'amore e la morte», fino a una forma di panismo universale, diverso però rispetto a quello dannunziano¹⁰⁴. Non c'è qui una trasfigurazione sensuale dell'essere umano nella natura. O meglio, se avviene, procede in direzione contraria, per cui è il mondo a trasfigurarsi nell'anima dell'essere umano, che è la forza dalla quale dipendono oggettivamente l'analisi e soggettivamente la sintesi.

¹⁰⁰ Id., *I brillanti pubblicisti*, in Id., *Storia della mia vita* cit., pp. 177-182, a pp. 179-180.

¹⁰¹ Id., *Albeggiamenti*, in Id., *Storia della mia vita* cit., pp. 61-105, a p. 67.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Ivi, pp. 67-68.

¹⁰⁴ Ivi, p. 68.

Il grande scenario necessita dell'aneddoto per svilupparsi. Persino gli insetti diventano pretesto di considerazioni ampie sulle «ubbie», i «vani fantasmi» e le «paure» che bloccano l'azione umana, in contrapposizione alle «buone bestie» e alla loro abilità nell'affaccendarsi senza «nevrastenia, contente di quel che fanno»¹⁰⁵. Emerge un realismo nutrito di echi francescani, in grado di aderire alla complessità tramite la parte, che nel caso burziano consiste spesso in un elemento paesaggistico o naturale, una montagna, un filo d'erba, un moscone. Burzio è moderno proprio perché avverte la complessità a partire dai rapporti tra gli elementi che lo circondano. «Vedere vuol dire conoscere», evidenzia Giancarlo Alfano alle prese con la mappatura del paesaggio, e «descrivere vuol dire possedere ciò che viene descritto»¹⁰⁶. Vale la pena riprendere la polarità sguardo fisso-sguardo in movimento che Alfano mette in rilievo come dimostrazione dello stretto legame della letteratura con le logiche spaziali, in quanto documento di una certa disposizione culturale e conoscitiva.

Alla visione dall'alto, tipica di uno stadio premoderno che si può far risalire all'*Ascesa al monte Ventoso* di Petrarca, attraverso cui si domina il territorio circostante «animandolo di forze, di racconti, di valori morali», si affianca, a partire dalla seconda metà del Settecento, il paradigma dinamico del viaggio¹⁰⁷. Basti pensare al *Sentimental Journey* di Sterne (1768), tradotto in Italia da Ugo Foscolo nel 1813, sotto lo pseudonimo di Didimo Chierico, e poi al *Voyage autour de ma chambre* di Xavier de Maistre (1794), fino al *Corto viaggio sentimentale* di Svevo, con il quale si approda nel Novecento (1924-1926)¹⁰⁸. La visione in movimento permette di fluire da un oggetto all'altro, ma sempre e solo grazie all'azione del soggetto, «alle cui libere associazioni è intimamente legato il racconto»¹⁰⁹. A tal proposito, Enrico Falqui inserisce Burzio nel suo campionario dei viaggiatori delle «patrie lettere odierne», tra coloro che sono abbastanza «in gamba» da «attinger concretezza, non restando invischiati nella sfera dei sensi» e «divagandosi dietro l'aria d'un paese»¹¹⁰. La classificazione procede in base allo scopo dello spostamento: «spiritoso in Campanile,

¹⁰⁵ Id., *Gl'insetti*, in Id., *Storia della mia vita* cit., pp. 211-214, a pp. 211-213 *passim*.

¹⁰⁶ Giancarlo Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Napoli, Liguori, 2010, p. 7.

¹⁰⁷ Ivi, p. 21.

¹⁰⁸ *Corto viaggio sentimentale* è iniziato da Svevo con ogni probabilità nel 1924 e interrotto nel 1926. L'opera viene pubblicata postuma sulla rivista «Il Mondo» nel 1945.

¹⁰⁹ G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati* cit., p. 27.

¹¹⁰ Enrico Falqui, *Del viaggiare e dello scriverne*, in «Incontro», settembre 1940. L'articolo si trova anche nell'Archivio Filippo Burzio presso la Fondazione dedicata all'autore, a Torino (segnatura AB 1520).

politico in Zingarelli e Caprin, letterario in Piovene, coloristico in Cipolla» e «demiurgico in Burzio»¹¹¹.

Con il rimando all'idea demiurgica, marchio di fabbrica burziano, Falqui dà prova di come la teoria filosofico-politica si sovrapponga ai paesaggi che l'autore attraversa o contempla, in linea con la sua essenza intellettuale, profondamente umana, che sa coniugare prospettiva astratta e pratica. A questo punto non sembra difficile tracciare un collegamento con il modello dell'*Encyclopédie*, identificabile come fulcro di una conoscenza moderna. Da un lato, il «mappamondo», ossia la totalità, risulta gestibile grazie all'organizzazione che solo il distacco garantito dall'altitudine consente; dall'altro, si raggiunge una piena consapevolezza interpretativa a condizione che si considerino i rapporti tra i Paesi, ossia tra le voci del sapere. Il paesaggio di Burzio è erede di questo *modus operandi*: la linea orizzontale, descrittiva, si interseca con quella verticale, che tende alla profondità facendo emergere la pulsione del singolo, in direzione però di una apertura all'intera società.

Del resto, è rimasto celebre il breve ritratto che Norberto Bobbio fa dell'autore, quando lo definisce «piemontese di cuore, [...] di visceri, se pure, di testa, cosmopolita»¹¹². Si tratta della conferma, una volta di più, dell'anima sintetica burziana, che trascorre dal soggetto alla realtà che intende catturare, dalle piccole patrie all'indagine di uno spazio globale. Accade quello che Alfano attribuisce al metodo narrativo di Gadda, capace di aggiungere alla «bidimensionalità» il «vettore» passionale, «la verticale» lungo la quale scendere nelle logiche del pensiero¹¹³. Sebbene il confronto con Gadda possa a ragione far storcere il naso per evidenti differenze di habitat tematico e stilistico, resta valido per entrambi il principio dello scavo oltre la crosta visibile, che però esiste e, anzi, è l'asse da cui dipende la possibilità del soggetto di agire verticalmente. Se Gadda si inabissa nelle miniere dell'Abruzzo superando il «lirismo da superficie», all'interno delle *Meraviglie d'Italia*¹¹⁴, scritte alla fine degli anni trenta, la sensibilità di Burzio percorre la «scacchiera della topografia» torinese, ma in funzione di una narrazione extra-orizzontale, che sa cogliere una «atmosfera diffusa», una fisionomia «fatta di tratti vari e complessi»¹¹⁵. Anche

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Norberto Bobbio, *Filippo Burzio*, in Id., *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)* [1977], Torino, Einaudi, 2002, pp. 59-63, a p. 59.

¹¹³ G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati* cit., p. 88.

¹¹⁴ Carlo Emilio Gadda, *Un romanzo giallo nella geologia*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 145-151, a p. 147. A proposito del superamento della «cronaca di "superficie"» in Gadda, capace piuttosto di ampliare l'orizzonte «fisico e storico», si veda Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda* [1969], Torino, Einaudi, 1995, pp. 62-63.

¹¹⁵ F. Burzio, *Torino «razionale»* cit., p. 39.

nella descrizione delle «belle strade che dal Moncenisio e dal San Bernardo portano in Moriana e in Tarantasia» l'autore si distingue dal «turista frettoloso e attento al suo Baedeker [sic]», proclamandosi ambasciatore «delle cause perse sul terreno dei fatti», «un Piemontese», neanche a dirlo, «in missione segreta per quelle terre d'Olttralpe», che dalla bellezza dei luoghi approda a un sentimento storico insieme intimo e collettivo¹¹⁶.

Come rileva Franco Farinelli, nella modernità post-sguardo fisso è «la geografia dei sensi, dei punti di vista, dei modelli del mondo» l'unica versione possibile di una «geografia globale»¹¹⁷. Burzio si sposta ancora in un ambito circoscritto, coltiva le sue radici senza stancarsi di raccontarle, ma già dimostra un dinamismo critico che gli fa catturare lo strato superficiale per andare al di là, verso la parte invisibile ma topograficamente rilevante. In altre parole, alla mappa della fortezza cara al Calvino del *Conte di Montecristo* (1967) in *Ti con zero*, Burzio aggiunge ipotetici soldati e contadine. È l'idea di un paesaggio humboldtiano, in parte ritteriano, che trattiene la molteplicità delle sue componenti, secondo una vocazione antipositivistica e riflessiva, intrisa di umanesimo, che a Farinelli arriva tramite la proposta teorica formulata all'inizio degli anni sessanta dal geografo Lucio Gambi. Per lui il sistema paesaggio, inteso in senso oggettivo, risulta inadatto a svolgere una funzione conoscitiva, dal momento che si tratta di un insieme di forme materiali dipendenti da un sottosuolo culturale e storico, di cui non si riesce a rendere conto in maniera compiuta¹¹⁸. Tuttavia, pure se si adotta questa prospettiva, non è detto che i limiti di espressione della realtà costituiscano un ostacolo: bisogna piuttosto considerare il paesaggio come una totalità, con le sue coordinate fisse e dinamiche, orizzontali e verticali, pre-moderne e moderne.

È la forza ossimorica che Burzio sviluppa fin dal viaggio ginevrino e rende esplicita a partire da *Piemonte*, attraverso «l'amore della poetica diversità», ma sempre da ricondurre alla medesima regione¹¹⁹. «Tutto il mondo è paese» solo se non viene meno il «processo del familiarizzarsi», intravedendo i rapporti «fra noi e l'ambiente»¹²⁰. Proprio in chiusura del volume *Piemonte* si trova Alfieri, uno dei già citati modelli spirituali di Burzio, che rimane «piemontese al cento per cento»¹²¹. E questo «fu il miglior modo,

¹¹⁶ Id., *Piemonte e Savoia*, in Id., *Piemonte cit.*, pp. 94-97, a pp. 94-95.

¹¹⁷ F. Farinelli, *Geografia cit.*, p. 37.

¹¹⁸ Dell'autore si veda in particolare l'opera *Una geografia per la storia*, Torino, Einaudi, 1973, e più nello specifico il saggio *Critica ai concetti geografici di paesaggio umano* (pp. 148-174). Farinelli cita Gambi nella sua *Geografia*, alle pp. 62-63 e 66-67.

¹¹⁹ F. Burzio, *L'uomo e il suo ambiente cit.*, p. 159.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Ivi, p. 160.

per lui, [...] come per tutti noi, di essere Italiano»¹²². L'attitudine burziana alla sineddoche, al principio particolare-universale, svela una vena sintetica che percorre il paesaggio raccontato dall'autore, di cui va evidenziata la matrice moderna della verticalità soggettiva. Il mistero dell'invisibile, della riflessione astratta in direzione demiurgica, si innesta sulla componente concreta senza sovrastarla, illuminandola con una razionalità romantica, che diventa oltretutto cifra stilistica. La contraddittorietà che Calcagno rileva nel linguaggio di Burzio, legata alla capacità di «fare mistero della chiarezza e chiarezza del mistero»¹²³, si traduce in una tensione all'armonia paesaggistica e umana.

A chiudere simbolicamente il cerchio dell'impegno dell'autore verso la sua regione e la sua città, ma sempre secondo orizzonti cosmopoliti, senz'altro europei, si verifica l'adesione burziana, nel 1947, alla Società italiana per l'Organizzazione Internazionale, come membro del Consiglio direttivo della sezione torinese, presieduto da Gioele Solari, con lo scopo di superare «nella visione degli interessi generali il particolarismo ispirato all'assoluta sovranità degli Stati»¹²⁴; e quella dello stesso anno al Comitato Promotore dell'Associazione Svizzera-Piemonte, per intensificare «i reciproci rapporti culturali, sociali ed economici, nel quadro di una più alta civiltà europea»¹²⁵. L'organismo elvetico-piemontese, sorto «negli spiriti e nel cuore», pare riallacciarsi alle prospettive della prima opera *Ginevra – Vita Nuova*, confermando il legame tra sensibilità territoriale, coscienza identitaria, volontà formativa, da un lato; e partecipazione, impegno politico, azione, dall'altro¹²⁶.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ G. Calcagno, *Prefazione a Piemonte* cit., p. XV.

¹²⁴ Si veda, a questo proposito, la lettera dattiloscritta della Società Italiana per l'Organizzazione Internazionale, inviata il 27 febbraio 1947, in cui si propone a Burzio di entrare a far parte del Consiglio direttivo della sezione piemontese in qualità di consigliere (Archivio Filippo Burzio, Torino, segnatura AB 40).

¹²⁵ Si rimanda alla lettera dattiloscritta di convocazione del Comitato promotore dell'Associazione Svizzera-Piemonte (18 gennaio 1947, Archivio Filippo Burzio, Torino, segnatura AB 39).

¹²⁶ *Ibidem*.

2. DA FILIPPO BURZIO A GIOVANNI ARPINO

2.1 *Il Piemonte come coscienza critica*

Il nodo tematico e formale del paesaggio permette di tracciare una linea intellettuale piemontese che lega Burzio e Giovanni Arpino. Conviene prendere le mosse da un'opera di carattere antologico, *Torino altrui*, uscita nel 1981 per la casa editrice Daniela Piazza. Il curatore è Arpino, insieme a Roberto Antonetto, ma ciò che risulta interessante è la capacità dei testi, che pure non sono stati stesi dai due autori, di restituire un paradigma piemontese condivisibile, al di là dei confini temporali. Si tratta di una raccolta di scritti di «viaggiatori e letterati, illuministi e romantici, filosofi e scienziati, ambasciatori e romanzieri e storici», che hanno lasciato una testimonianza sul capoluogo della regione, cercando di catturarne a modo loro l'essenza¹. Sono anzitutto tre gli aspetti che emergono dalla prefazione e che occorre sottolineare perché indicativi dei criteri con cui sono stati selezionati i testi, riflesso di una specifica sensibilità piemontese: il carattere di «prosopopea critica» unita «ai lampi paesaggistici e descrittivi», la «curiosità storica verso le radici» e la «contemporaneità senza date» che emerge dai racconti².

Se si rileva la presenza di questi elementi negli autori collezionati per ritrarre il Piemonte, benché spesso non piemontesi, allora si è anche autorizzati a credere che Arpino ne condivida i principi e creda alla loro applicabilità per ricostruire l'identità della regione. Fa capolino un piemontesismo universale, acronico nella misura in cui si lega alle radici per stimolare una riflessione più articolata. Non solo: la descrizione paesaggistica si dimostra

¹ Giovanni Arpino, Roberto Antonetto, *Torino altrui. Notazioni, giudizi, ricordi di forestieri su Torino*, Torino, Daniela Piazza, 1981, p. 7.

² Ivi, pp. 7-8.

fulcro che nutre la coscienza critica degli autori coinvolti. A tal proposito, si prenda subito in considerazione il passo di Guido Piovene, in cui viene riportata la tappa torinese tratta dal *Viaggio in Italia* (1957), un reportage della penisola del secondo dopoguerra, che diventa la guida letteraria più diffusa in quegli anni. Torino viene raccontata come «francese, gesuitica, padana, montanara» da un lato, «graziosa, vezzosa, leziosa» dall'altro; in primo piano stanno i simboli di una «religione» che è al contempo «dovere pubblico» e rito «discreto» e «convinto», ossia la Sindone e le tombe dei Savoia a Superga³. Il Settecento occupa un posto di primo piano nella storia di Torino, conducendola dritta verso il ruolo da protagonista nel processo di unificazione italiana, grazie a personalità di spicco come Cavour e Giolitti⁴. Tutto attorno, poi, si dispiega il paesaggio tipico di una certa «modestia montanara, una rusticità fine, un misto di signorile e di agreste», con i monti «neri e piatti» impressi sull'arancione del tramonto, il Po che «dava bagliori» e i pendii innevati⁵.

La prosa di Piovene si colloca in un contesto del tutto diverso da quello degli anni trenta dove si muove Burzio, dal momento che a questa altezza inizia a essere sdoganata una attenzione forte per il paesaggio, per le radici, che non soffocano ma alimentano il carattere nazionale, in risposta al boom economico e alla crescita urbana e industriale. È il periodo in cui esce, oltre a *Viaggio in Italia*, frutto di un ciclo di trasmissioni radiofoniche realizzate per la Rai tra il 1953 e il 1956, il *Viaggio nella valle del Po* di Mario Soldati (1957-1958), che indaga usanze, ricette, riti di una parte della penisola ancora contraddistinta da uno spirito rurale⁶. Peraltro, nel 1955, la riscoperta del paesaggio in quanto habitat che esprime una cultura si traduce nella fondazione di Italia Nostra da parte, tra gli altri, di Elena Croce e Giorgio Bassani, con l'obiettivo di promuovere una forma di ambientalismo umanistico. L'associazione, al di là della difesa dei valori storico-artistici, della conservazione degli aspetti estetici, mira a costruire una «coscienza» nei confronti di un «patrimonio di civiltà»⁷.

³ Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, con 32 illustrazioni, Milano, Mondadori, 1957, p. 135. Cfr. G. Arpino, R. Antonetto, *Torino altrui* cit., p. 156.

⁴ Piovene fa addirittura notare che «l'evento che segnò la storia italiana non fu certo il fascismo, ma la caduta del Governo Giolitti nel 1915 ad opera di Salandra; esso rimane incancellabile. Il Piemonte finì il suo compito di tutore» (G. Piovene, *Viaggio in Italia* cit., p. 137).

⁵ G. Piovene, *Viaggio in Italia* cit., p. 135. Cfr. G. Arpino, R. Antonetto, *Torino altrui* cit., p. 156.

⁶ Lo stesso Soldati partecipa alla realizzazione dei quattordici documentari *L'Italia vista dal cielo*, che sono però successivi di quasi vent'anni (1974). La serie è finanziata dalla Esso, con i commenti, tra gli altri, di Piovene, Italo Calvino e Cesare Brandi.

⁷ *Italia Nostra. Dieci anni di attività (1955-1965)*, Roma, Arti Grafiche Tommaso Pappagallo e F. Ili, 1966, p. 8.

Burzio non dà ancora impulso a questo tipo di «coscienza», che si lega a una militanza ambientale successiva, ma è vero che fa del paesaggio uno strumento per riflettere in maniera critica sulla società. Come Piovene, distingue le due anime torinesi, quella della «serietà costruttiva» e una disposizione alla vita più «facile e gaia»⁸; ne ripercorre la religiosità, sempre divisa tra il «mistero» e la «realtà che si tocca con mano»⁹. Accanto alla storia, di cui analizza in particolare il periodo settecentesco fino all'Unità, riserva uno spazio per descrivere gli elementi del paesaggio, prestando attenzione agli aspetti localistici, in un momento in cui indulgiare sulle radici regionali non era di moda. La modernità scarta il sentimentalismo in quanto ciarpame, per usare un termine gozzaniano, tanto da sventolare il vessillo del «tutto il mondo è paese» come manifesto del più spinto cosmopolitismo¹⁰. E tuttavia, nonostante la sua «aria di verità», il detto «va inteso con sagacia», perché si può essere autentici *déracinés* solo se si rimane con i piedi piantati nella propria terra, tessendo un rapporto affettivo che implica parallelamente un «altissimo coefficiente di poesia»¹¹.

2.2 Arpino prefatore di Burzio

Il piemontesismo universale di Burzio è lo stesso che Arpino mette bene in rilievo quando si occupa della prefazione a *Piemonte. Tempi, luoghi e figure*, il volume in cui confluiscono *Piemonte* e *Anima e volti del Piemonte*, pubblicato nel 1979 dall'editore bolognese Massimiliano Boni. La sensibilità arpiniana coglie la capacità dell'autore di ricreare il «profumo di un angolo perduto», di raccontare un «avvenimento anche minimo», da inserire però nel corso della «storia con l'iniziale maiuscola», corroborandone e integrandone il senso proprio grazie a uno sguardo che va al di là del cantuccio locale¹². La parte è funzionale al tutto, così come la «poesia» alla «sostanza», per cui Arpino ha buon gioco nel ritrarre Burzio con pochi, incisivi tocchi, sulla scia di Bobbio: «un custode non patetico, non vanamente commosso, non soggetto ai miti, tenero ma non intenerito, un testimone di cultura, di luoghi e cose, di ombre e

⁸ F. Burzio, *Piemonte* cit., pp. 7-8.

⁹ Id., *La Santa Sindone* cit., p. 52.

¹⁰ Id., *L'uomo e il suo ambiente* cit., p. 159.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Giovanni Arpino, *Prefazione* a Filippo Burzio, *Piemonte. Tempi, luoghi e figure*, Bologna, Massimiliano Boni, 1979, pp. 5-9, a pp. 6-7.

certezze»¹³. La voce di Arpino si aggiunge a quella di Marziano Bernardi, che introduce l'edizione di *Piemonte* del 1965, uscita per i tipi della Teca, assegnando a Burzio «la perspicacia della meditazione storicizzante e la limpida evidenza dell'evocazione poetica»¹⁴; e anticipa la prospettiva di Calcagno, prefatore della più recente edizione UTET (1993), che parla di un genio «connaturato alla sua terra» solo se può «chiedere sempre che cosa c'è oltre le cime»¹⁵. Per Giovanni Tesio, che apre *Anima e volti del Piemonte*, sempre per la UTET, nel 1993, il «cosmopolitismo culturale» dell'autore «non mira alla diaspora ma cerca il fondamento primo di un'emozione che è già conoscenza»¹⁶.

La pubblicazione burziana che coinvolge Arpino si pone non a caso al centro della storia editoriale del volume piemontese. Innanzitutto è significativo il titolo *Piemonte. Tempi, luoghi e figure*, che, oltre a giustificare l'annessione dell'opera successiva *Anima e volti del Piemonte*, ricorda quanto la cultura di Burzio sia alimentata da una sintesi spazio-temporale, a cui la presenza umana riesce a dare consistenza in senso morale e storico. A questo nucleo interpretativo si associa la posizione forte occupata dal testo *L'uomo e il suo ambiente*, capace di marcare il principio geografico che stimola la scrittura dell'autore. Il saggio non si colloca a chiusura della raccolta, come nella sistemazione originaria, che pure era rilevante, riassuntiva, ma all'inizio, aprendo il percorso paesaggistico.

Del resto, il criterio che fa risaltare l'intreccio tra l'elemento spaziale e la riflessione storica o religiosa emerge allo stesso modo nella selezione dei testi: vengono esclusi alcuni capitoli contenuti in *Anima e volti del Piemonte*, in particolare *Ricordo di Giolitti* e *Sveglia, Piemonte!*, forse per l'impronta spiccatamente politica e a tratti retorica, non in linea con il progetto editoriale che mira a far affiorare piuttosto la rispondenza delle atmosfere paesaggistiche con le tensioni umane; e così sono tolti *Il pensiero di G. de Maistre*, la cui figura è già presente in altri due testi¹⁷, che evidenziano l'attualità delle posizioni del filosofo francese collegandole alla teoria demiurgica, e la sezione *Fanciulle del tempo perduto*, che costituisce una narrazione a sé stante, dove l'autore racconta in prima persona l'esperienza presso un rifugio alpino, condita dalla compagnia femminile.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Marziano Bernardi, *Prefazione* a Filippo Burzio, *Piemonte*, con 24 tavole di M. Boglione, Torino, Teca, 1965, pp. 7-12, a p. 8. L'edizione contiene gran parte dei capitoli delle due opere *Piemonte* e *Anima e volti del Piemonte*.

¹⁵ G. Calcagno, *Prefazione* a *Piemonte* cit., p. XV.

¹⁶ Giovanni Tesio, *Prefazione* a F. Burzio, *Anima e volti del Piemonte* cit., pp. XI-XIV, a p. XII.

¹⁷ I due testi sono *Giuseppe de Maistre* e *Attualità di Maistre*, che nell'edizione Boni si trovano rispettivamente alle pp. 369-375 e 377-383.

All'interno del volume trova invece posto un lungo scritto dedicato al Po, che combina diversi articoli apparsi in precedenza sulla «Stampa»¹⁸. Il motivo per cui un testo di questo tipo viene scelto è facile da capire, se si tiene conto del contenuto e dello stile, che risultano indicativi della maniera di procedere di Burzio. Da un lato sta la «poesia», il preziosismo mitologico, tanto che il fiume si rivela «un corteo d'ombre silenti, un benigno Acheronte o lento Stige, cui Caronte muto solca», dopo che «Febo è scomparso sul suo carro di fuoco»¹⁹; dall'altro persiste la sostanza della riflessione più ampia sulla società e i suoi cambiamenti: «in ragione della scarsità e torrenzialità» dei fiumi, «manca ancora oggi in Italia una vera e propria “coscienza fluviale”; ma essa è in procinto di svilupparsi, come dimostra [...] il fatto che, da qualche anno, lo sport piscatorio fa proseliti e la passione ittica è in aumento»²⁰. Burzio dà prova di saper cogliere e anticipare orientamenti ancora poco diffusi, utilizzando termini di estrema attualità (si pensi a «coscienza fluviale»), non ecologisti, ma indici di una attenzione per l'ambiente.

La modernità burziana è confermata peraltro anche qui dalla presenza di uno sguardo soggettivo, che penetra in profondità, grazie agli umori autobiografici che intersecano la concretezza oggettiva del racconto paesaggistico. Le passeggiate con il cane lungo le rive del Po, «in certe sue pittoresche anse», conducono subito l'autore verso altri pensieri, al «fanciullo cui si comparava Newton», «sgomento» di fronte all'«oceano di verità», o a Leonardo, che scruta i vortici delle acque²¹. E così i ricordi dell'adolescenza si accompagnano alla delineazione dell'itinerario del fiume, «dal Piemonte rotto e marziale di picchi» fino all'estuario a Comacchio, «vasto e silente di acque morte e viluppi di anguille»²². Tappa d'obbligo è Torino, l'unica città che «abbracci e varchi» il Po «coi suoi ponti, e ostenti [...] i suoi passeggi», a differenza di quanto capita con la limitata fantasia di Casale o Piacenza, incapaci di sfruttarlo come «*genius loci* ispiratore»²³. Di nuovo, la matrice ossimorica nutre la narrazione di Burzio, che salda oggettività e impressione individuale, icasticità e astrattezza del sentimento.

L'attitudine dell'edizione prefata da Arpino a privilegiare il discorso storico-ambientale trova conferma nel fatto che le due opere piemontesi

¹⁸ Si tratta di quattro articoli: *Il Po* (2 novembre 1939), *Sulle rive del Po* (21 novembre 1939), *Cascina sul Po* (31 ottobre 1940) e *La mistica valletta* (7 gennaio 1942).

¹⁹ F. Burzio, *Il Po*, in Id., *Piemonte. Tempi, luoghi e figure* cit., pp. 185-203, a p. 191.

²⁰ Ivi, p. 188.

²¹ Ivi, pp. 188-189.

²² Ivi, p. 185.

²³ Ivi, p. 187.

sono state pubblicate insieme, così da ricostruire il progetto burziano, coerente nel suo sviluppo composito e graduale. Ma è anche una prova, di riflesso, dell'interesse paesaggistico di Arpino e dell'indirizzo editoriale di Massimiliano Boni. L'opera esce nella collana «Viaggi in Italia», occupando oltretutto una posizione di rilievo nella serie, dal momento che viene pubblicata per seconda, dopo *Napoli a occhio nudo* di Renato Fucini (1977). Burzio si colloca sulla medesima scia dell'autore toscano, non tanto per affinità di temi e toni, quanto per la consuetudine a unire indagine sociologica e bellezze paesaggistiche, attraverso cui distinguere contraddizioni storiche sempre valide.

Non è un caso che al libro sul Piemonte seguano le *Passeggiate romane* di Vittorio Imbriani (1981), dove la vena polemica si piega al sogno di plasmare un mondo migliore, più giusto almeno in teoria. Del resto, la casa editrice predilige in generale testi di impronta storico-politica, con particolare attenzione all'Ottocento e al periodo risorgimentale, come emerge bene anche dai titoli dell'altra collana, più corposa, dei «Saggi», in cui compaiono tra gli altri *Come gli americani scoprirono l'Italia* di Giuseppe Prezzolini (1971), *Cronache del Risorgimento* di Luigi Ambrosini, dello stesso anno, e due opere di Cesare Angelini, *Nostro Ottocento* (1970) e *Cronachette di letteratura contemporanea* (1971), che offrono i ritratti di alcuni autori della letteratura a cavallo tra Otto e Novecento.

Burzio è un autore versatile, di cui l'edizione Boni mette in luce il modo di adoperare il paradigma piemontese, che non può mai prescindere dagli studi filosofici, politici, storici e persino scientifici. Per la sua personalità sfaccettata, unita alla volontà interpretativa che non smette mai di «capire, mediare», «tradurre», Arpino lo vorrebbe addirittura trovare nelle «rinsecchite antologie scolastiche»²⁴. È un suggerimento che non solo risulta indicativo della stima nei confronti della scrittura burziana, depositaria «di storie, di grandi sogni, di possibili verità da raggiungere», ma rispecchia anche il nucleo dell'ispirazione di Arpino, che affonda le radici nella cultura piemontese, alla ricerca di modelli morali ed ermeneutici²⁵. Burzio merita di essere antologizzato al di là del «bello scrivere», in quanto testimone «scomodo» e «onesto» delle contraddizioni di ogni tempo, senza mai perdere la speranza che «si tornerà a capire»²⁶. Dal passato derivano gli strumenti critici con cui analizzare le necessità del momento in prospettiva futura.

²⁴ G. Arpino, *Prefazione* a F. Burzio, *Piemonte* cit., p. 8.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 9.

2.3 La «bussola» del piemontesismo. Cajumi, Bernardi, Boglione

Arpino ribadisce l'auspicata canonizzazione di Burzio nell'intervista con Bruno Quaranta qualche anno più tardi, nell'estate del 1986, quando si lascia andare a un racconto che, prima di essere autobiografia o resoconto dei caratteri di una città, fluisce come una «testimonianza» umana e «poetica»²⁷. Se il testo può considerarsi un «tesoretto» di Arpino, un serbatoio di scenari culturali, allora di questo *caveau* fa sicuramente parte anche Burzio, definito la «bussola che cerchiamo invano nei labirintici nostri giorni (e giornali)»²⁸. Anzi, l'ascendente di Burzio sull'autore è confermato dalle parole usate per descriverlo nell'intervista, che appaiono identiche a quelle della prefazione a *Piemonte*: «un piemontese in Italia, un italiano in Piemonte, un europeo di Torino. Con una capacità panoramica di abbracciare i moti e gli scatti interni di uomini antichi, con una lucida propensione ad interpretare» il presente²⁹. E poi resta il riferimento al «bello scrivere», espressione di «un'anima morale»³⁰. Si capisce allora quanto contino per Arpino questi due aspetti burziani, il cosmopolitismo locale e la dedizione letteraria che deve andare oltre l'estetica, unite all'interdisciplinarietà, diremmo oggi, che viene subito legata all'«*humus* torinese»³¹.

In effetti, dalle stesse radici crescono personalità poliedriche come Primo Levi e, si affretta a ricordare Arpino, il redattore della «Stampa» Arri-go Cajumi, «*homo faber* e speculativo insieme, commerciante di carbone e critico letterario finissimamente efferato»³². Cajumi, non a caso, è esponente del medesimo piemontesismo di Burzio, nutrito da una sensibilità emozionata e conoscitiva, da un *milieu* culturale condiviso con Augusto Monti, Gobetti, Carlo Levi, Debenedetti, Soldati, Pavese, Franco Antonicelli. In tal senso Bobbio parla di un «destino» e addirittura di un «impegno»³³. Su questo cromosoma etico si basa il rapporto di una vita tra Burzio e Cajumi, il quale recensisce la prima opera burziana, *Ginevra – Vita Nuova*, riuscendo a cogliere, in mezzo a qualche difetto strutturale, l'essenza ideologica e narrativa che innerva l'intera produzione dell'autore: «non è uno spirito volgare né uno scrittore di tutti i giorni quello che [...] ha vergato» il libro,

²⁷ Bruno Quaranta, *Stile Arpino. Una vita torinese*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1989, p. 16.

²⁸ Ivi, pp. 17 e 95.

²⁹ Ivi, p. 95.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 96.

³² Ivi, p. 95.

³³ N. Bobbio, *Cesare Pavese*, in Id., *Trent'anni di storia della cultura a Torino* cit., pp. 89-100, a p. 91.

«e la robusta scrittura, densa, nutrita, lo dimostra esperto e valente»³⁴. Sono parole che si intrecciano a quelle riservate al collega e amico all'indomani della sua scomparsa, nel 1948, capaci di confermare la sensibilità di Cajumi e allo stesso tempo il valore dell'autore demiurgico: «Burzio, riconoscendo le proprie tendenze conservatrici, era ricco di sfumature e di approfondimenti umani», tanto da dare «un contenuto sociale molto evidente» all'«essenza del liberalismo» e da accogliere «opinioni talora diversissime dalle sue»³⁵.

Entrambi condividono una certa simpatia nei confronti di De Amicis: se per Cajumi la produzione deamicisiana dimostra «vivezza, proprietà, e fecondità retorica che non ha molti esempi»³⁶, Burzio lo indica come «uno dei personaggi più saporosamente rappresentativi di certo estremo Ottocento italiano», in cui inizia a dominare la classe della piccola borghesia, alle prese con una «marcia fatale» verso il «socialismo idealista»³⁷. Infatti Cajumi si rivolge al direttore della «Nuova Stampa» in occasione del centenario della nascita dell'autore, in una lettera del 18 giugno 1946, con il proposito di allestire una pagina deamicisiana, dove mettere in luce gli aspetti linguistici e il legame con Torino³⁸. È una conferma dell'adesione al medesimo sostrato culturale e valoriale.

Non stupisce che a fare da collante tra Cajumi e Burzio sia anche la dimensione storica, in particolare l'ammirazione verso la parabola di Cavour, che emerge bene in un'altra lettera del 21 maggio 1947, rilevante qui per via del richiamo di Cajumi al volume appena pubblicato *Anima e volti del Piemonte*. «Capitato proprio sul capitolo cavouriano», confessa Cajumi, «ho trovato una così piena rispondenza con quel che penso io, sulla vitalità e la diavoleria dell'uomo, da incantarmi»³⁹. Il riferimento è al testo burziano *Cavour e il '59*, quando «tutti sbuffano, imprecano, arrancano e seguono l'uomo dalla barba a raggera e dagli occhiali sfavillanti» che realizza un «sogno assurdo di giovinezza: ministro del re d'Italia»⁴⁰. Tra canali, ferrovie, banche e

³⁴ La recensione di Cajumi a *Ginevra – Vita Nuova* di Filippo Burzio è conservata presso l'Archivio Filippo Burzio della Fondazione a lui dedicata, a Torino (segnatura AB 305). Il testo esce nel dicembre del 1920, nei «Libri del giorno. Rassegna mensile internazionale», vol. III, p. 635.

³⁵ Arrigo Cajumi, *Un grande piemontese*, in «La Nuova Stampa», 27 gennaio 1948.

³⁶ Id., *Pensieri di un libertino*, presentazione di V. Santoli, Torino, Einaudi, 1970, p. 293.

³⁷ F. Burzio, *De Amicis*, in Id., *Piemonte* cit., p. 123.

³⁸ La lettera di Cajumi a Burzio, manoscritta e ancora inedita, è conservata presso l'Archivio della Fondazione Filippo Burzio, a Torino, segnature AB 1815.

³⁹ La lettera, manoscritta e finora inedita, è conservata presso l'Archivio della Fondazione Filippo Burzio, a Torino, segnature AB 1819. Si utilizza il corsivo per il termine sottolineato dallo stesso Cajumi. Di Cajumi che «si entusiasma per Cavour tanto da non riuscire a mandar giù tutto D'Azeglio» parla Bobbio (*Arrigo Cajumi*, in *Trent'anni di storia della cultura a Torino* cit., pp. 85-89, a p. 87).

⁴⁰ F. Burzio, *Cavour e il '59*, in Id., *Anima e volti del Piemonte* cit., pp. 23-36, a p. 28.

qualche altra «diavoleria», appunto, Cavour riesce a «far fare agli altri quello che vuole lui»⁴¹. La «fratellanza» di argomento si spiega con l'intenzione di Cajumi di pubblicare presto un volume per Longanesi, *Le passioni di Cavour*, «non solo amorose», per cui vorrebbe parlare con Burzio⁴².

Non si tratta di un culto del piemontesismo fine a sé stesso, ma di una indagine culturale, identitaria, che serve a proiettarsi nel corso generale della storia. Questo approccio vale anche per Arpino. Quando Piero Bairati scrive la prefazione all'intervista condotta da Quaranta, mette in luce due aspetti dell'autore che combaciano con l'indole burziana, tendendo inconsapevolmente un filo interpretativo: innanzitutto l'indipendenza di pensiero, così da non fare «mai parte di nessuna scuderia»; e poi la presenza costante del Piemonte, in particolare di Torino, nell'opera narrativa, con la «preoccupazione dominante» di «cogliere i percorsi della trasfigurazione, il cammino dell'espressione», dai «paesaggi morali e civili della città» alla pagina scritta⁴³. A distanza di un quarantennio, Arpino è ancora esponente di un sentimento piemontese che si culla nelle bellezze paesaggistiche, nei modelli storici e umani che ha plasmato, ma solo in prospettiva di una più ampia comprensione della realtà, delle sue contraddizioni e di coloro che la abitano. Simboli di Torino sono sempre la Sindone, «Presenza» per Burzio⁴⁴, «Orma» secondo Arpino⁴⁵; e la Consolata con la sua festa, che il primo descrive come nucleo che «fonde tutte le classi in un'anima sola»⁴⁶ e l'altro come «crocevia ideale», dove si radunano «famiglie e personaggi, abitudinari e curiosi»⁴⁷.

Il paesaggio urbano o naturale, fatto di montagne e colline divise dal Po, partecipa all'azione delle figure della vita politica o culturale. Arpino ricorda l'Ottocento risorgimentale, De Amicis e il suo *Cuore*, «idea splendida», attraversa gli anni di Burzio, Cajumi, Bernardi, fa l'appello degli animatori della Einaudi, fondata nel 1933, con Augusto Monti, Umberto Cosmo, Pavese, Bobbio, Massimo Mila, Leone Ginzburg e poi Franco Antonicelli, Vittorini, Calvino, Giulio Bollati⁴⁸. All'ambiente piemontese si affianca sem-

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Lettera di Cajumi a Burzio (Archivio Filippo Burzio, Fondazione Filippo Burzio, Torino, AB 1819). Il progetto non trova realizzazione, ma nello stesso 1947 Cajumi pubblica per Longanesi il volume di saggi *Pensieri di un libertino*, in cui emerge l'ammirazione dell'autore per Cavour, di cui sottolinea la lucidità politica e la conoscenza storica e umana.

⁴³ Piero Bairati, *Prefazione* a B. Quaranta, *Stile Arpino* cit., pp. 7-12, a p. 11.

⁴⁴ F. Burzio, *La Santa Sindone* cit., p. 52.

⁴⁵ B. Quaranta, *Stile Arpino* cit., p. 112.

⁴⁶ F. Burzio, *La Consolata* cit., p. 59.

⁴⁷ B. Quaranta, *Stile Arpino* cit., p. 112.

⁴⁸ Ivi, p. 109.

pre il racconto della ricchezza umana che lo contraddistingue, creando una fusione spirituale che conferisce a ogni luogo una sua anima. Arpino nasce a Bra, la provincia legata a tradizioni ancestrali, religiose, dove tutto si ripete uguale, «ma senza la disperazione urbana comandata da tempi brevi, dalla solitudine, dalla fretta»⁴⁹. Come scrive nella poesia *Provincia piemontese*, all'interno della raccolta *Il prezzo dell'oro* (1957), «è un paese di gente morta da gran tempo / ma ancora all'erta sugli angoli delle strade [...] / È un paese ove non si rimane per amore / ma perché non ti credano sconfitto, se fuggi»⁵⁰. Non a caso affiora lo stesso concetto negli *Anni del giudizio*, il romanzo pubblicato appena l'anno successivo, in cui il protagonista Braida rimane a Bra per salvare la propria dignità di uomo, non fugge appunto, portando avanti la sua missione comunista nonostante l'ostilità del mondo contadino. Nella provincia campagnola sta la possibilità di una realizzazione, almeno a livello morale.

Dal paese d'origine Arpino si muove per il Piemonte: passa per Asti, chiusa a «riccio di castagna», Cuneo, «diffidente e ombrosa» nella sua «indipendenza morale», Alessandria, insieme calma, concreta, sospettosa e ironica, Vercelli, «scacchiera metafisica» di proverbi e senso degli affari, Novara, «con l'occhio rivolto alla Lombardia», e alla fine Torino⁵¹. Qui l'autore si fa «testimone della Mole», secondo la formula di Quaranta, che lo definisce «sempre in ascolto, sempre in orario, sempre all'impiedi»⁵². Questa medesima espressione, «all'impiedi», viene utilizzata da Arpino stesso per Marziano Bernardi, amico e collega di Burzio alla «Stampa» e, lo si è già ricordato, prefatore dell'edizione di *Piemonte* del 1965, a dimostrare l'intreccio di echi e rimandi che autorizza a tracciare una linea piemontese.

Le qualità che sono riconosciute a Bernardi dalla sensibilità arpiniana, «buono, altero, generoso, educatissimo», milite «morale ed estetico»⁵³, si rintracciano nella lettera inviata dall'autore a Burzio in occasione dell'uscita di *Anima e volti del Piemonte*, dove emerge l'entusiasmo per il libro ricevuto

⁴⁹ Giovanni Arpino, *Le virtù della provincia*, in «La Stampa», 16 ottobre 1975. Sul rapporto tra Arpino e la sua terra si veda anche Bruno Quaranta, *Il Piemonte di Arpino*, in M. C. Papini, F. Fastelli, T. Spignoli (a cura di), «La vita o è stile o è errore». *L'opera di Giovanni Arpino*, Pisa, ETS, 2018, pp. 103-112, a p. 105.

⁵⁰ Giovanni Arpino, *Il prezzo dell'oro*, Milano, Mondadori, 1957, p. 37.

⁵¹ Le citazioni sono tratte da articoli di Arpino apparsi sulla «Stampa», fatta eccezione per il riferimento a Novara, che deriva da «La Voce del Popolo». Nell'ordine: *Le dure e dolci colline del vino*, 24 marzo 1971; *Com'è lontana Torino*, 23 marzo 1971; *La città senza favole venuta dalla palude*, 25 marzo 1971; *La città che «pesa» l'ironia e gli affari*, 26 marzo 1971; e, sulla «Voce del Popolo», *La proibizione e il doverismo: ecco i «sigilli» del piemontese tipo*, 5 luglio 1981. Si veda B. Quaranta, *Il Piemonte di Arpino* cit., p. 106.

⁵² B. Quaranta, *Il Piemonte di Arpino* cit., p. 107.

⁵³ Id., *Stile Arpino* cit., p. 98.

in dono. Si riporta qui integralmente il testo dattiloscritto, finora inedito, utile a raccontare il rapporto fraterno tra i due, il «cuore piemontese» che li accomuna, l'apprezzamento sincero per un'opera di cui Bernardi scriverà a breve la recensione sulla «Gazzetta del Popolo» e di cui un ventennio dopo introdurrà la nuova edizione⁵⁴:

Sabato Santo [5 aprile], 1947

Caro Burzio,

ecco il più bel dono di Pasqua che io potessi attendermi, questo tuo *Anima e volti del Piemonte!* Grazie di cuore. Mi avevi annunciato il libro, me lo avevi promesso. Ma io non immaginavo – in questi tempi duri – edizione così perfetta, così squisitamente illustrata dall'amico Boglione, che nel rendere i nostri ambienti, le nostre suggestioni subalpine è davvero insuperabile.

Il testo lo ricordo, lo conosco pagina per pagina; e mi fa piacere di ritrovar qui quelle tue delicate *fanciulle del tempo perduto*: sensazioni, lontananze spirituali così simili a certe altre mie, nate vissute svanite (meno il ricordo) nello stesso ambiente valdostano dalle quali tu [*sic*], con tocco così leggero e vago, le rievochi⁵⁵. Oh, come vorrei essere un conte Vasco, ed abitare in quella «piccola strada, appartata e brevissima»⁵⁶! E di lì muovere ogni estate per lunghi soggiorni in riva al Lys! Più che mai mi sento un *homme d'autrefois*...

Domani, giorno di Pasqua, riaprirò il libro, e passerò un paio d'ore con te, amichevolmente. E poi, se Gigli non se n'occuperà lui direttamente, in sede letteraria, ne tratterò io sulla «Gazzetta» (consenziente Caputo) con cuore piemontese⁵⁷. Davvero da un po' di tempo a questa nostra terra noi bruciamo incensi. Ma li merita, vivaddio, il vecchio Piemonte!

Grazie ancora, dunque. E un augurio affettuoso a te e alla tua Signora; e un buon ricordo anche da parte dei miei. (Mio padre è stato tanto contento della tua bella lettera).

Tuo,

Marziano Bernardi

⁵⁴ La lettera di Bernardi a Burzio, su carta intestata, è conservata presso l'Archivio della Fondazione Filippo Burzio, a Torino, AB 1725. Il testo è dattiloscritto, la firma è stata fatta a penna. L'espressione *homme d'autrefois* è sottolineata nell'originale.

⁵⁵ Il riferimento è alla terza parte di *Anima e volti del Piemonte*, ambientata in Valle d'Aosta. Occupa le pp. 193-228 della prima edizione.

⁵⁶ È l'incipit del testo dedicato al *Conte Vasco*, alle pp. 113-119. La via prende il nome dal conte Dalmazzo Francesco Vasco (1732-1794), studioso di discipline politiche e giuridiche, considerato eretico per via dei suoi progetti «pittoreschi», come diventare re in Corsica e «conciliare la Casa di Francia con la Rivoluzione già scatenata» (p. 114).

⁵⁷ A Lorenzo Gigli è affidato, sulle pagine della «Gazzetta del Popolo», il Diorama letterario, una rubrica nata il 10 giugno 1931 e dedicata all'informazione culturale e libraria; Massimo Caputo è invece direttore del giornale dal 24 luglio 1945 al 30 giugno 1953.

Massimo Caputo, direttore della «Gazzetta del Popolo», deve avere approvato, perché la recensione appare già sul numero del 25 aprile 1947. Dopo aver preso le mosse dai piemontesi illustri del Sette-Ottocento, tra i quali Prospero Balbo e il conte Napione, quelli di cui nella lettera dice di volere assaporare la compagnia in qualità di *homme d'autrefois*, Bernardi sposta subito la descrizione sui luoghi, sui paesaggi, caratterizzati da un «inconfondibile *genius*», una poesia fatta di silenzi e di colori⁵⁸. La figura di Burzio si rivela ancora una volta fedele all'«ambiente tutto, fisico e spirituale», tanto che anima e volti non si possono intendere senza i «segreti fascino» che l'*habitat* possiede⁵⁹.

Del resto, una conferma dell'importanza paesaggistica viene dall'attenzione riservata alle tavole di Marcello Boggione, che già si era occupato delle immagini di *Piemonte*. Incisore e abile nella pittura paesista, Boggione insegna dal 1934 presso l'Accademia Albertina, intrecciando negli stessi anni un legame di stima e amicizia tanto con Burzio quanto con Bernardi. Nella recensione viene evidenziata la «perfetta aderenza» dei suoi disegni, «finissimi», «al testo e all'aura sentimentale delle pagine»⁶⁰; e così pure nella lettera appena trascritta Boggione viene definito «insuperabile» nel rendere «i nostri ambienti, le nostre suggestioni subalpine».

Burzio doveva essere dello stesso parere, se per due volte sceglie l'incisore per accompagnare i suoi scritti piemontesi, riconoscendo nelle immagini un rinforzo interpretativo alle impressioni paesaggistiche e monumentali veicolate dalla componente verbale. Risulta significativa, a questo proposito, un'altra lettera inedita, stavolta inviata a Burzio dal direttore delle Edizioni Palatine, Renzo Pezzani, poco prima della pubblicazione di *Anima e volti del Piemonte*, il 29 ottobre 1946⁶¹. Le parole di Pezzani, a sorpresa, appaiono molto dure riguardo alla capacità espressiva dei disegni di Boggione. E infatti è del tutto esplicito l'intento, che ha il sapore della decisione, di rifiutarli. Vengono a galla criticità stilistiche, di gusto, e persino tecniche:

⁵⁸ Marziano Bernardi, *Anima del Piemonte*, in «Gazzetta del Popolo», 25 aprile 1947. La recensione è conservata presso l'Archivio della Fondazione Burzio a Torino, AB 589.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ La lettera, manoscritta e finora inedita, è conservata presso l'Archivio della Fondazione Filippo Burzio a Torino, segnatura AB 175. Carta intestata delle Edizioni Palatine di Renzo Pezzani & Co.

29 ottobre 1946

Ch. e caro dott. Burzio,

un tempo ella mi disse d'aver veduto avviato al compimento il manipolo di disegni che Boglione faceva per il suo libro. Ora che i disegni son qui finiti, sul mio tavolo, non so spiegarmi come lei li abbia trovati belli. Io li giudico di una banalità esasperante e le confesso che mi dispiace moltissimo che una edizione mia, che presume a libro d'arte, esca adorna di queste pallide cose.

I ritratti sono di per sé una fatica inutile per il semplice fatto che essi erano reperibili, in esemplari assai assai più belli, in quella inesauribile miniera che fu e che è la produzione dei Doyen⁶².

Le località ritratte nelle altre tavole sono rese fotograficamente con una diligenza da ritoccare: nessuna trasfigurazione, nessun tentativo di animarle, di drammatizzarle. E poi sono sbagliate perché così disposte nel senso longitudinale del foglio ci obbligheranno a stamparle con lo stesso storto criterio che un tempo si usava e ora non più.

Io penso di rifiutarle. Vuole parlare lei al Boglione?

Gli faccia pure leggere questa mia lettera: essa risponde in tutto all'idea che io ho del suo lavoro.

Le porgo il più vivo ossequio e le auguro ogni bene,

Renzo Pezzani

La testimonianza, più che screditare Boglione, vuole qui indicare la stima di Burzio nei confronti dell'artista, oltre a provare ancora una volta la sua autonomia di giudizio. Di certo il verdetto editoriale viene respinto dall'autore, dal momento che in una manciata di mesi l'opera esce provvista del «manipolo di disegni» che Burzio trova «belli», di sicuro ben lontani da ogni forma di «banalità» o pallidezza. Se poi si considera che le immagini rimangono sia nell'edizione composita del '65 sia in quella più recente della UTET (e del resto la firma di Boglione accompagna pure tutte le pubblicazioni di *Piemonte*), allora si può dimostrare la lungimiranza burziana nel cogliere una fusione efficace, condivisibile anche a distanza di anni, tra l'elemento figurativo, prodotto da chi ha vissuto lo stesso Piemonte di Burzio, e le tinte della narrazione. Costituisce un'eccezione, in tal senso, il volume curato da Arpino, in cui si rileva una formula artistica più varia, moderna, che prevede otto tavole di diversa provenienza: un affresco del Castello di Issogne, dipinti di Lorenzo Dufour e Pietro Borgomans, una illustrazione dal trattato *Architettura civile* di Guarini, schizzi preparatori di Filippo Juvarra, un

⁶² Famosa litografia torinese, fondata nel 1833 da Michele Doyen in società con Michele Ajello. A metà dell'Ottocento era lo stabilimento più importante della città.

ritratto di François-Xavier Fabre e una fotografia che rappresenta Gozzano in un momento di vita familiare.

2.4 *Arpino tra città e campagna*

La pubblicazione di Boni è in linea con il suo progetto editoriale, che non voleva tanto riproporre l'opera originale, quanto dare un taglio geografico-storico marcato, senza l'intenzione di produrre un «libro d'arte». In effetti il paesaggio, i simboli della città come il Palazzo Reale e la Sindone, i complessi architettonici, sono sì rappresentati nelle immagini, ma quasi sempre uniti all'ingrediente antropico, alle personalità di spicco della storia e della cultura, che diventano parte integrante della geografia dei luoghi. A essere evidenziati nell'introduzione sono i legami tra «singolarità umana e sapienziale» e *humus* piemontese, tra «angolo» locale e Storia universale, in linea con il modo di raccontare arpino⁶³. Anche nelle trame dell'autore il paesaggio non è mai davvero uno sfondo, bensì partecipa alle inclinazioni e alle vicende dei protagonisti, aprendosi a orizzonti collettivi.

Basti pensare al già citato romanzo *Gli anni del giudizio* (1958), dove la provincia di Bra influenza con le sue caratteristiche le azioni dell'operaio comunista Braida, che, forse non a caso, contiene nel cognome il luogo natale, come a definirne l'identità. Il mondo contadino non è penetrabile dai principi politici dell'attivista, rivelandosi piuttosto un microcosmo di miseria, stanchezza, bigottismo, ma in cui, nonostante tutto e forse proprio per questo, la disperazione trova il suo senso e la sua giustificazione. Fuggire, cambiare il proprio ambiente, non è possibile, pena il senso di colpa di non aver portato fino in fondo la missione prefissata. Quando il protagonista deve tenere un comizio a San Matteo in vista delle elezioni, si immerge in un paesaggio sospeso, fatto di «poche case alla cima di una collina boscosa che girando a ferro di cavallo porgeva dall'alto, verso la pianura, le ville grandi, bianche, di alcune ricche famiglie. Le case dei contadini si raggruppavano in uno spiazzo irregolare, tra gaggie e antichi ciliegi», in una atmosfera statica che va di pari passo con l'avversione campagnola al cambiamento⁶⁴.

Allo stesso modo, in *Una nuvola d'ira*, pubblicato pochi anni dopo (1962), la campagna costituisce di nuovo, come evidenzia Giorgio Barberi Squarotti,

⁶³ G. Arpino, *Prefazione* a F. Burzio, *Piemonte* cit., pp. 5-6.

⁶⁴ Id., *Gli anni del giudizio* [1958], Torino, Einaudi, 1977, p. 110.

«l'adeguato spazio» per esprimere il dolore, l'insoddisfazione perenne⁶⁵. La vicenda è ambientata nel 1961, l'anno in cui a Torino si celebra il centenario dell'Unità, un'occasione per fare un bilancio politico e sociale. Se da un lato si certificano i segni di una raggiunta agiatezza, dall'altro l'idolo consumistico intrappola la piccola borghesia in un desiderio feroce di benessere e la classe operaia nel miraggio di una integrazione che diventa invece stato alienante (*Memoriale* di Paolo Volponi, con la sua denuncia del sistema fabbrica, esce proprio nel 1962). Da qui la necessità di uscire dal perimetro urbano. È nel nido dell'afflizione che il protagonista tenta di ritornare quando capisce di essere stato tradito da Torino, la città moderna, industriale, dove si intrecciano solo relazioni deludenti. Sulla strada verso le Langhe, Matteo si uccide a una curva con la moto: il percorso all'indietro fallisce, ma il fallimento appare legittimo e, anzi, si addolcisce alla luce della condizione contadina⁶⁶. La natura accompagna la fine di Matteo: mentre gli occhi si spengono, «faceva buio, il cielo lassù era ancora lieve e verde, ma tra le gaglie stagnava ormai un'ombra umida. Uccelli mandavano brevi richiami»⁶⁷. E poi il buio diventa definitivo, «i rami secchi crepitavano adagio, i viluppi delle ortiche giacevano immobili e neri nella luce dei fari»⁶⁸. La pace, anche se drammatica, si manifesta nel tentativo di risalire alle origini.

Così accade pure nel romanzo successivo dell'autore, *L'ombra delle colline* (1964), in cui si assiste a un ulteriore viaggio in direzione del luogo dell'infanzia, le colline attorno a Bra, unendo allo spostamento spaziale la componente cronologica del ricordo. Lungo l'asse della memoria si distingue il periodo della Resistenza, con le sue violenze e uccisioni, che all'ombra del paesaggio naturale sembrano però trovare una tragica quiete, in opposizione all'assurdità dell'orrore che riempie senza soluzione di continuità il contesto urbano, come succede nella *Casa in collina* di Cesare Pavese (1948), cui Arpino si riaggancia. Il titolo arpiniano pare inoltre una citazione dal primo libro delle *Georgiche* di Virgilio («nelle verdi colline allora è l'ombra», v. 342), che presentano infatti una visione idealizzata della natura, in armonia con l'essere umano. Semmai il male viene sempre dall'esterno, causato dalle guerre civili, che corrompono i valori sovvertendo l'equilibrio ambientale.

⁶⁵ Giorgio Barberi Squarotti, «L'ombra delle colline», in C. Bernardo (a cura di), *Giovanni Arpino. L'uomo, lo scrittore*, Atti del convegno (Bra, 8-10 dicembre 1988), Città di Bra-Cassa di Risparmio, 1990, pp. 10-16, a p. 13.

⁶⁶ Su Torino come città della fabbrica, all'interno di *Una nuvola d'ira*, si veda Luigi Cattanei, *Giovanni Arpino. Dal successo all'impegno, alla svolta*, Acqui Terme, Impressioni Grafiche, 2012, in particolare il capitolo «Una nuvola d'ira». *L'impegno totale* (pp. 21-53).

⁶⁷ Giovanni Arpino, *Una nuvola d'ira* [1962], prefazione di M. Raffaelli, Milano, BUR Rizzoli, 2009, p. 156.

⁶⁸ Ivi, p. 158.

Nell'opera di Arpino si rileva un *Ringlandschaft*, un anello paesagistico, per cui il testo si apre e si chiude con una descrizione dell'ambiente collinare, sempre giocata sul contrasto tra i tormenti interiori del protagonista e la tranquillità tramessa dal luogo. Se l'incipit del libro corrisponde al racconto di un incubo ricorrente del protagonista Stefano, introdotto però da un quadro spaziale sereno: «La salita era ripida, il sentiero appena tracciato tra le erbe andava su con brusche curve, ogni tanto rabbuinandosi tra le acacie che si sporgevano a grappoli, a ombrello. Tutto pareva felice intorno, in un ordine e silenzio assoluti. [...] La luce era ancora alta, morbida come il pelo di un coniglio, ben tesa nella sua celeste uniformità di dopo il tramonto»⁶⁹; alla fine le angosce si placano («ebbene sì, diamoci pace..., riesco a dirmi ormai senza fatica») ammirando il paesaggio circostante, dove compaiono «fitti cespugli», gazze dalle «code spruzzate di bianco», foglie «d'un verde lavato e puro, che via via cresce rinforzando la sua delicata pellicola nel sole»⁷⁰. In generale, lungo tutto il romanzo, il paesaggio svolge una funzione distensiva, che placa i ricordi e le angosce presenti in un sorriso fatto di «briciole d'azzurro» e ritmi cadenzati, con cui tutto si ripete «stanchissimo» e regolare come le onde del lago⁷¹.

Di una «suturazione» del «diaframma tra soggetto, spazio ed evento» ha parlato Diego Salvadori, che nell'*Ombra delle colline* riconosce la capacità degli elementi paesaggistici di dispiegarsi come «spazio vissuto»⁷², mai come fondale scenografico o, per usare le parole di Montale, «cornice esteriore»⁷³. Emerge invece una portata storico-antropologica che Arpino collega all'azione dell'essere umano, quando il soggetto trasferisce nell'ambiente attitudini e moti interiori. L'idea di un paesaggio cronotopico, che qui si esplicita nella pluralità delle linee temporali intersecate al movimento spaziale di Stefano, onirico e reale, appartiene nel profondo alla sensibilità di Arpino. Lo dimostrano i testi successivi che l'autore, nel 1984, scrive per accompagnare le fotografie di Pepi Merisio all'interno del volume *Paesaggio italiano*. Il paesaggio è impregnato di un «Passato» che rende possibile le modifiche nel

⁶⁹ Id., *L'ombra delle colline* [1964], in Id., *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2005, p. 497.

⁷⁰ Ivi, p. 718.

⁷¹ Ivi, p. 538.

⁷² Diego Salvadori, *Dentro «l'invisibile impalcatura del sogno». «L'ombra delle colline» tra biosfere vissute e immaginate*, in M. C. Papini, F. Fastelli, T. Spignoli (a cura di), *«La vita o è stile o è errore»* cit., pp. 31-40, a pp. 32-33 *passim*.

⁷³ Eugenio Montale, *Le lunghe ombre della giovinezza*, in «Corriere della sera», 26 aprile 1964; ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. II, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2626-2631, a p. 2630.

presente⁷⁴. E anche se il *genius loci* scompare (Burzio a ragione già lo sentiva in pericolo e tentava di difenderlo), a causa dell'inquinamento o della *tabula rasa* dei costumi di un tempo, avviene comunque un trasferimento di tutte le «suggestioni segrete» da ogni singola «zolla» all'individuo⁷⁵.

Nonostante le declinazioni differenti del rapporto tra essere umano e paesaggio, che sfociano nel contrasto o nell'immersione rassegnata e consolante, risulta ben visibile il confronto continuo tra l'ambiente urbano e quello campagnolo-collinare. Torino è il luogo della «modernità lucida», per usare le parole di Barberi Squarotti, «gelida, eppure splendida», in cui tentare di cambiare le proprie sorti, la situazione di immobilità che contraddistingue il microcosmo contadino⁷⁶. Alla fine, però, sempre nella campagna si torna: si tratta di uno spazio rigido, sordo, ma percorso da una dedizione ancestrale e da una sofferenza endemica che quasi sempre lì trova il suo sgravio. Quasi, perché può accadere che nessuno dei due ambienti offra vie d'uscita.

Nella *Suora giovane* (1959), Arpino rappresenta la frustrazione della protagonista Serena, che considera il velo l'occasione per scappare dalla miseria di Mondovì, la provincia contadina priva di prospettive, approdando tuttavia in una Torino altrettanto ostile, dove la speranza dell'emancipazione è soffocata dalle regole che la scelta religiosa impone. Non c'è riscatto nella campagna, «triste», «chiusa, arroccata», dove «certe volte c'è nebbia anche d'estate» e soffia un «vento gelido»⁷⁷; e allo stesso modo la città, pur così diversa rispetto al contesto rurale, appare come una zona nemica, «ghiacciata, deserta», in cui la nebbia avvolge gli edifici e il Po partecipa all'atmosfera annichilente («faceva freddo, [...] il Po mandava morsi ghiacciati alle spalle», «veniva giù una nebbiolina acuta, le pietre della strada e le grandi lastre dei marciapiedi erano scivolose», le «strade che portano al Po» erano «sparse di globi bianchi che segnano piccole osterie attraversate da tubi di stufa, strette tra grandi muri luridi di nebbia», «dal Po cresceva l'alito freddo delle acque»)⁷⁸.

Più che riguardare il paesaggio, caratterizzato in entrambi i casi dal freddo e dalla nebbia, la contrapposizione interessa qui lo stile di vita che i due habitat consentono o, almeno in apparenza, promettono: se da una parte stanno il progresso, la Fiat, i negozi e i caffè, lo «stipendio sicuro», il diritto

⁷⁴ Giovanni Arpino, *Sostare davanti a un paesaggio*, in Pepi Merisio, *Paesaggio italiano*, testi di G. Arpino, con una breve antologia di scrittori stranieri in Italia, Cinisello Balsamo, Silvana, 1984, pp. 7-9, a p. 7.

⁷⁵ Ivi, pp. 7-8.

⁷⁶ G. Barberi Squarotti, «*L'ombra delle colline*» cit., pp. 12-13.

⁷⁷ Giovanni Arpino, *La suora giovane*, in Id., *Opere scelte* cit., pp. 262, 334 e 318.

⁷⁸ Ivi, pp. 238, 244, 247 e 302.

di scioperare, dall'altra rimangono invariati il sudore e la rassegnazione⁷⁹. «Voi in città non riuscite neanche a immaginare quanto lavorino i contadini», si affanna a raccontare la madre della protagonista⁸⁰. A dispetto del suo nome, Serena è segnata da un destino di fatica, che non cambia neppure in mezzo alle luci torinesi. Si distingue, oltre all'antitesi tra città e campagna, calcata dalle differenze paesaggistiche, la distanza tra i desideri legati al mondo urbano e l'effettiva possibilità di una loro realizzazione.

2.5 *Il folclore di Burzio e Arpino*

Burzio non fa in tempo a vivere gli anni del boom economico e dell'industrializzazione accelerata, restando estraneo alle contraddizioni del mondo operaio, all'avvento di un «uomo nuovo», come lo chiama Quaranta, che parla italiano, calabrese e piemontese⁸¹. Tuttavia, l'autore intercetta già l'apatia borghese, a suo avviso la causa prima della crisi delle istituzioni (e in questo prende le distanze da Gobetti, che mette sotto accusa l'operato degli artefici del Risorgimento). La zona grigia in cui si intorpidiscono le classi medie lascerebbe eccessivo spazio d'azione ai «due gemelli feroci», ossia il socialismo, che demonizza lo Stato in quanto incarnazione del potere capitalistico, e il nazionalismo, di cui si nutre il fenomeno fascista⁸². Più in generale, Burzio contesta un certo tipo di modernità, che procede secondo parametri assoluti, specialistici, cancellando il molteplice, soprattutto a livello locale.

Non significa rifiutare il progresso, ma mettere in guardia da una razionalità arida, con cui è facile tornare «al cosmo amorfo», si legge tra le pagine di *Piemonte*, «al caos originario, all'abisso del Nulla; come una marcia indietro nel senso della creazione»⁸³. In un articolo apparso sulla «Stampa» il 6 maggio 1932, *La crisi e la scienza*, propedeutico alla pubblicazione l'anno dopo del volume *Il demiurgo e la crisi occidentale*, Burzio rileva i rischi per l'autonomia critica e la libertà causati dalla scienza, che ha comportato una «trasformazione» profonda della «struttura politica e morale della società», alle prese

⁷⁹ Ivi, p. 320.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ B. Quaranta, *Il Piemonte di Arpino* cit., p. 108.

⁸² Filippo Burzio, *Politica demiurgica* [1923], in Id., *Scritti demiurgici*, vol. I, pp. 71-159, a p. 78. Sulla visione filosofico-politica di Burzio, anche rispetto alla questione borghese, si veda Arturo Colombo, *Filippo Burzio. Il demiurgo e l'occidente in crisi*, in «Il Politico», LXX (2005), n. 2, pp. 219-258; poi in G. Angelini, A. Colombo (a cura di), *Eretici e dissidenti. Protagonisti del XIX e XX secolo fra politica e cultura* cit., pp. 263-294.

⁸³ Id., *L'uomo e il suo ambiente* cit., p. 158.

con «condizioni materiali mutate» e un «ambiente nuovo»⁸⁴. Ancora una decina di anni dopo, nelle pagine dei *Profeti d'oggi*, l'autore fa risalire gli effetti patologici della società collettivistica e dei regimi di massa alla «rivoluzione scientifico-tecnica, o industriale, che sta trasformando la faccia del mondo»⁸⁵. È un processo iniziato poco dopo l'Unità, quando Torino riesce via via a cambiare il suo ruolo da capitale politica a polo dell'industria. All'altezza di Burzio prevale ormai una *routine* omologante, collettivista, che mette sotto attacco la «personalità» individuale, a livello «politico», con il controllo delle libertà, e «di costume», tramite l'imposizione di abitudini standardizzate⁸⁶.

La denuncia burziana si lega ai pericoli che derivano dall'uso improprio della *techne*, non alla *techne* in sé, specie se si tiene conto che la riflessione proviene da un uomo di scienza, laureatosi al Politecnico di Torino in Ingegneria industriale meccanica e professore di Meccanica razionale presso la Regia Accademia Militare di Artiglieria e Genio della stessa città, dal '28 fino al '43⁸⁷. Nella prospettiva dell'autore la *routine* scientifico-industriale, intesa come insieme delle pratiche che influenzano la condotta umana, non deve annullare l'invenzione «microcosmica», perché la norma generale, necessaria a garantire un'organizzazione interpretativa, rimane comunque subordinata a «tutte le particolari possibilità d'invenzione disseminate lungo le vie della vita»⁸⁸.

I meccanismi evolutivi del totale funzionano solo se derivano da una procedura di familiarizzazione che comincia inevitabilmente dalla realtà locale. A tal proposito, il paesaggio, specie quello naturale, delle montagne e delle piante profumate, si rivela uno strumento di rafforzamento identitario, attraverso cui il soggetto conosce sé stesso e la condizione umana. Se per Arpino la descrizione degli orizzonti paesaggistici marca una distinzione sociale e antropologica, Burzio si adopera a suo tempo, in maniera simile ma in un contesto differente, perché le distinzioni vengano preservate nell'atto esplorativo del mondo, segnando l'opposizione non tanto tra tradizioni

⁸⁴ Id., *La crisi e la scienza*, in «La Stampa», 6 maggio 1932; si veda anche Paolo Bagnoli, *La fucina del demiurgo. Materiali librari e bibliografici su Filippo Burzio*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 2016. Bagnoli parla di una società «incapace di armonizzare culturalmente e socialmente quanto indotto e prodotto dalla acquisizione della modernità» (p. 43).

⁸⁵ Id., *Profeti d'oggi* [1939], in Id., *Scritti demiurgici* cit., vol. II, pp. 573-684, a p. 580.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Vittorio Marchis inserisce non a caso Burzio tra le *figurine* dell'album dedicato alla cultura politecnica torinese. Si veda Vittorio Marchis, *150 anni di cultura politecnica a Torino (quasi un album di figurine)*, in C. Lacaita, P. P. Poggio (a cura di), *Scienza, tecnica e industria nei 150 anni di Unità d'Italia*, Milano, Jaca Book, 2011, pp. 61-85. Marchis sottolinea la capacità di Burzio di unire attività scientifica, tanto che nel 1928 vince il premio Montyon dell'Istituto di Francia, e formazione spirituale (pp. 80-81).

⁸⁸ F. Burzio, *Profeti d'oggi* cit., p. 587.

locali e modernità, quanto tra complessità e omologazione. Non stupisce che le parti testuali relative all'ambiente presentino spesso una connotazione poetica, trasparente ed emotiva insieme, che comunicano la bellezza della regione, secondo un lirismo del pensiero che diventa paradigma stilistico della conoscenza.

Al potenziamento della matrice piemontese contribuisce il racconto delle feste, legate a ricorrenze religiose, che diventano rituali sociali, utili a indagare a livello antropologico i caratteri del territorio. Essere umano e ambiente si mescolano in un unico quadro, fatto di sostanza architettonica, natura e atmosfere spirituali: la Sindone «viene tratta alla luce ed esposta alle soglie della maggior porta del tempio, sull'alta gradinata che domina la bella piazza di San Giovanni», stando «al cospetto d'immensa folla, che sempre si rinnova e mai dirada»⁸⁹. Qui «pompa regale e clericale, e festività di popolo, si fondono in quella cerimonia, che è come una sorta di gran fiera magica dove tutto, perfino i venditori ambulanti e i tagliaborse (stareti per dire saltimbanchi), sembra cercare la sua ispirazione»⁹⁰. E così durante la festa della Consolata, il 20 di giugno, «chi a piedi, chi in carrozza, chi in tram, le famiglie si dirigono al centro, per vie solitarie dapprima, ove poi la folla cresce piacevolmente e si addensa»⁹¹. I «tigli in fiore» accompagnano con il loro «acuto profumo» l'«umanità convergente al cuor dei cuori», l'immagine della Vergine, e «immense pareti verticali brillano palpitando ovunque, come le lucciole ai campi, come, su tutti i colli di Europa, a giorni, i fuochi di San Giovanni»⁹², che peraltro sono anche quelli pavesiani di *La luna e i falò* (1950).

La poesia burziana è correlata alla volontà di dare nuovo significato e valore ai simboli, ai miti, «per cui la nostra “magicità” non mira più a dominare il mondo esterno, [...] bensì a creare mondi e climi interiori»⁹³. La razionalità universalizzante della scienza va perciò valutata in maniera critica e integrata con la magia delle «distinzioni», della varietà locale, senza la pretesa anacronistica di ignorare il progresso. Occorre, in tal senso, considerare un ulteriore aspetto che fa capolino nella narrazione giovanile dell'autore: si tratta della nota folclorica con cui viene descritto il vento nel testo omonimo del 1912, pubblicato nella recente *Storia della mia vita*. L'elemento naturale è spiegato come ai tempi delle fiabe antiche, quando si ricorreva a principi straordinari, non all'interpretazione scientifica, per giustificare fenomeni

⁸⁹ Id., *La Santa Sindone* cit., p. 52.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Id., *La Consolata* cit., p. 59.

⁹² Ivi, pp. 59-60.

⁹³ Ivi, p. 60.

altrimenti misteriosi. L'aria risulta composta da «tanti piccoli esseri» che ci ondolano da una foglia all'altra, «le pizzicano, le tormentano, da nani impertinenti che sono»⁹⁴. Precisissimo il loro ritratto: se si potessero vedere, apparirebbero come «lenticchie verdognole», con «occhi rotondi, orecchie ed un paio di alette»; tutti maschi, ce ne sono di «più vecchi, con la barba e gli occhiali», mentre altri sono «piccini, i figli della menta e del timo»⁹⁵. E poi non si affezionato, benché rimpiangono il «bosco amico» una volta lanciati «a corsa per monti e pianure», mentre assecondano la «pazza natura» che li contraddistingue⁹⁶. Sul versante opposto, invece, stanno i fratelli della terra, i «genietti» che «folleggiano in lunga fila al piede dei grandi alberi muti», tra i calici dei fiori, e talvolta «si sporgono fuori delle ruvide scorze»⁹⁷.

Il folclore, che sembra insolito in un autore di impronta scientifico-filosofica, si coniuga bene con l'attitudine poetica, da relazionare a sua volta alla descrizione del paesaggio naturale, producendo una connessione con le manifestazioni culturali più profonde. Anche questo è un modo precoce di opporsi alla modernità intesa solo come furia logica, razionale, incapace di preservare la molteplicità; e permette oltretutto di riaffermare il rapporto tra la componente paesaggistica, sviluppata principalmente lungo coordinate piemontesi, e quella storico-antropologica.

A conferma della presenza di una radice folclorica nell'ispirazione dell'autore, va considerato che persino Gramsci, riflettendo proprio sul folclore e la letteratura popolare, si accosta negli anni trenta a Burzio tramite un articolo di Bonaventura Tecchi, apparso sulla rivista «L'Italia letteraria», in cui l'idea demiurgica non viene separata da una versatilità progettuale che diventa creazione di miti: «quel modo di passare dai referenti del paesaggio o della geografia ai punti della storia, e dalla storia ai ricordi dell'infanzia e alla travagliata formazione dell'adolescenza, per poi passare ancora dai problemi del pensiero e della vita pratica al carattere individuale; quel cammino, tra poesia e storia, tra fantasia e pensiero, in cui altri si sarebbe smarrito, è anche oggi il cammino di Burzio, ed è la sua strada»⁹⁸. Se nei *Quaderni* gramsciani il folclore risulta anzitutto un'alternativa alla cultura egemone,

⁹⁴ Id., *Il vento*, in Id., *Storia della mia vita* cit., pp. 171-175, a p. 171.

⁹⁵ Ivi, pp. 171-172.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p. 173.

⁹⁸ Bonaventura Tecchi, *Il demiurgo di Burzio*, in «L'Italia letteraria», 20 dicembre 1929. L'articolo è conservato anche nell'Archivio Filippo Burzio, Torino, segnatura AB 349. Sulle fonti utilizzate da Gramsci per i suoi studi sul folclore si veda Giovanni Battista Bronzini, *Come nacquero le « Osservazioni sul folclore » di Gramsci*, in «Lares», LXVIII (2002), n. 2, pp. 195-224; e più in generale, sul rapporto tra cultura d'élite e mentalità popolare, si rimanda a Sebastiano Lo Nigro, *Antonio Gramsci e la letteratura popolare*, in «Lares», XXIII (1957), n. 1-2, pp. 1-14.

alla morale degli strati dirigenti, secondo un'interpretazione che rimane in sostanza politica, pratica⁹⁹, Burzio fa leva piuttosto sul fattore antropologico come forma di opposizione culturale, prima ancora che sociale ed economico-politica, al processo moderno di uniformazione. Si tratta in entrambi i casi di reazioni e, come tali, presentano una irriducibile vitalità creativa.

Si spiega con lo stesso proposito di rispondere ai cambiamenti della realtà la presenza dell'ingrediente folclorico nell'ispirazione di Arpino, così attento al rapporto tra uomo e habitat esistenziale, seguendo la direttrice della fiaba. Sulla scia degli studi morfologici di Propp, punto di riferimento riguardo a questo tema, nel 1982 esce per la Mondadori un volumetto di *Fiabe piemontesi*, scelte da Gian Luigi Beccaria e con traduzione arpiniana dal dialetto. Anzi, come dimostra la segnalazione di Calvino nel testo introduttivo alle *Fiabe italiane* (1956), Arpino si era già occupato dell'argomento raccogliendo nei dintorni di Bra, «apposta» per il libro, «una curiosa leggenda locale», *La barba del Conte*¹⁰⁰. Nel 1960, a ridosso dei festeggiamenti per il centenario dell'Unità nazionale, aveva dato alle stampe *Le mille e una Italia*, una sorta di fiaba che racconta il viaggio iniziatico del dodicenne Riccio Tumarrano dalla Sicilia al Monte Bianco per ricongiungersi con il padre minatore. Qui l'istanza fiabesca, stimolata dal dialogo con Calvino, si unisce a quella ideologica, sovrapponendo l'itinerario del protagonista, fatto di incontri illustri (Cavour, il beato Cottolengo e Piero Gobetti, per rimanere in area piemontese) e paesaggi, tra cui le immane Langhe, al tragitto compiuto dagli esuli napoletani nell'Ottocento, e poi dagli eserciti alleati e dagli antifascisti, fino alla migrazione della manodopera meridionale verso il nord industriale durante gli anni del boom.

Se nel periodo dell'operazione calviniana bisognava «ravvivare in Italia un interesse per queste ricerche» di stampo folclorico¹⁰¹, all'inizio degli anni ottanta si assiste a una rinnovata curiosità per le forme della cultura popolare, spiegabile con il gusto postmoderno per il ritorno al passato e la sua rielaborazione nella precarietà contemporanea. Di «curiosità storica verso le radici» si parla infatti nel già citato volume antologico *Torino altrui*

⁹⁹ Di Gramsci si considerino in particolare i *Quaderni* 26 e 27 (1935), ora in Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. III, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 2007.

¹⁰⁰ Italo Calvino, *Introduzione a Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, prefazione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1998, pp. 3-53, a p. 15. La fiaba *La barba del Conte* presenta i personaggi fissi tipici della tradizione: l'eroe Masino, astuto e coraggioso, che ha girato il mondo e aiuta i suoi compaesani di Pocapaglia, i contadini, laboriosi e ingenui, e il Conte, l'antagonista che sotto le sembianze della Maschera Micillina ruba ogni notte il bestiame al suo popolo.

¹⁰¹ Ivi, p. 16.

(1981), mettendo in evidenza fin dal testo introduttivo come questa tensione alle origini svolga un imprescindibile ruolo di caratterizzazione identitaria. Le radici si rivelano una necessità specie quando vengono messe in dubbio dall'azione livellante della modernità. La «voglia di fiaba», come la chiama Nico Orengo, non si spegne nella consapevolezza che «la realtà da indagare è un'altra», «altre le storie e la Storia», ma attinge dalle potenzialità memoriali ed esperienziali del repertorio proprio per raccontare questa «altra» realtà con la distanza critica che gli schemi fiabeschi consentono¹⁰².

Beccaria nota che la fiaba torna di moda perché è la «più semplice e la più universale di tutte le forme di narrativa», in grado di esprimere con moduli fissi idee e sentimenti dell'umanità intera¹⁰³. In linea con l'esigenza pressante di recuperare «una personalità regionale o paesana perduta», «si fanno rivivere costumi, riti, feste locali» e «c'è tutto uno sforzo ecologico per ridurre i disastri di una natura-cultura disestata dalla civiltà industriale»¹⁰⁴. Oltre al processo che trascorre dall'universale al locale, alle consuetudini del territorio piemontese, già tipico della maniera di operare di Burzio, si riconosce il contrasto tra campagna e città frequente pure nei romanzi arpiniani. La caccia al naturale appare una risposta alla meccanizzazione urbana.

Sono cambiamenti che Burzio, inserito in un contesto temporale diverso, riesce a suo modo a intercettare; e che in Arpino diventano consapevolezza sociale e linfa del racconto, anche attraverso una riflessione sulla componente dialettale. Nel caso delle fiabe, l'autore «ha cercato di non perdere la franchezza dialettale dell'originale», favorendo l'aspetto divulgativo, senza però snaturare la materia¹⁰⁵. Peraltro, nello stesso anno della pubblicazione demologica esce una raccolta di epigrammi e poesie, *Bocce ferme*, in cui Arpino ricorre proprio al dialetto piemontese per descrivere l'essenza della regione, i colori della sua geografia. Il vernacolo, come l'autore confessa a Quaranta, è l'idioma vivo che «nasce e si plasma nelle officine, sulle aie, intorno a tavole imbandite, nell'anfratto di una cantina»¹⁰⁶. È indicativo che si accompagni spesso a riferimenti antropologici sulla tradizione culinaria, che marcano non solo il legame con la terra natale, ma anche la differenza tra il mondo contadino e quello della città.

¹⁰² Nico Orengo, «Le piccole Italie», in C. Bernardo (a cura di), *Giovanni Arpino. L'uomo, lo scrittore* cit., pp. 32-34, a p. 33.

¹⁰³ Gian Luigi Beccaria, *Introduzione a Fiabe piemontesi*, scelte da Id. e tradotte da G. Arpino, Milano, Mondadori, 1982, pp. 5-44, a p. 43.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Ivi, p. 47.

¹⁰⁶ B. Quaranta, *Stile Arpino* cit., p. 25.

Tra fette di toma, «gurgo», «arià» e «tajarin», il paesaggio della campagna si contraddistingue per una genuinità quasi mitologica, a tratti eroica¹⁰⁷. Infatti non sorprende che già nel 1968, in un volume dedicato a Piemonte e Valle d'Aosta, con i testi, tra gli altri, di Riccardo Bacchelli e Francesco Cognasso, l'ambiente collinare delle Langhe fosse descritto da Arpino come un Far West, dove «si crede a Dio» in mezzo alle «bestemmie», «ci si dannà per soldi», ma subito dopo non ci si fa scrupoli a giocare «la cascina, o il vitello, o l'ultimo tridente e persino il vestito nero da sposo a biliardo, a pallone elastico, a sette e mezzo, a tarocchi, a cocincina, a poker»¹⁰⁸. L'uomo langarolo, «puritano» e «forzuto» mentre aggredisce una «terra altrettanto dura e astiosa», esprime bene la «vena di follia che cova nel rigorismo piemontese», per cui utopia e concretezza del lavoro vanno a braccetto¹⁰⁹. Subito dopo l'autore ricorda Giuseppe Cottolengo, Don Bosco e Giuseppe Cafasso, riprendendo la formula burziana di «santi sociali», eroi della quotidianità, che uniscono spiritualità e bisogno di «operare e agire e spingere»¹¹⁰.

È la socialità tipica della regione, che costituisce anche la base della grande industria piemontese, quella di Olivetti per esempio, volta alla «trasfigurazione» del fare e del dovere in visioni di «comunità senza macchia, di uomini riscattati e completi di futuro»¹¹¹. Non è un caso che l'introduzione del volume piemontese-valdostano sia affidata a un altro industriale, Giovanni Agnelli, dal 1966 presidente della Fiat, capace di rinnovare l'attività dell'azienda secondo una politica adeguata allo sviluppo economico internazionale, mediando costantemente con le organizzazioni sindacali. Proprio Agnelli evidenzia lo «spirito di costruttività» del Piemonte, nutrito delle tensioni ideali del Risorgimento, e la sua «duplice caratteristica»: «l'una, riservata, introversa, scettica ma tenace»; l'altra, «aperta, ricettiva e ansiosa di novità», comunque indirizzata verso gli orizzonti europei¹¹².

La stessa definizione di Far West, segnato da antitesi, appare tanto più significativa se si considera che compare pochi anni dopo, nel 1971, sempre riferita alle Langhe, in un articolo di Arpino pubblicato sulla rivista «Qui

¹⁰⁷ Sul cibo nella produzione arpiniana si veda Cetta Berardo, *Alla tavola di Giovanni Arpino. Sapori e colori di Piemonte*, Torino, Il leone verde, 2007.

¹⁰⁸ Giovanni Arpino, *Il piemontese, creatura difficile*, in Id. et al. (a cura di), *Piemonte, Valle d'Aosta*, presentazione di G. Agnelli, Milano, Electa, 1968, pp. 45-50, a p. 47.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Ivi, p. 48. Burzio parla di «Santi di carità, Santi attivi, com'è tradizionalmente pratico e attivo il genio subalpino; sono Santi, diremo, sociali» (*Torino d'oggi*, in *Anima e volti del Piemonte* cit., pp. 37-40, a p. 39).

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Giovanni Agnelli, *Presentazione* a G. Arpino et al. (a cura di), *Piemonte, Valle d'Aosta* cit., pp. 5-6, a p. 5.

Touring». Il tono si addolcisce, marcando la matrice antropologica di un habitat «educato e mascherato», in cui «fulmini», «ispide solitudini» e «silenzi» dei mesi invernali lasciano il posto ai «terrigni miracoli» estivi dei «vini preziosi», dei tartufi, di una ritrovata presenza umana: «il mercato e il gioco del pallone, le feste di settembre e i falò», che confermano, secondo parole che Burzio avrebbe approvato, la capacità del paesaggio di farsi «storia, emblema, destino», al di là dell'immagine estetica¹¹³. Emerge il medesimo principio ossimorico che caratterizza pure la narrazione paesaggistica di Burzio, quando evidenzia i «contrast» del suo Piemonte, austero e gaio, militare e romantico, risorgimentale e gozzaniano, unendo in una visione sintetica la realtà locale e le sue espressioni storiche e culturali. Anzi, «il microcosmo rustico», resistente ai venti del cosmopolitismo acritico, è «la sede ideale della personalità umana»¹¹⁴, proprio perché qui le differenze locali vengono mantenute e condotte dentro il perimetro dell'unità, complessa però, strutturata alla maniera di una «rete spirituale» sovrapposta «ai centri della vita materiale»¹¹⁵.

2.6 *La sintesi dei contrasti*

«Erbe» e «mentastri» potevano sembrare ai più una materia narrativa datata¹¹⁶, soprattutto se paragonati alla città, al suo «risveglio» industriale, nel caso di Burzio, e alla sua piena maturazione nel periodo arpiniano¹¹⁷. Nel 1982 Arpino pubblica il romanzo *Il contadino Gené*, una lettura rivolta ai ragazzi, dove l'universo dei campi e della fatica trova nel protagonista il suo massimo rappresentante, refrattario com'è al progresso. Non stupisce che il libro, accompagnato da una appendice tecnica di Piero Onida sulle *vecchie e nuove frontiere dell'agricoltura*, sia rivolto ai giovani, confermando quanto sia ormai difficile per le nuove generazioni accostarsi alla campagna, con il rischio di formare «adulti menomati», distanti da «terra», «animali» e «cieli»¹¹⁸. Da un lato stanno la «giostra impazzita» della città, gli scioperi, i televisori, la lira, la tecnologia dei motori; dall'altro il paesaggio che

¹¹³ G. Arpino, *Il nostro affascinante Far West*, in «Qui Touring», gennaio 1971; ora disponibile su «il Giornale», 9 luglio 2018, sul sito <https://www.ilgiornale.it/news/sagge-colline-silenziose-nate-carezze-e-lavoro-1550671.html>.

¹¹⁴ F. Burzio, *Leri*, in *Piemonte* cit., pp. 77-80, a p. 78.

¹¹⁵ Id., *Il castello di Villadeati* cit., p. 75.

¹¹⁶ Ivi, p. 71.

¹¹⁷ Id., *Piemonte* cit., p. 7.

¹¹⁸ F. Albertazzi (a cura di), *A tu per tu con l'autore*, in Giovanni Arpino, *Il contadino Gené*, note di A. Vercellino, appendice tecnica di P. Onida, otto illustrazioni fuori testo, Milano, Garzanti, 1982, pp. 5-7, a p. 6.

«piaceva» a Gené, fatto di sentieri, alberi di fichi, cachi, vigne, orti e aie dove scorrazzano galline «affaccendate e stupide»¹¹⁹.

L'appartenenza alla patria del fieno e delle bestie è confermata, ancora, dal rito della cucina, ripetitivo, uguale a sé stesso a prescindere dallo scorrere della storia, come le fiabe, ma in grado di raccontare per contrasto i tempi moderni della velocità e della crescita economica a ogni costo. Al potere del lessico, a cui Gené non può rinunciare, dal momento che quotidianamente quel «filo di profumo carnoso» gli «teneva compagnia come una persona», si contrappongono le vetrine poco virili della pasticceria, astratte oltre il vetro e comunque fuori dal contesto contadino, piene di «creme», «bignole», «torte di frutta», «cannoli», «meringhe», «vasi con le caramelle» e «paste frolle a forma di ventaglio»¹²⁰.

È un'abbondanza che, opposta al mondo extraurbano della misura e della diffidenza, diventa coscienza della modernità, sintetizzando la matrice ossimorica della regione piemontese. Anche negli *Anni del giudizio*, Braida mette a confronto frittate e pane con le acciughe, simboli di uno stile di vita parco e riflessivo, nutrito di ideali agresti, con le «paste dolci» della domenica che, mentre riempiono le pance, rappresentano bene l'ozio dei compaesani¹²¹. Più in generale l'orizzonte di contrasti viene esteso dall'autore, secondo il procedimento che dal locale va verso il totale, a tutta «un'Italia» che si augura «pulita», scrive sulla «Stampa» nel 1978, fatta di «macchine e opinioni, tessuti e romanzi, riso e vino e documenti»¹²².

Si rileva l'alternanza di elementi soggettivi e oggettivi («romanzi» e «documenti»), artificiali («macchine») e naturali, persino archetipici («riso e vino»). L'autore procede per opposizioni nel tentativo di offrire una sintesi storico-culturale. In tal senso, il paesaggio non è solo parte della realtà o della trama, ma si eleva a strumento interpretativo degli aspetti mutevoli del Paese e dei cambiamenti che coinvolgono l'essere umano. E infatti si affianca in direzione ermeneutica a due componenti, dialettale e culinaria, che all'essere umano risultano intrinsecamente legate. Il dinamismo parte-intero interessa il piemontesismo burziano come quello di Arpino, a cui infatti Massimo Romano assegna la doppia etichetta di «provinciale» e «cosmopolita»¹²³.

¹¹⁹ G. Arpino, *Il contadino Gené* cit., pp. 47, 31 e 20.

¹²⁰ Ivi, pp. 20, 33 e 63. Si veda anche C. Berardo, *Alla tavola di Giovanni Arpino* cit., in particolare le pp. 11-12.

¹²¹ Id., *Gli anni del giudizio* cit., p. 64.

¹²² Id., *Piemontesi, qualcuno forse attende qualcosa da noi*, in «La Stampa», 11 febbraio 1978.

¹²³ Massimo Romano, *Torino, città di eroi randagi e anime perse*, in C. Bernardo (a cura di), *Giovanni Arpino. L'uomo, lo scrittore* cit., pp. 23-31, a p. 23.

Se Arpino si muove dalla provincia che «insegnava a stare ciascuno al proprio posto, a rispettare la porzione di libertà altrui», verso la Torino, ma più in generale l'Italia, della trasformazione «robotica», «delle nuove tecnologie»¹²⁴, Burzio scandaglia il Piemonte «nel suo paesaggio», sottolinea Manlio Brosio, «nella sua storia, nelle sue personalità, nel suo carattere, nel suo passato e nel suo avvenire»¹²⁵. È un «colloquio continuo colle cose della natura e della storia e cogli uomini del passato»¹²⁶, tanto che geografia e storia finiscono per nutrire insieme lo scopo essenziale della narrazione dell'autore, ossia trarre materia universale di poesia, intuizioni psicologiche e riflessioni sulla vita¹²⁷. Per entrambi la cultura deve essere unitaria, mai indifferenziata, in grado cioè di cogliere con spirito critico i fenomeni complessi che segnano l'identità personale e collettiva.

¹²⁴ B. Quaranta, *Stile Arpino* cit., pp. 24 e 53.

¹²⁵ Manlio Brosio, *Il «Piemonte» di Filippo Burzio*, conferenza tenuta a Torino il 2 ottobre 1961, Roma, Famija Piemontèisa, 1961, p. 6. Si veda anche P. Bagnoli, *Una vita demiurgica*, in particolare il paragrafo *Storia e civiltà del Piemonte* cit., pp. 148-152.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Cfr. F. Burzio, *Il '700 piemontese e i suoi ministri*, in Id., *Piemonte* cit., pp. 147-155. A proposito della presenza della storia e della geografia nell'opera di Burzio, Tesio fa notare che se «la geografia è più vera della storia perché le affinità naturali sono reali, nessun autore piemontese che abbia qualche barba di radice nell'Ottocento può fare a meno della storia, può dimenticarne la lezione» (G. Tesio, *La poesia della ragione*, in *Filippo Burzio e il Piemonte* cit., pp. 13-15, a p. 13).

3. CESARE PAVESE. UN (DIS)ALLINEATO

3.1 *La differenza pavesiana*

Nella raccolta di saggi *Trent'anni di storia della cultura a Torino*, Bobbio dedica alcune pagine a Pavese, rilevando che «non diversamente da Gobetti o da Burzio, da Cajumi o da Monti» anche l'autore langarolo «percepisce l'essere piemontese come una condizione-condizionante, quasi un destino, e addirittura un impegno»¹. Si tratta di un'adesione biologica ai valori della regione, secondo un percorso di formazione che attinge allo stesso bacino culturale. Tuttavia, le consonanze con la linea piemontese per Bobbio si fermano qua. Anzitutto il Piemonte di Pavese «manca di una qualsiasi dimensione storica»². Mentre descrive città, paesi e colline, l'autore mette al bando i riferimenti al primo Stato moderno, alla monarchia costituzionale, al mito risorgimentale. Basta scorrere l'indice del *Piemonte* di Burzio, *exemplum* di piemontesismo puro, per accorgersi della distanza che separa i due: Savoia, Re Vittorio, d'Azeglio, Cavour, Cesare Balbo, sono solo alcuni dei nomi che appaiono perfettamente fusi negli aspetti paesaggistici. Ai d'Ormea, Bogino, Lagrange e Alfieri corrispondono «bei forti settecenteschi», e quando poi è il momento del Re e dei suoi ministri «il pratico ingegno subalpino» si manifesta nella «razionale e sapiente architettura», addolcita dalla natura, con i suoi «garofani» e «ciuffi di narcisi»³. Sullo scorcio dell'Ottocento subentra il «risveglio industriale» e una nuova cultura, più lirica, per cui ai pensatori politici subentrano i letterati, da De Amicis a Gozzano, aprendo la strada a una versione più

¹ N. Bobbio, *Cesare Pavese* cit., p. 91.

² Ivi, p. 92.

³ F. Burzio, *Piemonte* cit., p. 6.

sentimentale del Piemonte, dove Oropa e le sue atmosfere spirituali diventano un simbolo del periodo⁴.

Nella narrazione di Pavese i grandi personaggi della storia lasciano il posto alle parabole esistenziali della quotidianità, in rapporto costante con l'ambiente, ma inserite in un flusso di tragicità astorica. Non è il tragico «forte» di Gobetti, sulla scia alfieriana, basato sul principio d'azione e sul progetto di una rivoluzione liberale, bensì un tragico «debole», che si lega a tensioni personali in grado al massimo di universalizzarsi tramite la condivisione di un senso del destino⁵. Contadini, operai, vecchi, donne si muovono più o meno smagati tra città e campagna. Persino la contrapposizione tra questi due ambienti, che pure esiste, resta dentro i confini dell'area antropologica, senza caricarsi mai davvero di un significato sociale o politico. È proprio Bobbio a evidenziare che il Piemonte pavesiano non è politico, dal momento che a nessuno dei personaggi viene in mente di discutere, se non di Gramsci o Gobetti, almeno di questioni attuali, come il movimento operaio e le sue vittorie o sconfitte⁶.

In effetti, ciò che qui preme mettere in luce è che l'opera di Pavese non si colloca lungo il filo che unisce Burzio e Arpino, ma corre parallela, risolvendosi nella ricerca di un rifugio campagnolo che è tanto armonia quanto sangue, passato e presente, archetipo e illusione. Da una parte stanno Burzio, che intende custodire le peculiarità del contesto paesistico, provinciale, contro il progresso acritico, e Arpino, impegnato a indagare le possibilità di realizzazione nei due habitat, le fatiche umane che in modi diversi li contraddistinguono, assegnando comunque alla natura un potere analgesico; dall'altra si delinea l'itinerario di Pavese, che innesca un movimento di andata e ritorno dalla collina alla città e viceversa, fino al raggiungimento di una sintesi mitica tra spazio e infanzia. Il suo è piuttosto un paesaggio etno-antropologico, che supera i confini regionali per assorbire i caratteri universali della riflessione di Frazer, diventando un metapaesaggio, concetto su cui si tornerà, filtrato dal mito e ripensato come simbolo.

Nel primo romanzo pavesiano, *Paesi tuoi*, pubblicato nel 1941 ma composto un paio di anni prima, non lontano peraltro dall'uscita di *Piemonte*, l'antitesi tra i due ambienti appare chiara: «si vedeva da questo che qui era

⁴ Ivi, p. 7.

⁵ N. Bobbio, *Cesare Pavese* cit., p. 96.

⁶ Ivi, p. 93. Pavese affronta direttamente l'argomento della questione operaia solo nella poesia *Una generazione*, composta nel 1934 e confluita in *Lavorare stanca* (1936), dove ricorda l'eccidio di operai socialisti per mano di Piero Brandimarte, il 18 dicembre 1922. Si veda Cesare Pavese, *Una generazione (Lavorare stanca)*, in Id., *L'opera poetica. Testi editi, inediti, traduzioni*, a cura di A. Sichera, A. Di Silvestro, Torino, Einaudi, 2021, p. 65.

campagna», spiega il protagonista Berto, dalle colline che «erano terra lavorata e basta, un sole d'inferno le scaldava; tutt'al contrario da quelle del Po che, anche nel forte dell'agosto, hanno qualcosa di fine, hanno l'aria più fresca e sembrano coperte d'ombra»⁷. La disposizione ossimorica trova conferma a posteriori in un passo del *Mestiere di vivere* del 10 luglio 1947, dove l'autore nota che *Paesi tuoi*, oltre a *Dialoghi con Leucò*, nasce «dal vagheggiamento del selvaggio – la campagna e il titanismo», in opposizione all'uomo civile⁸. In altre parole, nella trama si sviluppa l'incompatibilità tra Talino, il contadino sanguigno che in un raptus di gelosia affonda il tridente nel collo della sorella Gisella, e Berto, il meccanico torinese che assiste impotente al delitto mentre si trova presso la cascina come trebbiatore.

L'etichetta di selvaggio, riservata a Talino, è confermata dalle similitudini animalizzanti che gli sono associate: cammina «come un bue, con gli occhi grossi che aveva sempre», «faceva degli occhi che sembrava lui un caprone», grida «come un toro», «tira dritto come un mulo», «aveva fatto due occhi da bestia»⁹. Emerge un contrasto che più che riguardare città e campagna si applica a due tipologie di essenza umana. È lo sguardo di Berto, cui spetta raccontare la vicenda, a divergere da quello bestiale di Talino, implicando così una netta separazione tra natura e urbe. Del resto, a ben guardare, le descrizioni paesaggistiche non si riferiscono pressoché mai a Torino, così da impedire un reale confronto oppositivo con l'ambito campestre.

Della città piemontese è detto poco o niente, se non all'inizio, quando i due protagonisti appena scarcerati si muovono su marciapiedi roventi («l'asfalto mi mangiava i piedi»), sulle strade dei tram e dei caffè¹⁰. Alla campagna intorno a Monticello, «paese di scarto», l'autore accorda invece un maggiore spazio narrativo, rappresentando sulla pagina prati, strade strette e, come una sorta di *leitmotiv* erotico, preludio all'innamoramento del protagonista e all'omicidio, colline con «mammelle» e il «capezzolo sulla punta»¹¹. Il ritratto rustico si completa attraverso citazioni culinarie,

⁷ Cesare Pavese, *Paesi tuoi* [1941], in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2000, p. 70.

⁸ Id., *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* [1952], introduzione di D. Starnone, Torino, Einaudi, 2020, p. 334. Sul mito della campagna come mondo ancestrale e crudele si vedano Silvia D'Ortenzi, «*Paesi tuoi*: il mito della natura "crudele"», in «Quaderni del '900», III (2003), n. 3, pp. 45-59; e Riccardo Gasperina Geroni, *Cesare Pavese controcorrente*, Macerata, Quodlibet, 2020, in cui l'autore fa notare che Pavese «ritrae le Langhe come luoghi incontaminati [...], dalla cui mitezza possono però sgorgare, improvvise e inaspettate, una violenza e una forza selvagge», che si nutrono delle letture della *Scienza nuova* (1744) di Giambattista Vico (p. 48).

⁹ C. Pavese, *Paesi tuoi* cit., pp. 36, 43, 55, 57 e 73.

¹⁰ Ivi, p. 8.

¹¹ Ivi, pp. 11 e 24. L'autore paragona la collina a una mammella anche a pp. 16, 17, 18, 27, 40, 48, 58, 69 e 82.

dalla polenta al minestrone, che va per la maggiore, tanto da spingere Berto a pretendere spazientito qualche fetta di salame. Anche in questo caso, però, la matrice antitetica risulta smorzata, perché il cibo cittadino rimane estraneo alla voce del racconto, senza consentire un reale paragone, come capita piuttosto nei testi di Arpino, per esempio nel *Contadino Gené*, dove lessi e bignole marciano stili di vita e stati sociali differenti. Al limite Pavese e Arpino si dimostrano simili nel tratteggiare l'immobilità della campagna: «sempre uguale quell'alto e quel basso, sempre uguale quel caldo del sole e del forno, e tutti maneggiavano i tridenti e le forche e portavano i sacchi e saltavano via», secondo la legge della terra, «che mangia più di noi». Si tratta tuttavia di un riconoscimento di staticità, di inerzia, che si allarga in direzione antropologica fino ad ammettere che «tutto il mondo è lo stesso», per cui viene meno ancora una volta lo stimolo a descrivere la dinamicità della controparte urbana. Anzi, Bobbio osserva che «una Torino pavesiana non esiste, come invece è esistita una Torino gozzaniana o montiana»¹².

Se, tuttavia, all'altezza di *Paesi tuoi* l'affermazione bobbiana annida in sé del vero, nonostante i versi di *Lavorare stanca* già dedicati alla città, con «la luce / beffarda dei lampioni» e il Po che «all'alba s'annebbia»¹³, non si può darle credito in senso assoluto. Torino acquista via via sulla pagina un'autonomia icastica, nonostante la sua immagine non sia conforme al mito del puro piemontesismo. È la città del Po e della nebbia, dai componimenti di *Lavorare stanca* e dalle riflessioni del *Mestiere di vivere*, in cui di ritorno da Roma nel 1946 l'autore sentiva «il perenne vapore di nebbiolina, che sfuma tutto»¹⁴, al racconto di Pablo nel *Compagno* (1947), dove la nebbia avvolgeva i carri ed entrava persino nel caffè della stazione come «vapore della macchina espresso», insieme all'odore «freddo» del carbone e dei freni, secondo le atmosfere che Arpino farà in parte sue, specie tra le pagine della *Suora giovane*¹⁵. E poi nel *Diavolo sulle colline* (1948), che sancisce il fallimento di ogni tentativo di ritornare all'innocenza dei paesaggi dell'infanzia, caratterizzati dalla natura e dalla franchezza del pantano, cedendo piuttosto alla tentazione di uscire da Torino «per non smettere più di parlarne»¹⁶. L'io narrante ritrae una città legata alle colline

¹² N. Bobbio, *Cesare Pavese* cit., p. 97.

¹³ Le citazioni appartengono rispettivamente ai componimenti *I mari del Sud* (1931) e *Grappa a settembre* (1934), all'interno della raccolta *Lavorare stanca*, ora in C. Pavese, *L'opera poetica* cit., pp. 78 e 134.

¹⁴ Id., *Il mestiere di vivere* cit., p. 316.

¹⁵ Id., *Il compagno* [1947], in Id., *Tutti i romanzi* cit., p. 168.

¹⁶ Id., *Il diavolo sulle colline* [1948], in Id., *Tutti i romanzi* cit., p. 569.

che la sovrastano e soprattutto al fiume, in cui tuffarsi per godere del rito palingenetico dell'acqua, che «entra negli occhi e li lava»¹⁷.

Di sicuro, questo è vero, Torino non appare sabauda, nobile, alla Burzio: se nel romanzo «metropolitano» *Tra donne sole* (1949), usando l'aggettivo di Nicola Lagioia¹⁸, affiora qualche accenno di regalità nel modo con cui è abbozzata Superga, «nera e ingioiellata di una corona di luci, una collana gettata per storto sulle spalle di una bella signora», peraltro protagonista dell'ultima immagine che cattura lo sguardo di Rosetta prima del suicidio¹⁹, o nei riferimenti all'ebanista monarchico che ha lavorato a Palazzo Reale, è soltanto per denunciare una città ormai «senz'anima», ridotta a passerella di «abiti sociali» che non costituiscono una «comunità»²⁰. Pavese, piuttosto, preferisce soffermarsi sul mondo consunto ma attuale attorno a via della Basilica, che porta ancora le conseguenze della guerra, con le sue «scale buie, come scavate nei muri», le bettole di Porta Palazzo o la bottega della vecchia erborista²¹.

È un tentativo dell'autore di inserire una vena sociale più marcata all'interno del racconto, sottolineando i pericoli del boom economico, che Arpino vede già maturi una decina di anni dopo. A rimanere poco convinto dell'affresco pavesiano è Calvino, il quale nella lettera del 27 luglio 1949 ricorda che «per scrivere bene del mondo elegante bisogna conoscerlo e soffrirlo fino alle midolla»²². La critica calviniana si spiega con un'attenzione mimetica e la pretesa di un piglio interpretativo della società che, se sono giuste in linea di principio, non possono essere applicate all'approccio di Pavese. L'autore diviso tra colline e nebbia, ricordo e peregrinazioni presenti, rabbia e solitudine, si fa portavoce di un senso astorico nell'indagine del destino umano che rende condivisibile il giudizio di Bobbio. E se nemmeno questo è vero *in toto*, dal momento che la crisi privata di Pavese è anche riflesso di una realtà storico-politica travagliata, capace quindi di penetrare la cupola del tragico quotidiano, va messa in rilievo la propensione a rilevare le contraddizioni antropologiche che si ripetono nei secoli, nel segno di una impronta mitica che evolverà sempre più fino a *La luna e i falò* (1950), al di là di ideologie politiche e pretese neorealiste.

¹⁷ Ivi, p. 587.

¹⁸ Nicola Lagioia, *Introduzione* a Cesare Pavese, *Tra donne sole* [1949], Torino, Einaudi, 2020, pp. V-IX, a p. VII.

¹⁹ C. Pavese, *Tra donne sole*, in Id., *Tutti i romanzi* cit., p. 766.

²⁰ N. Lagioia, *Introduzione* cit., p. IX.

²¹ C. Pavese, *Tra donne sole* cit., p. 684.

²² Italo Calvino, Lettera a Cesare Pavese, in *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Milano, Mondadori, 2023, pp. 155-157, a p. 156.

3.2 Città-collina andata e ritorno

La precisazione dei caratteri di Torino pare dipendere dalla presenza di una formula contrastiva. Mentre in *Paesi tuoi* tale impronta antitetica apparteneva ai tipi umani, nelle opere successive essa si manifesta più chiaramente attraverso il paesaggio come nucleo propulsivo del movimento. Nel *Compagno* il termine di confronto è Roma, la città dove il protagonista Pablo si trasferisce dopo una delusione d'amore, e nel *Diavolo sulle colline* Torino è opposta alla natura, alla terra da avere «sotto i piedi»: «tu cerchi Torino», dice l'io narrante all'amico Pieretto, «e a me piace salire in collina»²³. Il contrasto è rintracciabile anche nella città di *Tra donne sole*, ma rimane interno, proprio dell'essenza urbana, dove si addensano i ricordi sabaudi e l'impianto secentesco e ancora medievale delle strade vicino al Duomo.

Già prima, durante il confino politico a Brancaleone Calabro, a metà degli anni trenta, Pavese restituisce un quadro lirico di Torino proprio perché alla base della scrittura c'è la distanza, la differenza tra l'habitat in cui è immerso e il Piemonte desiderato. La delineazione stessa dei tratti del capoluogo è giocata su continue antitesi: «città della fantasticherie, per la sua aristocratica compiutezza composta di elementi nuovi e antichi; città della regola, per l'assenza assoluta di stonature nel materiale e nello spirituale; città della passione, per la sua benevola propizietà agli ozi; città dell'ironia, per il suo buon gusto nella vita; città esemplare, per la sua pacatezza ricca di tumulto»²⁴. Si tratta di una descrizione venata di nostalgia, che appare forse come la più letteraria dell'autore, sulla scia della misura e dell'ironia crepuscolare di Gozzano, tanto che Lorenzo Mondo, antibobbianamente, individua qui le radici di una iconografia torinese che viene assorbita da Pavese e che gli appartiene, «ampia e pervasiva», compiuta nelle opere successive²⁵.

Persino in un romanzo come *La casa in collina*, scritto tra il 1947 e il 1948 e pubblicato l'anno dopo insieme al *Carcere* con il titolo *Prima che il gallo canti*, in cui è l'ambiente naturale a occupare un maggiore spazio narrativo, Torino si dimostra un elemento necessario per il racconto della controparte collinare. La città, distrutta dalle bombe, è una babele di fuoco, «di guai, di case rotte», «ci sono migliaia di morti» e le notizie riguardano sempre «condanne» o «sevizie mai viste»²⁶. In altre parole, Torino rispecchia la storia, certificandone la presenza all'interno della trama. Piuttosto, è il

²³ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline* cit., pp. 565 e 574.

²⁴ Id., *Il mestiere di vivere* cit., p. 19.

²⁵ Lorenzo Mondo, *Cesare Pavese*, in Id., *Questi piemontesi. Profili di scrittori italiani tra Otto e Novecento*, a cura di M. Masoero, Firenze, Olschki, 2015, pp. 80-125, a p. 113.

²⁶ Cesare Pavese, *La casa in collina* [1948], in Id., *Tutti i romanzi* cit., pp. 373, 380 e 460.

protagonista Corrado a decidere di collocarsi al di là delle fiamme belliche, nella zona franca dei boschi e delle colline di Serralunga, dove avviene il contatto con un archetipo mitico che non è puro disimpegno o contemplazione, bensì «modo di vivere», possibilità di scoprire un senso nel contatto primordiale o infantile con la terra²⁷. «La natura», come spiega Anna Cellinese prendendo in prestito le parole di Bart Van den Bossche, «si trasforma in paesaggio», cioè in un «artefatto semiotico» che comunica significati²⁸. È una reazione gnoseologica alla drammaticità della storia che Pavese tenta di arginare, dopo le pagine controverse del cosiddetto *Taccuino segreto*, scritte tra il giugno del '42 e il dicembre del '43, dove pare convertirsi alla linea valoriale della Germania nazista e dei fascisti di Salò²⁹, e la mancata partecipazione alla Resistenza.

La collina, a sua volta, permette di guardare la storia dall'esterno, senza che tuttavia l'autore riesca mai o sia intenzionato, se non a farne esperienza in prima persona alla maniera di Fenoglio, almeno a comprenderla. Al binomio collina-città corrisponde semmai un'opportunità di confronto, per cui la realtà della devastazione si precisa grazie all'armonia selvatica che Pavese cerca nella pace della natura. Nonostante la spia del rimorso che sembra infiltrarsi nella scelta di Corrado («per chi ha la pagnotta e può stare in collina, la guerra è un piacere», accusa la mamma di Cate), stare in collina significa riconoscere «le radici, le tane, le forre, le vite nascoste, e moltiplica in noi il piacere delle scoperte»; e ancora, gli eventi del presente si smorzano nel «fresco della collina», che fa ritrovare «un sapore più antico, contadino, remoto»³⁰. Come accade nell'*Ombra delle colline* di Arpino, debitrice senza dubbio delle atmosfere pavesiane, l'incipit del romanzo combacia con la descrizione del paesaggio collinare, nel segno dei ricordi dell'infanzia: «in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose [...]. Per esempio, non vedevo differenza tra quelle colline e queste antiche dove

²⁷ Ivi, p. 369. Si veda a questo proposito Marcello Veneziani, *Introduzione* all'antologia di Cesare Pavese, *Il mito*, a cura di M. Veneziani, Firenze, Vallecchi, 2023, pp. 7-42. Inoltre, Gioele Cristofari, mentre riflette sul rapporto tra Pavese e la collina di Pino Torinese, con le sue implicazioni politiche, descrive *La casa in collina* come il primo risultato «della conciliazione tra la tensione mitica e le istanze di rappresentazione del presente» (*L'altra collina. Cesare Pavese tra Reaglie e Pino*, Torino, Edizioni SEB27, 2025, p. 77).

²⁸ Anna Cellinese, *Pavese e le Langhe al di là della storia*, in «Quaderni del '900», III (2003), n. 3, pp. 87-100, a p. 90. Cfr. Bart Van den Bossche, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Leuven-Firenze, Leuven University Press-Franco Cesati, 2001.

²⁹ Cfr. Cesare Pavese, *Il taccuino segreto*, a cura di F. Belviso, con una testimonianza di L. Mondo, introduzione di A. d'Orsi, Torino, Aragno, 2020.

³⁰ C. Pavese, *La casa in collina* cit., pp. 415, 370 e 374.

giocai bambino e adesso vivo: sempre un terreno accidentato e serpeggiante, coltivato e selvatico, sempre strade, cascine e burroni»³¹.

Rispetto al caso arpiniano, però, il *Ringlandschaft* non si chiude, se è vero che i tormenti del protagonista, già individuabili all'inizio in alcuni elementi poco rasserenanti come il «terreno accidentato e serpeggiante» e i «burroni», hanno la meglio sul potere curativo del paesaggio. Mentre il protagonista torna verso la casa paterna nelle colline di Santo Stefano, la storia gli presenta il conto, costringendolo a prendere coscienza di come la guerra abbia violato il suo nido. Vede corpi «contorti, accasciati, bocconi, d'un livido sporco», «i morti sconosciuti, i morti repubblicchini», lungo un itinerario del sangue che porta alla consapevolezza finale di non sapere³². Tutti, una volta finita la guerra, «dovrebbero chiedersi: – E dei caduti che facciamo? perché sono morti? – Io non saprei cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero»³³.

L'anello paesaggistico semmai si compie nell'ultimo romanzo, *La luna e i falò* (1950), dove l'autore affronta le questioni rimaste in sospeso con la storia, guadagnando una sintesi mitica che prevede l'espiazione tramite il fuoco. Dai falò di San Giovanni, che rientrano in una tradizione contadina legata alla magia del solstizio, simboli di rinascita e purificazione, Pavese transita nel territorio della morte con i roghi in cui perdono la vita Valino e Santa. Ma non si tratta solo di sancire un destino di morte. I corpi dei due diventano sacrifici che portano con sé un senso di possibile riscatto delle altre vittime della storia. Come rileva bene Cellinese, «tutto fa parte della terra e torna alla terra, anche l'uomo, che attraverso la propria morte la feconda e si ricongiunge ad essa»³⁴. L'anello è completo perché essere umano e terra si armonizzano nello stesso ciclo vitale, che prevede anche la morte, ma ricondotta a un rito collettivo, quello dei falò, che si storicizza per approdare al mito e farsi simbolo universale.

Le pire votive costituiscono un elemento del folklore che, più profondamente di quanto facciano Burzio e Arpino, non solo scandaglia gli schemi culturali in reazione all'appiattimento del progresso globalizzante, ma risulta funzionale all'approdo a un livello extra-folklorico, capace di toccare la storia affondando nel mito. È un mito che non va strumentalizzato, dal momento che, «se uno adoperasse la luna e i falò per derubare i contadini e tenerli all'oscuro, allora sarebbe lui l'ignorante»³⁵. In altre parole, l'autore

³¹ Ivi, p. 369.

³² Ivi, pp. 477 e 484.

³³ Ivi, p. 485.

³⁴ A. Cellinese, *Pavese e le Langhe al di là della storia* cit., p. 98.

³⁵ Cesare Pavese, *La luna e i falò* [1950], in Id., *Tutti i romanzi* cit., p. 812.

pare richiamare la distinzione tra «mito genuino» e «mito tecnicizzato» che Károly Kerényi formulerà compiutamente pochi anni dopo³⁶, ma che è già insita nella sua concezione mitica in opere che Pavese maneggiava ai tempi della *Luna e i falò*, come *Figlie del sole*, pubblicata nella «Collana viola» nel 1949, e *Miti e misteri*, che esce dopo poco, nel 1950³⁷. A queste si aggiungono le letture di Giambattista Vico, che nella *Scienza nuova* (1744) tesse un legame tra mondo contadino e infanzia, attribuendo al mito un valore conoscitivo di carattere universale, e di Frazer, apprezzato già negli anni trenta e ripreso nel luglio del 1946, quando Pavese torna al *Ramo d'oro* (1890), dove «l'ancestrale» si fondeva con «l'infantile», in modo che i «ricordi di misteri e tremori campagnoli prendevano un senso unico e senza fondo»³⁸.

Ciò che qui più importa rilevare è che proprio grazie al paesaggio si svela la sintesi mitica che Pavese raggiunge nel romanzo. Anzi, il paesaggio è sintetico in quanto cronotopo mitico, ossia un nucleo in cui tempo e spazio risolvono i loro conflitti. Presente e passato confluiscono nel paesaggio dell'infanzia che Anguilla rivede una volta tornato dall'America, fissandosi in un rinnovato incanto. Persino l'antitesi spaziale che è alla base della definizione degli habitat pavesiani qui risulta sviluppata all'interno dell'ambiente naturale stesso, una *summa* privata se si considera il rapporto del luogo con il protagonista e che però si apre verso prospettive umane, universali. Alla California, dove le vigne «sembravano giardini pubblici, aiuole finte come quelle delle stazioni», e anche le relazioni sociali apparivano sfibrate dalla mancanza di principi comuni, si contrappone il paese d'origine, con «il grosso fianco di Gaminella, le stradette lontane sulle colline del Salto, le aie, i pozzi, le voci, le zappe»³⁹. È a questo punto che il sistema dialettico si placa in una immobilità genuina, per cui «tutto era sempre uguale, tutto aveva quell'odore, quel gusto, quel colore d'allora» e si trasfigurava in una bolla aspaziale e atemporale che permetteva di migrare dal sé al riconoscimento

³⁶ Cfr. Károly Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato* [1964], in Id., *Scritti italiani* (1955-1971), a cura di G. Moretti, Napoli, Guida, 1993, pp. 113-126. Del pensiero di Kerényi riguardo al mito ha scritto anche, distanziandosene, Furio Jesi nella sua opera *Mito* [1973], a cura e con un saggio di A. Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 2023 (si vedano in particolare le pp. 89-92).

³⁷ L'attività di condirettore che Pavese svolge, insieme a Ernesto De Martino, per la «Collana viola» di Einaudi (1948-1956) si intreccia ai suoi interessi per il mito. Tra i titoli pubblicati nella collana si ricordano: *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* dello stesso De Martino (1948), *L'io e l'inconscio* di Jung (1948), *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (1948), scritti da Jung e Kerényi, del quale sono pubblicati anche *Figlie del sole* (1949) e *Miti e misteri* (1950), e *Il ramo d'oro* di Frazer (1950). Sulla «Collana viola» si veda Cesare Pavese, Ernesto De Martino, *La collana viola. Lettere* (1945-1950), a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 2022, utile a ricostruire lo scambio tra i due autori e a riflettere sulla situazione politica e culturale del secondo dopoguerra.

³⁸ C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 319.

³⁹ Id., *La luna e i falò* cit., pp. 791 e 800.

dell'essenza umana⁴⁰. La condensazione spazio-temporale trova il suo respiro più ampio nelle parole del protagonista, quando si sporge dal ponte del paese e scopre che «Canelli è tutto il mondo – Canelli e la valle del Belbo – e sulle colline il tempo non passa»⁴¹.

Se da un lato per Anguilla sono solo le stagioni che contano, quindi lo scorrere del tempo in relazione alla terra, dall'altro il tempo storico si raggruma in un nucleo mitico che, pur non ammettendo giustificazioni agli eventi drammatici della realtà, autorizza a esercitare con una coscienza nuova le facoltà dell'essere umano. Questo accade non in uno spazio qualsiasi, ma nel paese d'origine, frequentando i paesaggi dell'infanzia dove si è svolto il processo della crescita. Qui, tra la luna e i falò, si attua a pieno il ritorno all'essere umano già iniziato nella *Casa in collina*. Il cerchio si chiude, stavolta sì, tramite una cerniera simbolica che non può prescindere dall'attraversamento del paesaggio intrinsecamente antitetico.

Non si tratta solo di un compimento mitico che avviene all'interno della singola opera e i cui prodromi sono visibili nella vicenda di Corrado al riparo sulle colline. L'ultimo punto della conferenza si unisce al primo anche considerando l'intero ciclo letterario dell'autore, a partire da *Lavorare stanca*. In particolare, il cugino dei *Mari del Sud* compie un viaggio simile a quello di Anguilla, tornando nelle Langhe dopo vent'anni in giro per il mondo, con la necessità di immergersi nella natura: «le Langhe non si perdono»⁴². Sembra lo stesso concetto che Anguilla esprimerà un quindicennio dopo, convinto che «un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti»⁴³. Già nei versi degli anni trenta la campagna si collega alla dimensione dell'infanzia, diventando un paradigma spaziale e temporale che si realizzerà più tardi come mito collettivo⁴⁴. Si crea così un meta-anello maggiore (la parabola letteraria dell'autore) che ingloba i cerchi più piccoli (la sintesi contrastiva dell'opera specifica), in un gioco dialettico locale-globale,

⁴⁰ Ivi, p. 800.

⁴¹ Ivi, p. 816. Per un'analisi simbolica del romanzo si rimanda ad Antonio Sichera, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki, 2015. Qui l'autore sottolinea come «colui che ritorna esprime con forza il suo desiderio mitico: le Langhe sono collocate per lui "prima del mondo", in un antetempo, un'eternità ciclica misurata dalle stagioni e non dagli anni. Le sue colline sono prima di ogni inizio, perché l'inizio è nel tempo» (p. 267).

⁴² Id., *I mari del Sud* (*Lavorare stanca*), in Id., *L'opera poetica* cit., pp. 77-80, a p. 77.

⁴³ Id., *La luna e i falò* cit., p. 784.

⁴⁴ Sul paesaggio naturale e le sue implicazioni con il soggetto si veda Giovanna Battaglini, *Le dialettiche pavesiane del secessus nella campagna: le Langhe come angulus vagheggiato, tra realtà concreta e trasfigurazione mitica nella prima ricerca poetica e narrativa di Pavese*, in A. Campana, F. Giunta (a cura di), *Natura, Società, Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'AdI (Bologna, 13-15 settembre 2018), Roma, AdI editore, 2020, pp. 1-12.

privato-universale, che consente di avvicinare Pavese alla linea piemontese più classica, senza che mai ne sia toccato davvero. E consente inoltre di introdurre il concetto di metapaesaggio, caratteristico di Pavese, ma confrontabile con la tradizione burziana dei dualismi che abbiamo delineato.

3.3 *Il metapaesaggio di Pavese*

Nel 1974, per la casa editrice Hibla, esce il volume *Uno spazio chiamato Torino*, in cui a rappresentare i vari volti della città si trovano duecento fotografie a piena e doppia pagina, in bianco e nero e a colori, accompagnate dai testi, tra gli altri, di Burzio, Bernardi, Monti e Pavese. Dopo la presentazione di Silvano Alessio, primo assessore alla cultura di Torino nel 1970, si colloca la prefazione di Arpino, che tenta di definire il volto attuale della città risalendo al suo passato, per rivelare poi in conclusione una volontà progettuale: «non parliamo più di Torino. Facciamola. Chi comincia?»⁴⁵ Di fronte a una visione decadente del polo piemontese, dal momento che «i borghesi sono fuggiti dal centro, i ghetti si moltiplicano, il fiume è ignorato liquame, la collina una lebbra di tetti e balconi pretenziosi», l'autore chiama a raccolta le «grandi anime», che ancora esistono ma «rimangono al chiuso», inermi come «cuculi in una giungla»⁴⁶. Occorre che la città si reinventi, se vuole «sopravvivere, poi vivere, poi capire una vita», superando la sterilità dei rimbalzi tra «ostinazione» e «noia»⁴⁷.

Il risveglio è possibile attraverso il ricordo degli scrittori che hanno raccontato umori e paesaggi del Piemonte seguendo una linea coerente della tradizione, storica, culturale, antropologica, a cui lo stesso Arpino sente di appartenere. Come già è stato evidenziato per gli altri due volumi curati dall'autore, il *Piemonte* di Burzio e l'antologia *Torino altrui*, ciò che va considerato, al di là della costruzione di un paradigma identitario della regione, è la possibilità di trovare riflessa nei testi selezionati l'idea che Arpino ha dei suoi luoghi. Arpino è erede della dimensione cosmopolita burziana, legata alle radici, e dei suoi aspetti storici e sociali, che presentano una forte impronta umanistica, nutrita dall'esperienza di Monti, Bernardi e Cajumi. Emerge chiaramente la convinzione che sia necessario recuperare dal passato gli strumenti critici per guadagnare una prospettiva efficace sul futuro, o in altri termini, per «tornare a capire», prendendo in prestito le parole che

⁴⁵ Giovanni Arpino, *Prefazione a Uno spazio chiamato Torino*, presentazione di S. Alessio, Torino, Hibla, 1974, s.p.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

Arpino dedica al *Piemonte* di Burzio⁴⁸ e che sono molto simili a quelle usate nella prefazione al volume fotografico («capire una vita»). Anche il paesaggio si carica di queste coordinate cronologiche, diventando spartiacque interpretativo tra l'eterogeneità di una memoria da conservare, spesso con il suo valore folclorico, e un avvenire via via pluricentrico e indifferenziato. Il dualismo passato-futuro si affianca a quello che riguarda l'esperienza collettiva e l'interiorità, la campagna e il contesto urbano, specie dopo il processo di globalizzazione già intercettato da Burzio e denunciato da Arpino.

In *Uno spazio chiamato Torino*, il principio contrastivo risulta di nuovo la chiave per interpretare il volto della città presente affidandosi alle istantanee della sua essenza passata. A fotografie di scioperi e montagne, fabbriche e case di corte, corrispondono narrazioni liriche o pragmatiche, in cui gli elementi contraddittori collaborano a creare una sintesi tra città e natura, che travalica l'estetica dell'immagine approdando nel campo storico-culturale. Il testo di Monti, tratto dalla trilogia sull'epopea del Piemonte liberale *Tradimento e fedeltà* (1949), descrive Torino come «selvatica» e «civile», una città moderna capace di accogliere e al contempo di diventare «nemica»⁴⁹; Bernardi, che propone una prosa per l'occasione, parla del sistema urbanistico di Torino del Seicento e del Settecento, definendolo «veramente civile», perché in grado di garantire una forma di equilibrio sociale, un'opportunità di convivenza e scambio tra ceti alti e bassi che bisognerebbe recuperare nella contemporaneità dell'autore⁵⁰. Del *Piemonte* di Burzio compare il passo sulla festa della Consolata, nel periodo del solstizio d'estate, quando «stanno per accendersi i fuochi» di San Giovanni e appaiono timidamente i «primi fanalini» alle finestre dei «poveri» e le «fiammelle multicolori» sui balconi dei «piani nobili»⁵¹. Il riferimento al «pio incendio» rimanda a uno schema rituale, persino sociale se si considera l'accenno al contrasto tra poveri e nobili, ma del tutto calato nell'habitat piemontese⁵². La «gran notte di giugno» è espressione

⁴⁸ G. Arpino, *Prefazione* a F. Burzio, *Piemonte* cit., p. 9.

⁴⁹ Augusto Monti, *Tradimento e fedeltà*, Torino, Einaudi, 1949, p. 128; estratto da *Uno spazio chiamato Torino*, s.p. A questo proposito si veda il capitolo *Augusto Monti o della fedeltà*, in Norberto Bobbio, *Maestri e compagni*, Firenze, Passigli, 1984, pp. 149-163. Sul rapporto tra Monti e Pavese si segnala inoltre il contributo di Umberto Mariani, *Augusto Monti and Cesare Pavese. Connection and Divergence*, in R. Riccobono, D. Thompson (a cura di), *Onde di questo mare. Reconsidering Cesare Pavese*, Market Harborough, Troubador, 2002, pp. 1-18. Mariani mette in evidenza le differenze tra i due autori: non solo stilistiche, ma anche nella rappresentazione del paesaggio, «impressionistico» e «nostalgico» in Monti, «simbolico» in Pavese (p. 11, la traduzione è di chi scrive).

⁵⁰ Il testo di Marziano Bernardi si trova in *Uno spazio chiamato Torino* cit., s.p.

⁵¹ F. Burzio, *La Consolata* cit., pp. 59-63, a p. 59; estratto da *Uno spazio chiamato Torino*, s.p.

⁵² *Ibidem*.

della cultura tradizionale della regione, delineandosi come ingrediente folclorico che rappresenta le radici e la devozione di un popolo legato alla sua terra⁵³.

Il rimando ai fuochi consente di attuare un collegamento diretto con *La luna e i falò* di Pavese. In questo caso, tuttavia, il rogo si inserisce in un contesto non più soltanto locale ma simbolico, rivelandosi universale in direzione antropologica, al di là di precisi confini temporali e spaziali. Il fuoco pavesiano discende piuttosto dai falò raccontati da Frazer nel suo *Ramo d'oro*: l'autore spiega che questa tradizione, di origine contadina, risulta addirittura anteriore alla diffusione del cristianesimo e coinvolge l'intera Europa. Si accendevano roghi in Francia, la prima domenica di quaresima, per assicurare buoni raccolti o un matrimonio felice, in Germania, dove la vigilia di Pasqua si gareggiava cercando di «fare la fiammata più grossa» alla ricerca di fertilità e protezione verso le malattie, o in Scozia, il primo maggio, come «preservativi contro gli incantesimi»⁵⁴. Il tempo in cui più spesso si svolgevano le feste del fuoco era proprio il solstizio d'estate, quando il sole culmina il suo viaggio, e non solo in Italia, ma anche in Spagna, Irlanda, Svezia, Norvegia, Grecia e Russia. Durante le celebrazioni laiche, poi cristianizzate attraverso la dedica a san Giovanni Battista, «i ragazzi bruciavano nel fuoco delle ossa e delle lordure di vario genere per produrre un fumo nauseabondo», così che «questo fumo allontanasse certi perniciosi demoni, che in quest'epoca, eccitati dal calore estivo, copulavano nell'aria e avvelenavano pozzi e fiumi lasciandoci cadere il loro seme»⁵⁵.

Il fuoco di Pavese, che distrugge la casa e la stalla di Valino e consuma il corpo di Santa, stravolge l'usanza rituale delle campagne, trasformandosi in un indizio di violenza e morte. Rappresenta l'annientamento. E però emerge un ulteriore significato, ossia la possibilità di ritorno dell'uomo alla terra, di una ricucitura del legame con l'ambiente naturale a dispetto del clima funebre. Soprattutto il falò, per l'autore, travalica i confini del Piemonte secondo i modi frazeriani, tanto da diventare un simbolo universale, cronotopicamente esteso, che riflette le caratteristiche mitiche del paesaggio nel quale è inserito. Anzi, del metapaeaggio, cioè di un paesaggio che si fa racconto di sé stesso, parlando attraverso le vicende e i ricordi delle figure che si muovono al suo interno. Non è soltanto una coordinata per conoscere, bensì un elemento evocativo di ciò che il soggetto-autore percepisce proiettandolo sui suoi personaggi, in una sintesi esistenziale che si evolve

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ James George Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione* [1890], trad. it. di L. de Bosio, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, pp. 718 e 721.

⁵⁵ *Ivi*, p. 726.

in simbolo collettivo, europeo e globale. L'equilibrio astratto-concreto già presente in Burzio si rompe con Pavese, che sfuma l'attualità in mito, fino ad accordare di fatto la vittoria al processo astrattivo rispetto alla concretezza della descrizione di strade, fiumi e colline. Del resto, anche da un punto di vista stilistico, almeno a partire dalla *Casa in collina* e in maniera evidente nella *Luna e i falò*, Pavese adotta il «catalogo», la «nomenclatura» del perenne, usando la formula di Elio Gioanola ripresa da Elisabetta Soletti, per cui i tratti coloristici risultano smorzati e le coordinate spaziali spesso indeterminate⁵⁶. Questo non vuol dire che il confronto serrato tra i due poli astratto-concreto, sempre in relazione all'ambiente piemontese, non esista.

È proprio questo aspetto binario che emerge dai versi di *Lavorare stanca*, scelti per accompagnare le immagini di *Uno spazio chiamato Torino*. La solidità della «bella città, in mezzo a prati e colline» sfuma nella nebbia, che si fa simbolo del «ricordo», del «respiro» evanescente lungo una strada su cui «può accadere ogni cosa»⁵⁷; e così i prati si trasfigurano nella memoria di un gioco passato, fatto di «piedi scalzi» e «gioia»⁵⁸. Allo stesso modo, nel breve testo tratto dal *Mestiere di vivere*, sempre all'interno di *Uno spazio chiamato Torino*, «strade» e «corsi» si smaterializzano nel racconto di una società lontana, «contenta, intelligente» e che la guerra ha «sbattuto e ammazzato»⁵⁹. Il rapporto tra concreto e astratto costituisce il preludio a una sintesi mitico-conoscitiva, riflettendosi in altri fattori solo apparentemente in opposizione. Primo fra tutti il dualismo che riguarda pragmatismo e spiritualità: mentre descrive l'anima di Torino, nel saggio *La poesia di Ripp* (1928), Pavese individua un «provincialismo solido», pratico, abbinato a una sensibilità moderna che la «immonellisce» e la rende più «raffinata»⁶⁰. Ancora più importante, va in scena la sfida costante tra razionalità e mito, per cui l'essere umano deve possedere il mito nella sua oggettività, tentando di comprendere la complessità del reale che «si è stratificata dentro di noi», come nota Antonio

⁵⁶ Elio Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1971, p. 387; si veda inoltre Elisabetta Soletti, *Memoria e paesaggio in Pavese*, in G. Tesio, G. Pennaroli (a cura di), *Lo sguardo offeso. Il paesaggio in Italia: storia geografia arte letteratura*, Atti del convegno internazionale di studi (Vercelli, 24-25 settembre 2008; Demonte, 26 settembre 2008; Montà, 27 settembre 2008), Torino, Centro Studi Piemontesi, 2011, pp. 219-234, a p. 227.

⁵⁷ Cesare Pavese, *Paesaggio VI* [1943], in Id., *L'opera poetica* cit., p. 168; anche in *Uno spazio chiamato Torino* cit., s.p.

⁵⁸ Id., *Una generazione* [1936], in Id., *L'opera poetica* cit., p. 65; anche in *Uno spazio chiamato Torino* cit., s.p.

⁵⁹ Id., *Il mestiere di vivere* cit., p. 345; anche in *Uno spazio chiamato Torino* cit., s.p.

⁶⁰ Id., *La poesia di Ripp* [1928], in Id., *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, a cura di M. Masoero, introduzione di L. Ventavoli, Torino, Einaudi, 2009, pp. 35-68, a p. 67. Si veda a questo proposito anche L. Mondo, *Cesare Pavese* cit., pp. 80-125.

Catalfamo, fino a costituire l'inconscio individuale e collettivo⁶¹. Il processo di analisi che riduce a chiarezza il mito, senza cancellarne l'essenza, corrisponde all'idea che Pavese ha dell'umanesimo.

Quando l'autore sostiene che *l'umanesimo non è una poltrona*, titolo del saggio del 1949 apparso sulla «Rassegna d'Italia», vuole evidenziare che «il compito della nostra cultura non è mai esaurito», perché «ficcare lo sguardo e le mani nell'infinito caos mitico dell'amorfo e dell'irrisolto» implica una ricerca continua, inconciliabile con la conservazione a ogni costo di «superati istituti» di cui si è fatto bandiera il fascismo⁶². È «il valore della consapevolezza critica con cui si porta a chiarezza anche ciò che appartiene al mondo dell'oscurità», come nota Siriana Sgavicchia, senza per questo «indugiare nella nostalgia»⁶³. Si tratta di una visione che in parte combacia con la cultura umanistica di Burzio, priva della sua sostanza storico-filosofica, ma impregnata di una sensibilità europea e della medesima lotta all'omologazione, alla cecità dei principi imposti, alla monodirezionalità fascista. Già in *Piemonte* l'autore metteva in guardia dalle cadute nel «caos amorfo», usando lo stesso aggettivo pavesiano, nel tentativo di stimolare una responsabilità che mediasse tra scienza e spirito⁶⁴. Se per Burzio la sua città e la sua regione hanno confini europei, cosmopoliti, anche grazie alla figura demiurgica, Pavese attraversa le strade torinesi e le colline in maniera da comprenderne lo spirito, «studiare più a fondo» e, secondo una prospettiva frazeriana, riconoscere una cultura europea⁶⁵. La sintesi universale che si crea, tra i poli concreto e astratto, pragmatismo e spirito, razionalità e mito, produce un nuovo orizzonte, a prescindere dai punti di vista degli autori. In altre parole, l'obiettivo sintetico è ottenuto tanto da Burzio quanto da Arpino e Pavese. È la natura di questa sintesi a risultare differente.

Burzio costruisce percorsi simbolici, non mitici, con cui riesce a caratterizzare il Piemonte, e in senso più ampio la realtà, grazie a una visione «paesistica» che poi diventa universale, umana, attraverso la storia⁶⁶. E infatti anche Arpino, che condivide la stessa *forma mentis* paesaggistica, parte dal passato così da raccontare il presente e le sue possibili trasformazioni,

⁶¹ Antonio Catalfamo, «Biogeografia culturale», *storia e letteratura tra Langhe, Roero e Monferrato. Cesare Pavese, Beppe Fenoglio, Giovanni Arpino, Velso Meucci*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024, p. 59.

⁶² Cesare Pavese, *L'umanesimo non è una poltrona* [1949], in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 253-255, a pp. 253 e 254.

⁶³ Siriana Sgavicchia, *Ritmi, ritorni, destini: «La luna e i falò» di Cesare Pavese*, in «L'illuminista», XXIII (2023), n. 64/65, pp. 405-417, a p. 408.

⁶⁴ F. Burzio, *L'uomo e il suo ambiente* cit., p. 158.

⁶⁵ C. Pavese, *L'umanesimo non è una poltrona* cit., p. 255.

⁶⁶ F. Burzio, *Fortezze alpine e ingegneri militari*, in Id., *Anima e volti del Piemonte* cit., p. 7.

ricorrendo spesso all'opposizione tra campagna e città per intrecciare linee temporali diverse, dal ricordo del mondo rurale, duro e consolante insieme, al progresso cittadino e alle sue incerte opportunità, sempre però, a differenza di quanto accade in Pavese, con una connotazione storica e sociale. Pavese, piuttosto, lambisce il cerchio della storia, e perciò le sue descrizioni paesaggistiche, le sue antitesi, si risolvono alla fine in una formula mitica in cui infanzia e paese si uniscono, ma senza partire dalla specificità della regione. Come fa notare Francesco Mattesini, mentre indaga *L'«échec» di Pavese*, «onirico» e «realità brutale» sono inscindibili⁶⁷. Il paesaggio privato dell'autore entra in quello reale: diventa appunto metapaesaggio, una formula culturale di matrice europea, aperta alla dimensione umana.

Pertanto, se l'elemento dualistico, insieme all'idea di umanesimo, giustifica la presenza pavesiana nel volume *Uno spazio chiamato Torino*, che mira a ricostruire l'immagine della città per dare impulso a una realizzazione futura, è vero anche che l'autore si avvicina alla linea burziano-arpiniana, ma non si inserisce mai nel suo sviluppo. Pavese rimane al di là del piemontesismo più classico, scartando nella zona della memoria mitica per mezzo di una esperienza esistenziale prima di tutto privata e poi simbolica, condivisibile. La politica è un riflesso, la storia una parabola dal sapore tragico che evita i grandi profili. Non stupisce che in Pavese non compaiano sagome di grandi montagne: i simboli naturali per eccellenza della resistenza fisica e ideologica non appartengono al suo «Piemonte senza blasoni e senza antenati», per usare le parole di Bobbio⁶⁸. Eppure, anche nei modi pavesiani, si può rintracciare la convinzione che *uno spazio chiamato Torino* ha ancora senso di esistere. Basta continuare a cercarlo.

⁶⁷ Francesco Mattesini, *L'«échec» di Pavese*, in «Vita e Pensiero», LI (1968), n. 3, pp. 201-204, a pp. 202-203; poi in Id., *Occasioni di lettura*, Milano, Vita e Pensiero, 1968, pp. 28-34, a p. 31.

⁶⁸ N. Bobbio, *Fine di un mito*, in Id., *Trent'anni di storia della cultura a Torino* cit., pp. 130-134, a p. 134.

INDICE DEI NOMI

- Agnelli, Giovanni 60, 60n
 Ajello, Michele 49n
 Albertazzi, Ferdinando 61n
 Alessio, Silvano 75, 75n
 Alfano, Giancarlo 32, 32n, 33, 33n
 Alfieri, Vittorio 6, 18, 20, 34, 65, 66
 Alighieri, Dante 20
 Ambrosini, Luigi 42
 Amoroso, Leonardo 23n
 Angelini, Cesare 42
 Angelini, Giovanna 13n, 54n
 Angelini, Pietro 73n
 Antonicelli, Franco 43, 45
 Antonetto, Roberto 37, 37n, 38n
 Arpino, Giovanni 6-9, 37, 37n, 38n, 39, 39n, 40-41, 42, 42n, 43, 45, 46, 46n, 49, 50, 50n, 51, 51n, 52, 53, 53n, 54-55, 58, 59, 59n, 60, 60n, 61, 61n, 62, 62n, 63, 66, 68-69, 71-72, 75, 75n, 76, 76n, 79-80
 Bacchelli, Riccardo 60
 Bagnoli, Paolo 6n, 15n, 20, 20n, 21n, 26, 26n, 55n, 63n
 Bairati, Piero 45, 45n
 Balbo, Cesare 19, 65
 Balbo, Prospero 48
 Baranelli, Luca 69n
 Barberi Squarotti, Giorgio 50, 51n, 53, 53n
 Bassani, Giorgio 5n, 38
 Battaglini, Giovanna 74n
 Battista, Giovanni (santo) 77
 Beccaria, Gian Luigi 8, 58, 59, 59n
 Bellonci, Goffredo 14, 14n
 Belviso, Francesca 71n
 Benso, Camillo conte di Cavour 7, 18-19, 24, 38, 44, 44n, 45, 45n, 58, 65
 Berardo, Cetta 51n, 59n, 60n, 62n
 Bernardi, Marziano 7, 7n, 8, 13, 13n, 40, 40n, 43, 45-46, 47, 47n, 48, 48n, 75, 76, 76n
 Bernardo, Cetta *vedi* Berardo, Cetta
 Berti, Lapo 29n
 Bertone, Giorgio 6n
 Bobbio, Norberto 33, 33n, 39, 43, 43n, 44n, 45, 65, 65n, 66, 66n, 68, 68n, 69, 70, 76n, 80, 80n
 Boglione, Marcello 11n, 24n, 40n, 43, 47-49
 Bollati, Giulio 45
 Boni, Massimiliano 7, 39, 42, 50
 Borgomans, Pietro 49
 Bosco, Giovanni (santo) 30, 60
 Brandi, Cesare 38n
 Brandimarte, Piero 66n

- Bronzini, Giovanni Battista 57n
 Brosio, Manlio 63, 63n
 Burzio, Filippo 6, 7, 7n, 8-9, 11-35, 37-50, 53-63, 65-66, 69, 72, 75-76, 78-79, 80
 Cafasso, Giuseppe (santo) 60
 Cajumi, Arrigo 43, 44, 44n, 45, 45n, 65, 75
 Calcagno, Giorgio 11, 11n, 15, 15n, 17, 17n, 27, 27n, 35, 35n, 40, 40n
 Calvino, Italo 8n, 34, 38n, 45, 58, 58n, 69, 69n
 Campana, Andrea 74n
 Campanile, Achille 32
 Caproni, Giorgio 5n
 Caprin, Giulio 33
 Caputo, Massimo 47, 47n, 48
 Carducci, Giosue 15, 28
 Carlo Felice di Savoia (re di Sardegna) 30
 Catalfamo, Antonio 79, 79n
 Cattanei, Luigi 51n
 Cavalletti, Andrea 73n
 Cecchi, Emilio 26, 26n
 Cellinese, Anna 71, 71n, 72, 72n
 Cevasco, Roberta 6n
 Cipolla, Arnaldo 33
 Cognasso, Francesco 60
 Colombo, Arturo 13, 13n, 54n
 Compagnon, Antoine 13, 13n
 Cosmo, Umberto 45
 Cottolengo, Giuseppe Benedetto (santo) 58, 60
 Croce, Benedetto 11, 13, 17n, 26, 26n, 27
 Croce, Elena 38
 d'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond 22-23, 25
 D'Angelo, Paolo 11n, 16n
 d'Annunzio, Gabriele 6, 26, 31
 D'Azeglio, Massimo 19, 24, 44n, 65
 d'Orsi, Angelo 71n
 D'Ortenzi, Silvia 67n
 Damiani, Rolando 52n
 Daniel-Rops, Henri 14, 14n
 De Amicis, Edmondo 6, 18, 24, 44, 45, 65
 de Bosis, Lauro 77n
 De Martino, Ernesto 73n
 De Michelis, Cesare 13n
 Debenedetti, Giacomo 43
 Desole, Corinna 20n
 Dessì, Giuseppe 5n
 Di Silvestro, Antonio 66n
 Diderot, Denis 22
 Didimo Chierico *pseud. di Ugo Foscolo* 32
 Dolfi, Anna 5n
 Doyen, Michele 49n
 Dufour, Lorenzo 49
 Eco, Umberto 23n
 Fabre, François-Xavier 50
 Falqui, Enrico 32, 32n, 33
 Farinelli, Franco 5n, 29n, 34, 34n
 Fastelli, Federico 46n, 52n
 Fenoglio, Giuseppe 71
 Folin, Alberto 13n
 Foscolo, Ugo 32
 Franchi, Raffaello 12n
 Frazer, James George 66, 73, 73n, 77, 77n, 79
 Fucini, Renato 42
 Gadda, Carlo Emilio 33, 33n
 Galeani Napione, conte Gian Francesco 48
 Gambi, Lucio 34, 34n
 Gasperina Geroni, Riccardo 67n
 Gemignani, Carlo Alberto 6n
 Gentile, Giovanni 13

- Gerratana, Valentino 58n
 Ghilardi, Margherita 26n
 Giacosa, Giuseppe 18
 Gigli, Lorenzo 47, 47n
 Ginzburg, Leone 45
 Gioanola, Elio 78, 78n
 Giolitti, Giovanni 7, 17n, 24, 38, 38n
 Giunta, Fabio 74n
 Gobetti, Piero 27, 43, 54, 58, 66
 Goethe, Johann Wolfgang von 15
 Gozzano, Guido 6, 18, 39, 50, 61, 65, 68, 70
 Gramsci, Antonio 57, 57n, 58n, 66
 Griffero, Tonino 14n
 Guarini, Guarino 49
 Guglielminetti, Marziano 67n
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 13-14
 Humboldt, Alexander von 29, 29n, 31, 34
- Iacoli, Giulio 5n
 Imbriani, Vittorio 42
 Isella, Dante 33n
- Jahier, Piero 26n
 Jakob, Michael 5, 5n, 12
 Jesi, Furio 73n
 Jung, Carl Gustav 73n
 Juvarra, Filippo 49
- Kerényi, Károly 73, 73n
- Lacaita, Carlo 55n
 Lagioia, Nicola 69, 69n
 Lagrange, Giuseppe Luigi 6, 23, 65
 Langella, Giuseppe 26n
 Latini, Micaela 14n
 Lavagetto, Mario 58n
 Leonardo da Vinci 41
 Leopardi, Giacomo 21, 21n
- Levi, Carlo 43
 Levi, Primo 43
 Linati, Carlo 15, 15n
 Lo Nigro, Sebastiano 57n
 Lupo, Giuseppe 13n
 Luzi, Mario 5n
- Magrelli, Giacinto 16
 Maistre, Joseph de 40
 Maistre, Xavier de 32
 Majoli Faccio, Virginia 14, 14n
 Majoli, Luciano 14n
 Marchis, Vittorio 55n
 Mariani, Umberto 76n
 Marson, Anna 6n
 Martignoni, Clelia 33n
 Masoero, Mariarosa 70n, 78n
 Mattesini, Francesco 80, 80n
 Mauro, Ezio 20n
 Merisio, Pepi 52, 53n
 Mila, Massimo 45
 Milanini, Claudio 69n
 Mondo, Lorenzo 8n, 70, 70n, 71n, 78n
 Montale, Eugenio 5n, 52, 52n
 Monti, Augusto 7-8, 43, 45, 65, 68, 75, 76, 76n
 Moretti, Giampiero 73n
 Morin, Edgar 23, 24n
- Newton, Isaac 41
- Olivetti, Adriano 60
 Onida, Piero 61, 61n
 Orengo, Nico 59, 59n
 Orlando, Liliana 33n
- Pala, Mauro 6n
 Papini, Maria Carla 46n, 52n
 Pareto, Vilfredo 27
 Parronchi, Alessandro 5n
 Pavese, Cesare 8, 8n, 9, 43, 45, 51, 65-73, 75-80

- Pennaroli, Giulia 78n
 Pestelli, Gino 20n, 25, 25n
 Petrarca, Francesco 32
 Pezzani, Renzo 24, 48, 48n, 49
 Piovene, Guido 33, 38, 38n, 39
 Pivano, Fernanda 8
 Pivato, Stefano 18n, 19, 19n
 Poggio, Pier Paolo 55n
 Poli, Daniela 6n
 Prezzolini, Giuseppe 42
 Propp, Vladimir Jakovlevič 58
 Puggioni, Roberto 6n

 Quaini, Massimo 5, 6n, 29, 29n
 Quaranta, Bruno 22n, 43, 43n, 45, 45n, 46, 46n, 54, 54n, 59, 59n, 63n

 Raffaeli, Massimo 51n
 Riccobono, Rossella 76n
 Ritter, Joachim 14, 14n, 15, 34
 Romano, Massimo 62, 62n
 Romano, Sergio 17n, 23, 23n
 Roscioni, Gian Carlo 33n
 Rossi, Luisa 6n
 Rovatti, Pier Aldo 23n
 Rousseau, Jean-Jacques 15

 Salandra, Antonio 38n
 Salvadori, Diego 52, 52n
 Santoli, Vittorio 44n
 Scaffai, Niccolò 12, 12n
 Sella, Emanuele 14n
 Sella, Quintino 19
 Sgavicchia, Siriana 79, 79n
 Sichera, Antonio 66n, 74n
 Simonigh, Chiara 24n
 Sinigaglia, Alberto 20n

 Slataper, Scipio 26n
 Solari, Gioele 35
 Soldati, Mario 38, 38n, 43
 Soletti, Elisabetta 78, 78n
 Spengler, Oswald 17
 Spignoli, Teresa 46n, 52n
 Starnone, Domenico 67n
 Sterne, Laurence 32
 Svevo, Italo 32, 32n

 Tabucchi, Antonio 5n
 Tecchi, Bonaventura 57, 57n
 Tesio, Giovanni 24n, 40, 40n, 63n, 78n
 Thompson, Doug 76n
 Thovez, Enrico 6
 Turi, Nicola 5n

 Van den Bossche, Bart 71, 71n
 Vasco, Dalmazzo Francesco 47, 47n
 Vattimo, Gianni 23n, 24n
 Veneziani, Marcello 71n
 Ventavoli, Lorenzo 78n
 Venturi Ferriolo, Massimo 14n, 15n
 Vercellino, Arianna 61n
 Vico, Giambattista 67n, 73
 Virgilio Marone, Publio 51
 Vittorini, Elio 45
 Vittorio Emanuele II (re d'Italia) 24, 65
 Volponi, Paolo 51

 Wulf, Andrea 29n

 Zampa, Giorgio 52n
 Zagrebelsky, Gustavo 24n
 Zanone, Valerio 22n
 Zingarelli, Italo 33

INDICE

Introduzione	5
1. Filippo Burzio	
1.1 Paesaggio ossimorico. Una coordinata moderna	11
1.2 Piemonte tra storia e politica	16
1.3 Illuminismo del paesaggio	20
1.4 Una <i>Naturgemälde</i> stilistica	25
1.5 Orizzontale e verticale	30
2. Da Filippo Burzio a Giovanni Arpino	
2.1 Il Piemonte come coscienza critica	37
2.2 Arpino prefatore di Burzio	39
2.3 La «bussola» del piemontesismo. Cajumi, Bernardi, Boglione	43
2.4 Arpino tra città e campagna	50
2.5 Il folclore di Burzio e Arpino	54
2.6 La sintesi dei contrasti	61
3. Cesare Pavese. Un (dis)allineato	
3.1 La differenza pavesiana	65
3.2 Città-collina andata e ritorno	70
3.3 Il metapaesaggio di Pavese	75
Indice dei nomi	81

L'elenco completo delle pubblicazioni è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<https://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?col=MOD%20La%20modernita%27%20letteraria%20in%20open%20access>



Pubblicazioni recenti

8. ROBERTA COLOMBO, *Paesaggio e coscienza moderna. Burzio (Pavese) Arpino*, 2026, pp. 88.
7. MARA SABIA, *Lettere dalla clinica. Il tema della malattia mentale e dell'internamento nell'opera in prosa di Amelia Rosselli e nelle lettere inedite al fratello John*, 2026, pp. 140.
6. FILOMENA D'ALTO, ELENA PORCIANI [a cura di], *Il lavoro femminile in Campania. Rappresentazioni tra diritto, letteratura e audiovisivi (1945-2025)*, 2025, pp. 172.
5. NICCOLÒ AMELII, *La città che avanza. Forme, funzioni e rappresentazioni urbane nel romanzo italiano del Novecento*, 2025, pp. 508.
4. ANTONIO ROSARIO DANIELE [a cura di], *Contaminazioni, dissonanze ed eterotopie nella modernità letteraria*, 2025, pp. 1186.
3. ALBERTO CARLI, ANTONIO DI SILVESTRO [a cura di], *L'alfabeto del vero e la modernità di Verga*, 2024, pp. 260.
2. SILVIA ACOCCELLA, CONCETTA MARIA PAGLIUCA, MICHELE PARAGLIOLA [a cura di], *Fatti e finzioni*, 2024, pp. 994.
1. ELISA GAMBARO, STEFANO GHIDINELLI, GIOVANNA ROSA [a cura di], *Vittorio Spinazzola e la democrazia letteraria*, 2025, pp. 188.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di luglio 2026

