Il gorgo di Beppe Fenoglio

Aggiornamento e fenomenologia del problema

Diego Terzano – *Università di Pisa*

L'articolo si concentra sull'immagine del gorgo nelle opere narrative di Beppe Fenoglio. Più nello specifico, il saggio intende studiare le caratteristiche fisiche e metaforiche (ma anche filosofiche) del fenomeno, intendendolo come un tema strutturante che modifica la relazione tra il paesaggio e la soggettività dei personaggi (di fronte alla morte e al tempo). In conclusione, attraverso il gorgo si ridiscuterà la relazione tra Fenoglio e Poe.

The article focuses on the image of the whirlpool in Beppe Fenoglio's narrative works. Specifically, the intent is to study the physical and metaphorical (as well as philosophical) properties of the phenomenon, conceived as a structuring theme which modifies the relationship between the landscape and the characters' subjectivity (faced with death and time). The relationship between Fenoglio and Poe will be finally reconsidered through the study of the whirlpool.

> The black wind of the sea
> And the green wind
> Whirled upon me.
> The blood of the mind fell
> To the floor. I slept.[1]

1 Tra fine e generazione

All'inizio della *Malora* (1ª ed. 1954), a stagliarsi è l'immagine del «padre» che prende «la sua prima acqua sottoterra»;[2] Agostino, il protagonista, racconta di una pioggia «su tutte le Langhe» che lo accompagna nel ritorno al lavoro, dopo il funerale:

> Ebbene, mentre facevo la mia strada a piedi, ero calmo, sfogato, mio fratello Emilio che studiava da prete sarebbe stato tranquillo e contento se m'avesse saputo così rassegnato dentro di me. Ma il momento che dall'alto di Benevello vidi sulla langa bassa la cascina di Tobia la rassegnazione mi scappò tutta. Avevo appena sotterrato mio padre e già andavo a ripigliare in tutto e per tutto la mia vita grama, neanche la morte di mio padre valeva a cambiarmi il destino. E allora potevo tagliare

[1] Wallace Stevens, *A Weak Mind in the Mountains*, in Id., *The Collected Poems* (1954), New York, Alfred A. Knopf, 1971, p. 212.

[2] Beppe Fenoglio, *Tutti i romanzi*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2015, p. 113. I testi della *Malora* e della narrativa lunga fenogliana saranno citati direttamente da questa edizione: d'ora in poi, a testo, TRO (l'ed. è basata su B. Fenoglio, *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 2001); in caso di più citazioni ravvicinate dalla stessa pagina il riferimento sarà posto in corrispondenza dell'ultima citazione pertinente. I riferimenti dai capp. della prima redazione del *Partigiano Johnny* non incluse nell'ed. approntata da Isella saranno invece tratti da B. Fenoglio, *Il libro di Johnny*, a cura di G. Pedullà Torino, Einaudi, 2015.

a destra, arrivare a Belbo e *cercarvi un gorgo profondo abbastanza* (TRO, p. 113).[3]

Ripensando alla madre, Agostino evita il suicidio; i suoi pensieri e i suoi atti mancati manifestano un complessa rete di implicazioni tra l'elemento acquatico (la pioggia che precipita nella terra di Langa; il gorgo che si inabissa nel torrente Belbo) e il rapporto generazionale come dicotomia tra resistenza e abbandono della vita (il padre morto, bagnato dall'acqua; il figlio che pensa di imitarlo bagnandosi nella profondità fluviale; la madre che previene idealmente il gesto configurandosi come àncora alla vita).

È a questo prisma di significati che nelle prossime pagine si farà riferimento, concentrando l'analisi sull'immagine del gorgo. A essere interessata dal tema non è solo *La malora*, ma un'ampia serie di racconti e romanzi attraverso cui si può riconsiderare la dialettica sussistente tra il paesaggio e la soggettività dei personaggi:[4] prestando costante attenzione alla (extra)testualità del gorgo, al suo radicamento spaziale,[5] questo articolo produrrà una ricognizione esaustiva del fenomeno nella narrativa fenogliana, non riducendolo a mero dispositivo di evocazione di morte,[6] ma studiandone le caratteristiche a tutto tondo.[7] Si offrirà così anche una rilettura delle opere di Fenoglio *sub specie* del gorgo. Il saggio, infine, sonderà alcune implicazioni teoriche e valuterà la relazione comparativa e intertestuale[8] che il gorgo può evidenziare tra l'opera di Fenoglio e quella di Poe.

Quest'analisi, a livello generale, sarà tesa a chiarire come il fenomeno sia stato riprodotto e significato in maniera, tutto sommato, coerente: per Fenoglio, il gorgo sembra stagliarsi sul fondo di un immaginario stabile, connesso a una dimensione paterna, famigliare o identitaria, da una parte, e alla corre-

---

[3] Salvo dove diversamente indicato, i corsivi, che evidenziano le immagini legate al gorgo o al fiume (nel caso del Belbo, si parla tecnicamente di un torrente), sono miei.

[4] Cfr. VERONICA PESCE, *«Nel ghiaccio e nella tenebra». Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2015, in partic. lo studio sul rapporto tra spazio e tempo, che chiama in causa l'elemento acquoreo fenogliano e contempla anche un'ottica fenomenologica (pp. 85-128); utile il riferimento a MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003, sulla scorta di cui si può valutare il rapporto percezione-orientamento-narrazione (cfr. *infra*, §§ 3, 6).

[5] L'articolo, nel prestare costante attenzione allo spazio e alla geografia del gorgo dentro e fuori al testo, cioè alle relazioni "interattive" «entre l'œuvre et les espaces humains», ma anche quelli fisici, non è alieno da un orizzonte geocritico (BERTRAND WESTPHAL, *Pour une approche géocritique des textes*, in ID. (éd.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, pp. 9-40, p. 19).

[6] FRANCESCO DE NICOLA, *Un Fenoglio incompiuto: illeggibile o avvincente?*, «Italianistica», V, 3 (1976), pp. 478-485, p. 479.

[7] In questo senso l'articolo dialoga con ROBERTO MOSENA, *Fenoglio. L'immagine dell'acqua*, Roma, Studium, 2009 e TOMMASO POMILIO, *"Come la pelle dei serpenti". Lo spazio barbaro: la terra dell'acqua*, «il Verri», 80 (2022), pp. 37-47. Mosena, da una parte, studia il problema dell'acqua in sé, intesa come «grande tentazione di Fenoglio» (p. 117); non trascura di citare l'immagine del «gorgo-inferno o purgatorio» (p. 37) in questo contesto. Pomilio – che individua tra l'altro il nesso tra il gorgo e l'*acqua verde* dell'omonimo racconto – riflette invece sul legame tra l'universo fisico (nella dialettica/continuità tra acqua e terra) e quello linguistico di Fenoglio, per cui si può riscontrare «una lingua vorticante e sempre ancora in cammino» (p. 47).

[8] Sulla lettura di Poe da parte di Fenoglio, al di là di quanto si dirà, cfr. V. PESCE, *Fra le letture di Beppe Fenoglio*, in «Italianistica», XLIII, 2 (2014), pp. 27-34.

lativa tensione all'(auto)annichilimento o alla rinuncia, dall'altra. Generazione e fine. Gli scarti che Fenoglio contempla in capo alla scrittura del tema appaiono non tanto legati a un'evoluzione lineare dell'immagine, quanto all'oggetto e al respiro narrativo di ciascuna opera, ai relativi personaggi – dunque alla funzione che i tratti fisici e simbolici del gorgo possono rivestire in tali contesti.

Per questo, l'organizzazione di questo studio prediligerà un criterio legato, di massima, ai generi letterari. *La malora*, in quanto *unicum* che codifica, forse perfettamente, il portato funereo e generazionale del gorgo, sarà indagata per prima, costituendosi come elemento di raffronto centrale per le altre analisi del saggio. Si studieranno, quindi, le occorrenze del gorgo nei romanzi: prima, nel *Partigiano Johnny*, in cui il tema è flesso alla luce (o all'ombra) del dilaniamento percettivo-esistenziale del soggetto in guerra; quindi, nell'*Imboscata* e in *Una questione privata*, che chiariscono i legami tra il gorgo e l'ultimo, grande personaggio fenogliano: Milton. A questo punto si prenderanno in considerazione i racconti. Studiarli al termine dell'analisi consentirà di mostrare come nei contesti di più alta densità narrativa siano isolati ed elaborati alcuni attributi del gorgo come macro-evento. Questa scomposizione, per così dire, del fenomeno comporta la possibilità di conseguire anche i maggiori esisti di densità simbolica. Come nel caso, emblematico e memorabile, del racconto *Il gorgo*, che chiude la rassegna prima del riferimento a Poe e si configura come la più limpida rimodulazione dell'immagine quale è presente nella *Malora*.

2 MORTE E FANTASMA DEL PADRE: *LA MALORA*

Cominciamo, quindi, con *La malora*. La prima occorrenza del motivo del gorgo, che chiama in causa le questioni esposte sopra, viene ripresa più avanti, nel momento in cui Agostino si confronta con Mario Bernasca sull'opportunità di cambiar mestiere: passare dall'attività vitivinicola, «sotto che pidocchi di padroni», a quella di mietitori, come soci. Un vero e proprio dialogo tra i due, su questo tema, è continuamente rimandato; Agostino continua a riflettere sulle parole che Mario gli lascia ogniqualvolta si vedono in compagnia, fino a che finalmente,

> una domenica dopopranzo, [Mario] salì al Pavaglione e mi chiamò ad andar con lui *a bagnarci in un gorgo di Belbo*; io da dentro la casa gli domandai se con noi venivano degli altri, e sentendo che no, indovinai che quella era la volta buona (TRO, p. 159).

Il confronto tra Mario e Agostino si tiene sulla riva del Belbo. I due si sono già bagnati nel gorgo; si sono asciugati a vicenda; parlano dei padroni, oscillano tra tentativi di persuasione e resistenza.

Mario, con buoni argomenti, tenta di convincere Agostino dell'opportunità di abbandonare la certezza attuale per scommettere sul grano: ciò consentirebbe anche di vivere e lavorare ad Alba – città *par excellence*[9] – fuori stagione. Ma Agostino continua a fissare il Belbo, cioè il gorgo, e fissando lo sguardo blocca anche il proprio orizzonte esistenziale al ruolo di *figlio* – e insieme

[9] Cfr. Nunzia PALMIERI, *Avventure di un narratore nella* Malora *di Fenoglio*, in «Allegoria», XXII, 61 (2010), pp. 123-139, pp. 125-127.

di servitore: «Io lo lasciavo dire, e *guardavo l'acqua* perché Mario non mi leggesse negli occhi che non avevo il coraggio di risicare e che neanche lui me l'avrebbe mai messo» (TRO, p. 160).

Il legame di questo sguardo con la famiglia e la morte del padre viene esplicato subito dopo:

> Per forza che a Bernasca montava la rabbia [...]. Ma non potevo mica dirgli a un originale come Mario che [...] conservare il posto da Tobia era per me una maniera come un'altra di tener la memoria di mio padre che mi ci aveva aggiustato prima di morire, e di salvare il rispetto della mia famiglia (TRO, pp. 159-160).

A morire non dentro, ma di fronte al gorgo è l'adultità come autodeterminazione; se all'inizio del testo lo sguardo del pensiero si dirige all'acqua del torrente come rinuncia totale alla vita, come ribellione alla malora della sorte, in questo caso lo sguardo concreto, sensoriale, si dirige all'acqua del Belbo come a un simbolico (e perenne) ritorno verso un'amniosi liquida. In questi termini, la fusione ideale non è intesa solo con la madre e la famiglia, ma anche con cosa resta del padre: figura a partire dalla quale, come anche si vedrà, il gorgo attiva regolarmente la propria carica simbolica.

La dilatazione semantica della morte paterna è totale: non solo conferisce a tutto il testo e all'esistenza di Agostino una *Stimmung* votata alla morte; ma si configura anche come destino di imperfetta ribellione alla stessa malora, all'orizzonte della natura che, nel paesaggio d'alta langa, trova una sintesi crudele – così come un necessario vincolo per l'uomo che lavora.

Agostino è del tutto soggiogato al vincolo della terra, come timoroso di evadere nel ricordo del fallimento del padre: viene infatti ricordato come proprio sul padre, in primis, avesse avuto terribili effetti l'acquisto mancato della «censa di San Benedetto», presa dai «Canonica, coi soldi che s'erano fatti imprestare». Un azzardo, quello dei Canonica, che paga; un non-agire per timore, quello del padre, che lega la famiglia alla malora: «Adesso mi è chiaro che nostro padre aveva già staccata la mente dal lavorare la terra [...] e quando dovette invece richinarsi alla terra, aveva perso molto di voglia e di costanza» (TRO, p. 114).

La morte del padre, date queste premesse, sembra assumere per Agostino significati di ordine diverso, dal cosmico al personale.

Da una parte, si configura come una punizione della natura per chi aveva tentato di emanciparsi – e la maledizione per questa superbia cade sulla famiglia: in questo senso, si presenta anche come monito per chi sia tentato di scommettere su di sé. La condizione liminare del padre, che non pensa più a lavorare la terra nonostante *debba* farlo, è la rappresentazione di uno scollamento imperfetto dalla necessità – una prefigurazione della sua fine.

Dall'altra parte, tale morte genera e si mostra come un lutto inelaborabile, che blocca il soggetto in una temporalità ferma nel ricordo e nell'assenza di avvenire: la morte del padre apre solo alla nostalgia per il genitore, per il suo ruolo primitivamente protettivo – fallito e sancito dalla morte –, alla sua allucinazione come mancata presa di coscienza della possibilità o della necessità

di azione da parte del figlio.[10] È questa stasi luttuosa a generare una fantasmatica identificazione tra Agostino e il padre, e a proiettare il dovere del genitore sul figlio, involto sia nelle condizioni materiali che eredita sia in una sorta di blocco simbolico.

Si legge, infatti: «neanche la morte di mio padre valeva a cambiarmi il destino». Lo conferma, al contrario: e per questo l'intenzionalità di Agostino si dirige costantemente al gorgo del Belbo, per cui si fissa nella morte del padre e come il padre, rinunciando a rischiare un altro lavoro e la vita in Alba.

A vivere in città è l'amato fratello di Agostino, Emilio, che studia al seminario. La sua figura coincide con la sua malattia, la tisi, all'insegna della quale si conclude *La malora*.[11] Non solo la conclusione della prima visita di Agostino ad Alba si conclude nel segno della malattia del fratello, solo indicata, ma anche, allusivamente, l'avvicinamento alla città compiuto dallo stesso Agostino, in preda a una febbre allusiva:

> stavolta l'avrei vista e ci avrei camminato dentro, e [...] io avrei poi sempre potuto entrare in ogni discorso su Alba e mai più provare invidia. E mentre che ero tanto lontano da casa [...] a casa in un certo senso ci tornavo, perché mio fratello Emilio stava in Alba. [...] Tobia mi prese per le spalle come per puntarmi e mi disse: – Lo vedi quel gran palazzo col giardino davanti e tutti quegli archi al primo piano? È là dentro che tuo fratello studia da prete.
>
> Io adesso avevo la febbre d'arrivare (TRO, pp. 124-125).

Questo brano rende la misura della rinuncia compiuta da Agostino di fronte al gorgo; al contempo prepara l'ennesima, complicata intersezione tra famiglia, morte e acqua fluviale.

Della mitizzazione urbana, infatti, compartecipa anche il fiume di Alba, il Tanaro, legato insieme al Belbo all'idea di morte e suicidio – ma come da lontano: «Mi stampai nella testa [...] il ponte e il fiume, la più gran acqua che io abbia mai vista [...]; quel fiume Tanaro dove, a sentir contare, tanti della nostra razza langhetta si sono gettati a finirla» (TRO, pp. 124-125). Così anche l'incontro tra Agostino ed Emilio, come si diceva, è improntato al presagio della sua morte attraverso quello della malattia; l'espediente narrativo prevede una rievocazione della gioia infantile, nel momento in cui il vincolo di fratellanza era ancora concretamente in vigore:

> – Però sei ben pallido, Emilio.
>
> – Usciamo poco o niente da qui dentro –. Poi la voce gli si fece anche più fina: – Agostino, hai del denaro appresso? [...] Ho fame [...]. Esci un momento con quei soldi e comprami qualcosa da mangiare. [...] Comprami qualunque cosa.
>
> Io subito non mi mossi, stavo coi miei dieci soldi in mano e *negli occhi di mio fratello vedevo come in uno specchio me e lui al paese, un*

[10] A questo quadro si attagliano le osservazioni di Recalcati (che si impostano su quelle di Freud) su angoscia melanconica e rigetto del lutto (MASSIMO RECALCATI, *La luce delle stelle morte. Saggio su lutto e nostalgia*, Milano, Feltrinelli, 2022, pp. 46-49, 51-58).

[11] Quando Agostino torna a casa, a San Benedetto, si prospetta anche il ritorno di Emilio, chiaramente malato.

> *dopopranzo di festa, che pescavamo con le mani i gamberi in Belbo* (TRO, p. 128).

La *rêverie* si innesta nello sguardo di Emilio, oltrepassando il contingente: Agostino sembra quasi intuire la necessità di salute del fratello attraverso il ricordo che cogenera con la mente di lui: il momento della festa, il gioco, l'adultità ancora lontana.[12] La stessa adultità (o il tentativo impossibile di evitarla, nei fatti) che comporta, simbolicamente, il malessere che avrebbe di lì a poco tenuto Agostino fermo nel lutto.

Per il dolore rappresentato da questo dialogo, l'ombra della morte pare idealmente più densa sul Belbo che sul fiume Tanaro, in cui alcuni «langhetti» si sarebbero suicidati: come accennato, l'immagine di morte sembra toccare l'idealizzata città di Alba solo da lontano.[13] La terra del lavoro sembra esaurire tutta la morte; così il Belbo, nel momento in cui idealmente affluisce (come affluisce) nel Tanaro, sembra perdere tutta la propria carica funebre.

È per tutte queste ragioni che, dopo l'anticipazione iniziale, Fenoglio sceglie di descrivere l'avvicinamento di Agostino alla morte del padre in modo piuttosto evocativo.

Scivolando, il padre cade in un pozzo: un abisso simile a un gorgo; annegato e non annegato, vivo e morto, per una polmonite si spegne qualche giorno dopo; venuto a sapere dell'incidente, già presumendo di non vederlo più vivo, Agostino è scortato fino al cancello della cascina ed è rassomigliato a un defunto, cioè al padre morto;[14] quindi percorre disperato i venticinque chilometri che separano Castino dall'abitazione di San Benedetto Belbo:

> Arrivai al paese al primo scuro, vidi dall'alto la nostra casa giù verso Belbo, mi sembrò che portasse sul tetto tutto il peso del cielo, e mi diede un colpo al cuore vedere la luce alla finestra dei nostri, una luce che non poteva che essere quella di quattro candele (TRO, p. 136).

La geografia letteraria implicata o rappresentata in queste pagine è metaforicamente significativa. L'itinerario percorso da Agostino segue quello del Belbo; la casa, a San Benedetto, sta «giù verso Belbo» – idealmente prossima a immergervisi; il padre, cadendo in un pozzo, cioè nella stessa acqua del Belbo, precipita sottoterra: sarà bagnato di lì a poco dall'acqua piovana, subito dopo il funerale.

Tutto sembra prefigurare (dal punto di vista del tempo della storia) e al contempo richiamare (dal punto di vista del tempo del racconto) il desiderio di morte provato da Agostino nell'incipit della narrazione.

---

[12] Lo «specchio» costituito dagli occhi di Emilio richiama proprio l'acqua del Belbo, che produceva gioia infantile a dispetto dell'inabissamento, della stasi e della rinuncia di ora.

[13] Quando più avanti scompare Costantino, infatti, ci si chiede: «Non può essere che sia sceso ad Alba e là si sia gettato in Tanaro? Non sarebbe il primo» (B. FENOGLIO, *Tutti i romanzi*, cit., p. 163). Ma, anche stavolta, la morte non può appartenere che alla terra del Belbo e della malora: Costantino è trovato impiccato in un boschetto della zona.

[14] «M'accompagnarono [...] uno dietro l'altro che sembrava già quella una sepoltura» (ivi, p. 136).

3 PERCEZIONE E METAFORICITÀ: *IL PARTIGIANO JOHNNY*

A partire dall'incipit della *Malora*, folgorante e determinante, il gorgo appare insieme al Belbo che lo genera come un'immagine di fine e mancato inizio; di soggiogamento alla necessità. È inoltre immagine di inabissamento e blocco e problematizza il rapporto famigliare-generazionale.

Tutta questa intricata congerie di questioni può essere ritrovata altrove: a partire dai romanzi fenogliani e dalla relativa rappresentazione del contesto bellico.

Si comincia col *Partigiano Johnny* (1ª ed. 1968) per pregnanza e varietà della fenomenologia del gorgo – spesso presente, in virtù proprio della guerra, in termini traslati e cioè metaforici. La prima apparizione del tema, come ci si può aspettare, è legata all'immagine del padre (cap. 3). Avvicinandosi il momento in cui il figlio Johnny sposerà la causa partigiana, questi racconta un episodio violento occorso a un coetaneo, Bonardi, per mano di una brigata partigiana:

> [Il padre] crollò la testa: – Sarà violenza da tutte le parti, e noi siamo nel mare –. E allora Johnny pensò alla disperata tristezza d'esser vecchi, come suo padre e Bonardi, vecchi e bianchi e rugginosi uomini nello scatenamento della gioventù agile e superba e feroce, tale come essi erano nella preistorica primavera del 1915. Non poteva nemmeno sopportar l'idea indotta di suo padre *preso in quel gorgo* e minacciato e maltrattato, sia dagli uni che dagli altri. Guardava la sua testa pendula sul piatto, nella squallida riconoscenza dell'età (TRO, p. 363).

Notiamo *en passant* che Johnny è appena stato al fiume, dove si era diretto per «trafiggere l'invulnerabile», cioè atemporale, eterno «velo delle acque» con lo sguardo: salvo poi rimescolare la propria visione nel momento in cui gli si presenta un emblema della storia, del tempo, dunque un richiamo alla responsabilità:[15] il «ponte squarciato, la sua lacerazione ancora fresca e come cruenta nel cielo di ghisa ed immediatamente vicino» (TRO, p. 360).[16] Nella citata scena domestica, il gorgo rappresenta metaforicamente l'orizzonte della morte che satura la storia, in maniera pre-ideologica e pervasiva. È un gorgo nel «mare» ideale evocato dal padre, in cui sempre idealmente confluisce il fiume – il Tanaro – visitato da Johnny poco prima. Si conferma l'associazione, tipica della *Malora*, tra gorgo e necessità del male, tra gorgo e dolore del padre, esperito dal figlio.

Nel pieno del conflitto, la seconda occorrenza del gorgo (cap. 10) chiama in causa gli elementi della visione e della morte rappresentata: è nell'acqua del torrente di un rittano, nel tufo, che Johnny e Fred si gettano per scampare ai colpi sparati dai fascisti da dietro al castello di Marsaglia, e poi da un ciglione. Nel rittano corre «la mortale acqua del disgelo», che «li morse ai polpacci e

---

[15] Come è noto, a questa idea mette capo il progetto di edizione del "libro grosso" fenogliano, realizzato nel 2015: cfr. G. PEDULLÀ, *Le armi e il ragazzo*, in B. FENOGLIO, *Il libro di Johnny*, cit., pp.V-LXXVI. A proposito, divergente, cfr. GIANCARLO ALFANO, *Johnny (non) deve morire. Su filologia e critica del* Partigiano Johnny, in «AOQU. Rivista Di Epica», II, 2 (2021), pp. 247-263.

[16] Questo emblema della storia in corso è confermato dall'immediata apparizione dei tedeschi sull'altro lato del fiume.

li bloccò subito». A un certo punto, trascorsa la carovana fascista, si fa silenzio; e appare di nuovo il nesso acqua-morte:

> la ramaglia scarnificata non saltava più... Johnny e Fred si sollevarono e marciarono su per l'acqua diaccia e come anicizzata, su verso dove il rittano s'approfondiva e *l'acqua s'approfondiva in un gorgo nel tufo*. Erano riestenuati, sedettero sul tufo emergente, con l'acqua alle ginocchia, guardando di sbieco al ciglione deserto. [...] Stava così invidiando Tito [morto], quando dovette alzare gli occhi al ciglione, dov'era erettasi l'ombra dell'ombra dei fascisti. Una voce, distante altissima, pareva rampognarli, aizzarli, ora... (TRO, p. 437)

Il movimento nel paesaggio di Johnny e Fred è verticale (dal basso verso l'alto, e viceversa): la fatica del moto è resa diegeticamente dalla topica rappresentazione degli eventi secondo la dinamica sensoriale. Tutto il meccanismo ruota geometricamente intorno al gorgo nel rittano, che rappresenta, insieme, un punto di arrivo/riposo e un contesto per cui l'azzeramento dissociativo della voce prelude al frastuono della battaglia:

> Johnny posò gli occhi sul fianco di Fred [...] – They're getting to kill us in water. I'll see my own blood getting off on the tide –. Sospirò, e lentamente, tristemente alzò il moschetto verso il ciglione.
>
> Fred rivisse in quell'istante, per abbattergli una mano sulla canna e mandargliela giù, con la canna umiliata nell'acqua. Si accese di furore per Fred, ma cessò, perché con la coda dell'occhio vide i fascisti proseguire a monte (TRO, pp. 437-438).

In questo momento Fred e Johnny sono nel gorgo, cioè nella zona più profonda del rio che scava il rittano: l'hanno evidentemente raggiunta, dato che possono sedersi sul tufo avendo l'acqua fino alle ginocchia. Non c'è stato un vero e proprio movimento: se c'è un moto, esso è tutto percettivo, o meglio narrativo in quanto percettivo. Ed è l'acqua l'orizzonte spaziale a partire dal quale si fa possibile la percezione, nonché, soprattutto, il luogo in cui il pensiero di Johnny proietta, fantasmaticamente, il proprio sangue.

Queste associazioni sono confermate subito dopo. Nel retrocedere, i fascisti prendono a lanciare bombe nel rittano: Johnny chiude la bocca al compagno, in procinto di «urlare a perdifiato», gli immerge la testa nel gorgo «fino al collo» e questi grida «nell'acqua perché essa ribollì tutta». Quindi Johnny, osservando il «dilaniamento» della parete di tufo, ancora immerso pensa che «la morte sarebbe [...] venuta dal secondo passaggio sulla ripa opposta, ma non accadde» (TRO, p. 438).

Al contrario di quanto avviene per Pavese nella sua lirica più celebre, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, di cui forse si conserva una traccia qui, la morte

non *viene*; i due partigiani risalgono dal *gorgo* dopo esservi precipitati.[17] Ma la morte resta, per *Il partigiano Johnny*, un vero e proprio orizzonte di senso.[18]

Ora, nel romanzo le altre occorrenze del gorgo sono metaforiche (come la prima di cui si è parlato). Al cap. 13, Johnny è ad Alba, aggirando di notte «la città per la periferia» in un contesto, ancora, fluviale: infatti avanza «sulla riva del torrentaccio», di cui amava anche il suo lurido fetore» (TRO, p. 486). Qui vede, da lontano, un soldato della Legione Ettore Muti:

> Johnny alzo a metà la sua pistola, nel cuore dell'ombra. Il ragazzo, un ragazzo ora, si fermò giusto davanti a Johnny, senza mai levar gli occhi: fissava l'onda lurida e lenta del torrente come un cristallino specchio per il suo lontanissimo sogno (TRO, p. 487).

Di fronte all'acqua, nella misura in cui vi fissa lo sguardo, il legionario diventa nulla più che un «ragazzo»; Johnny non riesce ad attaccare non provocato, quindi abbassa la pistola, salta fuori dall'ombra, «pestando sonoramente i piedi per terra, torreggiando come più torreggiar poteva» (TRO, p. 487). Comincia il confronto, così, finché la tenebra non assume la connotazione fluviale del gorgo e annega il nemico nel buio:

> Erano a quaranta metri distanti: il Muti figgeva gli occhi nell'ombra corposa, portò lentamente, dreamily la mano alla correggia del suo moschetto... e non fece altro. Sempre tenendo d'occhio il fantasma di Johnny, retrocedette lentamente, cautamente, lungo la riva maleolente, finché sparì come inghiottito *da un gorgo di tenebra*.
>
> Johnny riguadagnò la collina, l'alte colline (TRO, p. 488).

Al cap. 17, un evento eccezionale, l'arrivo di alcuni disertori, è preceduto e preparato dalla rappresentazione dell'estate partigiana; il clima di stasi è mobilitato dalla rappresentazione della morte nell'acqua: «In quei giorni ognuno si disperdeva senza permesso, cercando privati stagni o la lontana riva di Belbo e addirittura la sponda del fiume Tanaro, al limite del regno partigiano, e ci fu un annegamento in Belbo» (TRO, p. 520).

Il gorgo compare qualche pagina dopo,[19] dimostrando come anche l'evocazione metaforica del fenomeno non possa sganciarsi da un riferimento concreto alla geografia fluviale delle Langhe. L'immagine in questione è anche piuttosto originale; per la prima volta, infatti, assistiamo a una rappresentazione del gorgo come *vortice*: «Poi vi fu la fusione e l'abbraccio. Johnny con Pierre si tuffò nel vortice, e vennero salutati, paccati, baciati e smorfiati tutto in reciprocation; *commisurarono, in quel gorgo, le loro armi e divise*» (TRO, p. 524).

---

[17] «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi»; «Scenderemo nel gorgo muti» (CESARE PAVESE, *Verrà la morte e i avrà i tuoi occhi* (1951), Torino, Einaudi, 2012, p. 29, vv. 1, 14, 19).

[18] Cfr. Alberto CASADEI, *Il sentimento della morte nel Partigiano Johnny e nella narrativa della resistenza italiana*, in «Transalpina», 5 (2001), pp. 99-114.

[19] Il gorgo della guerra in cui sarebbe stato idealmente tratto il padre; il «gorgo di tenebra».

Dalle ultime evidenze risulta come il gorgo metaforico, evocato in un contesto almeno latamente fluviale, coinvolga il reame sensoriale della visione e della luce; è anche impiegato a descrivere la confusione e il contatto dei corpi.

Queste linee si trovano anche nel cap. 20:[20] in un quadro di attesa e silenzio, in preparazione di «[un']azione bellico-psicologica» (TRO, p. 560), al contesto luminoso dell'occorrenza precedente si contrappone un notturno fantasmatico, che prelude alla battaglia; il mortaio, arma «metafisicamente rivolta all'immutante cielo» (TRO, p. 564), dev'essere scaricato su Alba; sulla «collina prospiciente la città» (TRO, p. 563) arriva il suono del «fiume, un serpente di marmo nero, dante orribili riflessi ogniqualvolta riceveva la sua povera parte di quella cielo-inferno luce» (TRO, p. 565). Il fatto nuovo, in questo caso, è che l'immagine del gorgo *precede* l'apparizione del corso d'acqua che «stava, agli occhi di Johnny, "outlething Lethes"».

Il quadro di ombra e riverberi acustici «senza fenomenologia» (TRO, p. 564) della notte accanto al Tanaro, così anche la stessa dinamica meccanica e luminosa del mortaio,[21] è anticipato dall'immagine evanescente descritta poco prima, quando Johnny e i partigiani sono ancora a Treiso, pronti a marciare verso Alba:

> La notte precipitava; right sul paese era un inconsutile velo nero, ma giù, dove si poteva supporre sovrastasse esattamente la città rompevano quel velo crepe slabbrate e occhiaie e *gorghi di luce spettrale*. Johnny fischiò, Michele rifischiò e partirono (TRO, p. 563).

In *La Città 2* (cap. 22) viene descritto il primo tentativo fascista, fallito, di riprendere Alba occupata dai partigiani: l'azione bellica si svolge sulle rive del fiume. Dopo la vittoria partigiana cominciano le celebrazioni serali, durante le quali il badogliano «Johnny, uneasy e stranito», è descritto «preso nel gorgo di un distaccamento rosso che partiva energicamente verso la città» (TRO, pp. 606-607): ancora la confusione dei corpi, nonché un richiamo al citato cap. 3 del romanzo.

Una volta di più, infatti, è demitizzata la violenza ideologica, nella misura in cui lo straniamento di Johnny tra partigiani "altri" evidenzia antifrasticamente la vanità dell'opposizione; l'implicito giudizio del narratore si allarga infine alla retorica militare tutta attraverso un ulteriore, ironica immagine del gorgo:

> Col permesso di Pierre, Miguel cedette al suo istinto militaresco e comandò agli uomini di marciare in parata. Gli uomini insorsero e criticarono beffardamente ma *nel gorgo del trionfo* finirono con l'assumere e mantenere la cadenza (TRO, p. 607).

È coerente con questo quadro la successiva rappresentazione di una rissa tra «due partigiani, un badogliano e un comunista» (TRO, p. 607). La prima redazione del testo, che già contiene le due metafore del gorgo, offre una de-

[20] L'ultimo della prima parte dell'ed. Isella; l'ultimo, in questa edizione, ad appartenere alla prima redazione del romanzo.

[21] Barbaglio "metafisico" nel cielo.

scrizione equivalente della colluttazione: il badogliano è *ancora* definito «compagno» di Johnny, però.[22]

L'ultima immagine traslata del gorgo, nel romanzo, compare due capp. dopo (*La Città 4*). In apparenza poco significativa, l'occorrenza offre in realtà una serie di implicazioni simboliche del tutto coerenti con quelle già analizzate. Siamo nei dintorni di Alba, nella notte tra il 1° e il 2 novembre 1944: campagna, pressi del fiume Tanaro, fattoria di San Casciano. Alba, appena liberata, sta per subire la definitiva controffensiva dei fascisti. L'immagine del gorgo viene evocata, qui, per tematizzare tragicamente il problema del tempo: cronologico e percepito, ma anche legato alla morte.[23]

Johnny è svegliato dal suo sergente sottoposto Miguel/Michele:

> Miguel lo scosse e Johnny ebbe coscienza della grande pioggia battente prima che dell'imminenza e della fatalità della battaglia. Abbassò lo sguardo al polso e lesse 4,30.
>
> – Il tuo orologio marcia benissimo, Johnny. Sono io che ho deciso di svegliarti mezz'ora dopo. A che serve? Ho il preciso sentimento che non verranno. [...] Non verranno, Johnny. Tutto me lo dice: il fiume, le rive e l'aria.
>
> La notte non aveva aggiunto una grinza alle miriadi sul suo viso, ma *la voce del sergente stava affondando nel gorgo dell'afonia* (TRO, pp. 629-630).

I fascisti ovviamente attaccano sconfessando l'afono Miguel:[24] così l'afonia è un gorgo in cui non solo affonda la voce di lui, ma anche la speranza di tenere Alba. Cade anche la speranza, per Miguel, di sopravvivere, come se egli rifiutasse il sentimento della sua stessa morte imminente: l'evocazione dell'immagine del gorgo va di pari passo con il presagio di morte legato al corso d'acqua e alla «terribile pioggia» (TRO, p. 628), come all'inizio della *Malora*.

La diffrazione temporale tra l'ora a cui Johnny aveva chiesto di essere svegliato (le quattro) e l'ora a cui Miguel effettivamente lo chiama, d'altro canto, richiama l'oscillazione percettiva del tempo di guerra, simile a un sonno; cioè appunto al decesso, che spetta proprio a Miguel. Il gorgo dell'afonia è già il gorgo della sua morte, la fine del suo tempo. Nella confusione cronologica,[25] vedendone il cadavere, Johnny si sente proprio afono – raggelato e privo di

---

[22] La prima redazione, in cui il gorgo compare, presenta anche le figure del padre e della madre di Johnny, che richiamano ulteriormente l'immagine del gorgo a inizio romanzo (B. FENOGLIO, *Il libro di Johnny*, cit., pp. 489-490).

[23] D'altronde, come i partigiani non mancano di sottolineare, il 2 novembre è proprio il «giorno dei morti» (B. FENOGLIO, *Tutti i romanzi*, cit., pp. 623, 625, 628).

[24] «– Hai perso, sergente, – disse Johnny freddamente e Miguel annuì con un afono risolino» (ivi, p. 631).

[25] «Grattò via il fango dall'orologio e lesse 11,10 ed ancora una volta si astrasse completamente nella brevità e nell'interminabilità del tempo di guerra. [...] Si tuffò nel fango e nuotò verso Miguel. [...] Il sergente era prono, la testa all'altezza del treppiede [...]. Un bambino poteva dirlo morto, ma andare a scoprire quel buco fatale, questo raggelò Johnny» (ivi, p. 637). È interessante che la prima redazione, che contiene l'immagine del gorgo, riporti: «si assorse mortalmente nella brevità e nell'interminabilità del tempo nelle battaglie» (B. FENOGLIO, *Il libro di Johnny*, cit., p. 528). È dunque marcata la condizione simile alla morte dell'estasi del tempo.

parola: «Johnny incombette su lui, freddo e muto, sentendosi come mutilato» (TRO, p. 637).

4 I GORGHI DI MILTON: *L'IMBOSCATA* E *UNA QUESTIONE PRIVATA*

L'imboscata (1ª ed. completa 1978), il cui protagonista è Milton, conferma la connotazione funerea del gorgo alla fine della vicenda (cap. 22). Qui Fenoglio, operando un sapiente e creativo spostamento della focalizzazione – rappresenta il protagonista da morto attraverso gli occhi di due osservatori:

> – Cristo santo, un annegato!
> Milton galleggiava supino, a due metri dall'altra riva, a quindici dal barcone. *Un gorgo lo afferrò e lo fece ruotare dolcemente tre volte*. Il barcaiolo era corso a poppa a prendere un arpione, pur sapendo che non l'avrebbe arrivato.
> – Che fate? – gridò il contadino.
> – Più niente, – disse il barcaiolo lasciando ricadere l'arpione sul ponte.
> *Infatti il gorgo aveva rilasciato Milton che ora scendeva veloce e liscio* (TRO, p. 987).

Il gorgo qui ha valore di *vortice fluviale* (del Tanaro, dato che ci si trova nei pressi di Valla/Asti). A risultare interessanti sono due elementi, in particolare.

Da una parte, il fatto che il momento della caduta nel fiume di Milton (cap. 21) coincide con quello della sua morte – a seguito dell'imboscata fascista dovuta al tradimento del partigiano Jack:[26] «Sgranò gli occhi e vide il fiume sotto di sé, lontanissimo [...]. Sporse avanti la testa, più avanti, e sentì che il corpo la seguiva. Quando piombò nell'acqua era morto» (TRO, p. 983). Dall'altra parte, con occhio alle scelte lessicali, colpisce l'associazione della bocca – e della voce – dello stesso Jack all'idea di gorgo, almeno foneticamente, nell'imminenza del tradimento di Milton.

Poco prima, infatti, di essere catturato dai fascisti in seguito a un'esplosione (cap. 13), «Jack spianò lo sten ma risentì il semiautomatico e riaffondò la faccia nel tufo. Con la bocca piena di terra *gorgogliò*: – Arrendetevi!» (TRO, p. 915); durante l'interrogatorio, poi, tiene questo frammento di dialogo (cap. 17):

> – Partigiano, apri gli occhi. Questo davanti a te è il tenente Goti [...] Spiegaci come fai a conoscerlo, sia solo di nome, e che cose importanti hai da dirgli.
> – Sì, – *gorgogliò* Jack, ma non aggiunse altro. [...] Dalla soglia uno dei soldati avvisò che aveva pronta una gavetta d'acqua.
> – Sì, fatemi bere, – implorò Jack.
> – Sì, – disse Goti, – ma in fretta.
> – Al contrario, – consigliò Bernardini.
> – Fatelo bere poco e adagio. O *si ingorga* e dovremo aspettare anche di più (TRO, pp. 943-944).

[26] Questi, partigiano catturato, rivela che Milton avrebbe teso un'imboscata, sulla riva del fiume, al tenente Goti.

Proprio la bocca di Jack – che non piomba nel «gorgo dell'afonia» di Miguel – tradirà Milton e lo condurrà al gorgo e alla morte. Anche Jack infine viene ucciso (cap. 18) mentre il gorgoglio si rastrema in un «lungo rantoloso sospiro» (TRO, p. 953).

Nel quadro della narrativa lunga fenogliana, l'ultima occorrenza significativa del gorgo si trova al cap. 7 di *Una questione privata* (1ª ed. 1963). A parlare è Milton:

> – Puoi dirmi se Hombre ha un fascista prigioniero?
>
> Paco scrollò immediatamente la testa. [...] Milton sorrise di disperazione [...]. Ridiscesero nell'aia. Quei cinque o sei erano spariti chissà dove, solo il cane alla catena si fece vivo, si avventò verso loro ringhiando da strozzato. *Era incredibilmente scuro e tirava un vento pazzo, che faceva gorghi*, come se si rigirasse a mordersi la coda (TRO, p. 1049).

Come nel caso, appena citato, dell'*Imboscata*, il gorgo rappresenta un fenomeno di natura vorticosa; appare o viene evocato, ed è degno di nota, nel momento decisivo in cui Milton comprende che – per scambiare il suo amico Giorgio, e fare luce sulla possibile relazione di quello con Fulvia – dovrà egli stesso catturare un fascista, non potendolo prelevare dalla guarnigione di Paco: un vero punto di svolta della trama (Milton si dirigerà verso Canelli).

Anche in questo caso, la comparsa del gorgo si lega a una determinata tonalità emotiva: in altri termini, la rappresentazione – in quest'occasione atmosferica – del fenomeno non si discosta dalla rappresentazione dell'angoscia, del male imminente e della fine. I gorghi del vento sono comparati, neanche implicitamente, al ringhiare «strozzato» di un cane, che provi a mordersi.

Si può forse individuare, a questo proposito, una connessione con il celebre finale del romanzo (cap. 13). Qui, Milton, come "facendo gorghi" nei pressi del fiume in cui si tuffa, braccato, pensa al suicidio: «Non aveva più la pistola per spararsi, non vedeva un tronco in cui fracassarsi la testa, correndo alla cieca si alzò le due mani al collo per strozzarsi» (TRO, p. 1120).[27]

5 I RACCONTI: FISSITÀ E RADICAMENTO NELLE LANGHE

La concentrazione narrativa dei racconti fenogliani conduce a esiti espressivi notevoli, tanto che il gorgo, forse, trova le sue rappresentazioni più emblematiche in questo contesto.

[27] Per una lettura attenta alla spazialità del finale di *Una questione privata*, *sub specie* di Milton e della morte, cfr. ALBERTO COMPARINI, *Filosofia degli spazi letterari. Sartre, Fenoglio, Böll*, in ANNA MARIA BABBI e ALBERTO COMPARINI (a cura di), *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, Roma, Carocci, 2020, pp. 109-129, pp. 118-122. Per una lettura delle morti di Johnny e Milton, G. PEDULLÀ, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 117-129.

Lasciando da parte *L'erba brilla al sole* (estrapolato dall'*Imboscata*),[28] la prima occorrenza si trova in *Un giorno di fuoco* (1ª ed. 1955), ambientato, come *La malora*, a San Benedetto. O meglio: tra San Benedetto, dove si trova il narratore bambino, e Gorzegno, poco distante.

Qui i carabinieri tentano di catturare Pietro Gallesio – rintanatosi nel proprio fienile dopo aver dato «la parola alla doppietta», aver ammazzato «suo fratello in cucina, fredd[ato] sull'aia il nipote accorso allo sparo» e «fulmin[ato il parroco] per strada, con una palla nella tempia» (TRA, p. 209). La narrazione procede attraverso ciò che di volta in volta viene riferito dell'assedio a Gallesio, o attraverso ciò che lo zio del narratore intuisce a proposito ascoltando gli spari riecheggianti tra le colline. L'osservazione della zia prelude al suicidio di Gallesio, che si sparerà; il gorgo torna non solo come immagine di morte, ma di morte *volontaria*:

> Gallesio [...] aveva ammazzato un carabiniere, uno dei tanti che lo assediavano. [...] Ci arrivò dietro la zia, così vicina che entrambi sentimmo al fondo della schiena la punta delle sue ciabatte, e disse: – E così ha ammazzato anche un carabiniere. [...] *Faceva meglio a buttarsi in un gorgo di Bormida* o impiccarsi al trave del seccatoio (TRA, pp. 215-216).

È interessante che subito dopo l'io narrante chieda allo zio qualche informazione intorno alla città di Gorzegno. Come preciserà poco avanti, egli è interessato a Gorzegno «principalmente come paese di Gallesio»; Fenoglio, tuttavia, non manca di riportare la prima parte della risposta dello zio, di per sé, per il nipote, poco pertinente:

> Dunque, Gorzegno è un po' più grosso del nostro San Benedetto [...]. La parte bassa è in riva a Bormida. *Hai mai visto Bormida? Ha l'acqua color del sangue raggrumato* [...]. Un'acqua più porca e avvelenata, che ti mette freddo nel midollo, specie a vederla di notte sotto la luna (TRA, p. 216).

Sembra che Fenoglio tenga a offrire, attraverso lo zio del bambino, una rappresentazione di Gorzegno e specialmente del fiume Bormida, evocato dalla zia come sede dell'ideale gorgo suicidario. Lo fa descrivendone l'acqua come un corso di sangue: ideale teatro, dunque, di una morte da infliggersi violentemente.

Sulla scia di questo trattamento del fiume, e di alcune immagini della *Malora*, acquista tanto più significato il desiderio espresso dal bambino qualche pagina dopo:

---

[28] B. FENOGLIO, *L'erba brilla al sole* (1961), in ID., *Tutti i racconti*, a cura di LUCA BUFANO, Torino, Einaudi, 2018, pp. 193-206. Per la narrativa breve si citerà direttamente da questa edizione, d'ora in poi, a testo, TRA (l'ed. si basa anche su B. FENOGLIO, *Opere*, ed. critica a cura di MARIA CORTI, Torino, Einaudi, 1978, e rispetta le ultime indicazioni reperibili dell'autore intorno a una possibile raccolta di racconti); in caso di più citazioni ravvicinate dalla stessa pagina il riferimento sarà posto in corrispondenza dell'ultima citazione pertinente. Per le vicende editoriali dei singoli racconti si rimanda fin da ora a L. BUFANO, *Nota ai testi*, in B. FENOGLIO, *Tutti i racconti*, cit., pp. 577-595).

> Adesso [lo zio] andava a tirar l'acqua per la zia e io indugiai sulla piazzetta con una improvvisa voglia di breve solitudine, indeciso se *scendere a Belbo per fissar l'acqua dei gorghi* e veder fino a che punto resistevo alla sua attrazione oppure entrare nel camposanto e girar per le tombe e segnarmi nomi e date: erano tutt'e due fra i miei giochi solitari (TRA, p. 221).

I gorghi del Belbo sono descritti nel loro pieno potere attrattivo, come fenomeni in grado di calamitare lo sguardo fisso del soggetto; il fatto che siano associati a un passatempo come il girovagare in un cimitero accresce la declinazione funerea di quell'attrazione.

Tutti questi motivi trovano una perfetta rappresentazione in *Superino* (1ª ed. 1962): il narratore è ancora un ragazzo di Alba che trascorre le estati a San Benedetto. Qui diventa amico di Superino, il quale – si scopre alla fine – si sarebbe annegato in un gorgo del Belbo dopo aver saputo, a quindici anni, di essere «figlio di questo parroco e della maestra vecchia» (TRA, p. 264) in capo a un litigio in osteria per una partita a carte.

Quest'agnizione, nel quadro dell'impianto tragico del racconto, coincide con quella del narratore, che viene a sapere il tutto a suicidio compiuto per bocca di Menemio. Le parole di quest'ultimo, per chi abbia valutato gli usi lessicali dell'*Imboscata*, lasciano da subito presagire di che si tratta:

> – Superino? – mi fece, un po' stranito.
> – Ma sì, Superino che fu il mio compagno nell'estate di tre anni fa.
> – Superino, – ripeté, ora con l'ombra di un sorriso. – Ma entriamo, *prima che la nebbia ci ingorghi i polmoni* (TRA, p. 260).

Gli unici polmoni ingorgati – dall'acqua – sono proprio quelli di Superino; Menemio ne aveva intuito la volontà fin dal primo momento.[29] Interessanti, comunque, sono anche altri elementi narrativi che – simbolicamente – anticipano la fine di Superino, o meglio, la sua «autoesecuzione». Si collocano tutti nel momento di contatto rappresentato tra i due personaggi:

> Su una pietra [Superino] sbriciolò la pastiglia [di potassa], miscelò un pizzico di zolfo e coperchiò il tutto con l'altra pietra. Poi ci salì su, tendendo le braccia come un equilibrista. Io già trattenevo il respiro, non tanto per l'attesa dello scoppio quanto perché quella scena mi dava ogni volta una stranissima idea di autoesecuzione (TRA, p. 254).

Il gioco si svolge sulla riva del Belbo, dopo un dialogo densissimo tra i due ragazzi in cui la gestualità di Superino – del tutto fascinato e al contempo terrorizzato dall'acqua – ha un ruolo centrale:

[29] «"Rincorretelo, fermatelo, ché non vada a fare *una pazzia in Belbo!* [...]" Scattarono in otto o dieci, ma quel vecchio scemo di Bernardo Porro mi afferrò per un braccio e mi disse: "[...] Figuriamoci se quel ragazzo va a *cercare il gorgo*. [...]"» (B. FENOGLIO, *Tutti i racconti*, cit., p. 264).

> Un giorno verso la fine di luglio partimmo per la riva di Belbo. [...] Superino era già proteso, angolato sull'acqua, le mani puntate sui ginocchi massicci, sul filo della sponda, al limite estremo dell'equilibrio.
>
> – *Questo è quello che noi chiamiamo un gorgo*, – mi bisbigliò.
>
> – Lo so, – dissi io in un soffio, e guardavo di traverso l'acqua profonda, variegata come la pelle dei serpenti. Era perfettamente immobile, come raggelata, ma le radici e i rami sommersi si agitavano come anime del purgatorio.
>
> – *In questo gorgo*, due anni fa, – riprese Superino adagio, quasi sillabando, – *si è annegato Pietro Cogno*, accusato di aver ingravidato la povera scema dei Moretti. E un anno prima, *in questo stesso gorgo, si era annegato Ugo Fazzone*, quando il suo vecchio gli rifiutò i soldi per entrar socio nel mulino della Verna. Tu hai paura?
>
> – Dell'acqua? – feci, eludendo la domanda. – Devi sapere che in Alba io nuoto sotto il ponte del Tanaro. E sai quant'è profonda sotto il ponte? Quasi tre metri. Vieni a studiare in Alba e ti porterò a nuotare sotto il ponte (TRA, pp. 253-254).

Superino è intento a fissare il gorgo nel Belbo, qui descritto come un'acqua immobile, profonda, dannata. Il suo corpo e il suo sguardo ne sono calamitati. L'intenzione futura è anticipata dall'intenzionalità della coscienza: il gorgo su cui si sporge è già stato teatro di due suicidi, lo sarà anche di un terzo. La contrapposizione tra Belbo e Tanaro, infine, è significativa: il gorgo della morte, e soprattutto dei suicidi, è il Belbo in primis, nella primitiva campagna. Nel Tanaro cittadino dove si studia, si può solo nuotare.

Questo schema ammette alcuni spostamenti: come nell'*Affare dell'anima* (1ª ed. 1968), in cui anche nel Tanaro è proiettata l'istanza funebre. Il racconto descrive la parabola esistenziale di Davide Manera, «l'usuraio di San Benedetto» (TRA, p. 403) che rievoca gli episodi della sua vita in punto di morte. Prima di risolversi a lasciare i propri beni in eredità alla Chiesa, per esempio, ricorda la malattia della figlia: «con un diluvio che a mettersi per strada c'era da annegarsi come in Tanaro, [...] Cecilia morì tra le braccia della sua maestra» (TRA, p. 402). Qui il Tanaro è indicato come il luogo di un annegamento ideale ed eventuale, ed è chiamato in causa per la sua profondità (come anche in *Superino*).

Resta comunque il Belbo, in primis, il corso dei gorghi. All'inizio dell'*Affare*, infatti, si assiste a un'allucinazione di Manera. Questa è come guidata, o preparata, da una saturazione sonora e in genere percettiva: da una parte, una «nebbia come cotone compresso a imbottire i rittani, nebbia sul punto d'ingoiare le poche luci rossastre di Ca' di Cora e Cadilù»; dall'altra parte, quasi un frastuono: «Dalla riva di Belbo montava, forando la nebbia, il canto dei grilli, innumerevole eppure così sincrono che pareva essere a produrlo un solo grillo, un mostro di grillo appiattato tra le radici della nebbia» (TRA, p. 397).

In questo contesto, in cui il canto e la nebbia hanno le stesse «radici» nel Belbo, il protagonista «vide se stesso, lui Davide Manera, *volare in cielo tra quei gorghi di nebbia*, come una freccia, ed era tutto nudo, che si vedeva fin dalla terra quanto tremava e soffriva. E provò per sé una pena grandissima» (TRA, pp. 397-398): il visionario volo in cielo è un evidente preludio alla morte di Manera. La nebbia, che è emanazione del Belbo, si sviluppa in vortici diretti – questa volta, e singolarmente – dal basso verso l'alto.

Sempre nel Tanaro, facendo un passo indietro, affonda il primo personaggio fenogliano ritratto effettivamente nell'atto di annegare. Si tratta, come chiarisce la nota autoriale al racconto *L'acqua verde* (1ª ed. 1952), della trasposizione letteraria di un cugino dello scrittore, che sceso ad Alba dalla campagna di Feisoglio «si annegò in Tanaro, pare alla terza rotonda a monte del ponte» (TRA, p. 297). Nel testo non si parla di gorghi: il fenomeno non è ancora stato codificato come emblema letterario. Il Tanaro è comunque rappresentato, coerentemente, secondo la caratteristica della profondità; tanto che in alcuni punti, atti ad annegarsi, l'acqua appare verde: l'acqua verde è l'acqua del suicidio. Il racconto presenta però alcuni elementi che di lì a poco (a cominciare dalla *Malora*) saranno associati al Belbo e ai suoi gorghi in primis. Proprio la profondità (del gorgo), innanzitutto – che tuttavia nel Tanaro si associa alla corrente.[30] Soprattutto, infine, la relazione rappresentata tra la morte e le figure dei genitori, cioè il rapporto tra genitori e figlio di fronte alla morte:

> Levò gli occhi al cielo, il sole glieli chiuse, e disse: – Padre e madre, dove che siete, non so se mi vedete, ma se mi vedete non copritevi gli occhi. Non è colpa vostra, ve lo dico io, non è colpa vostra! Non è colpa di nessuno (TRA, p. 297).

Ora, prima di trattare *Il gorgo* – cioè il racconto che, per sintetica efficacia, raccoglie il testimone dell'*Acqua verde* – saranno citati due testi, riguardo al tema, almeno apparentemente collaterali.

In primo luogo, *La novella dell'apprendista esattore* (1ª ed. 1960). Il testo rimodula la materia di *Un giorno di fuoco*, non presentandosi affatto come riscrittura ma come prodotto autonomo. Asserragliato e armato, questa volta, non è Pietro Gallesio ma Davide Cora, che prima, vedendo approssimarsi l'apprendista esattore del titolo, gli spara con la doppietta – mancandolo; e che dopo, per ore, tiene occupati i carabinieri in uno scontro a fuoco sull'aia di casa sua. L'epilogo, per Cora, è tragico; se questa volta non è il suicidio a finire lo scontro, egli si presenta egualmente risoluto a morire. Lo testimonia proprio la sua personale evocazione del gorgo durante il dialogo con l'amico Amedeo:

> – Ma ora ti arrivano i carabinieri, Davide.
> – I carabinieri? Ah, so dove vuoi parare. Ma a me non mi fanno nessuna specie. Io non li vedo nemmeno come uomini. Sono la medesima cosa della puleggia che ha tirato il povero Remo sotto la macina. Mi spiego? *La medesima cosa del gorgo di Belbo che ha annegato il povero Fedele* (TRA, p. 285).

I carabinieri sono come una morte, un suicidio per interposta persona. A confermare questa connessione sta il fatto l'evocazione del gorgo conduce, immediatamente, all'apparizione dei gendarmi: «Fatalità volle che proprio a

[30] «Si chinò sulle ginocchia e pensava: "È semplice. Entro nella corrente, mi ci lascio prendere [...], una volta nella corrente, più niente dipenderà da me". [...] Levando gli occhi dall'acqua, vide come se la terra scappasse contro corrente. "La terra parte"» (B. FENOGLIO, *Tutti i racconti*, cit., pp. 296-297).

questo punto [...] si sentisse vicino e violento il rumore della macchina dei carabinieri» (TRA, p. 285).

È bene citare anche il primo capitolo del *Paese* (1ª ed. 1973),[31] che contiene un'occorrenza altrettanto cursoria. Parla Paco:

> – È una fortuna che il mio garzone sia rimasto fuori e non si sia trovato all'argomento. Sapete, suo padre lo trovarono impiccato al trave del seccatoio delle castagne. [...] Era proprio il suo destino, [...] appena mi è entrato nella confidenza e ha capito che ero un buon padrone, il ragazzo mi ha raccontato un precedente. *Il fatto del gorgo* – (TRA, pp. 342-343).

Ancora il nesso suicidio-padre, e l'evocazione del gorgo come antecedente e suicidio mancato. Se è possibile, in proposito, richiamare la non-attuazione del suicidio da parte di Agostino, è stato notato come l'antecedente più pertinente di questo frammento sia proprio il racconto *Il gorgo*.[32] In effetti il testo, legato non solo cronologicamente alla *Malora*,[33] vede proprio il padre del narratore sfiorare il suicidio nel Belbo, evitandolo.

Il racconto, densissimo e tra i più celebri di Fenoglio, ha una propria autonomia (tanto che fu licenziato a stampa nel 1954) e trae parte della propria forza estetica dalla rinuncia del padre *attraverso* il figlio, dal fatto che le vicende future ne risultino indeterminate. Il bambino è l'unico a rendersi conto che il «padre», provato dalla malora, la malattia di una figlia, l'incertezza per la sorte di un figlio in Abissinia, «si decise *per il gorgo*». E prova a fermarlo rincorrendolo quando questi decide di dirigersi al Belbo «a voltare quelle fascine che m'hanno preso la pioggia» (TRA, p. 304). Arrivati «insieme alle [...] fascine»,

> *il gorgo era subito lì*, dietro un fitto di felci, e la sua acqua ferma sembrava la pelle d'un serpente. Mio padre, la sua testa era protesa, i suoi occhi puntati al gorgo ed allora allargai il petto per urlare. In quell'attimo lui ficcò il forcone nella prima fascina. E le voltò tutte, ma con una lentezza infinita, come se sognasse (TRA, pp. 305-306).

Questi passi condensano e, per certi versi, ribaltano il quadro simbolico rappresentato nella *Malora*. Al padre morto bagnato dalla pioggia, corrisponde qui un padre che, col pretesto della pioggia, vuole darsi la morte; a un figlio che vuole imitare il padre, assente nel momento della fine (della caduta nell'acqua del pozzo), corrisponde un figlio presente, che previene che il padre vada «a finirsi nell'acqua»; a un figlio, Agostino, immobile di fronte al gorgo, corrisponde un figlio in movimento e pronto a gridare, che insegue il

---

[31] Per la considerazione in quanto racconti dei brani del progetto (da collocarsi tra 1954 e 1955 e pubblicato per la prima volta in B. FENOGLIO, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, a cura di GINO RIZZO, Torino, Einaudi, 1973) cfr. L. BUFANO, *Nota ai testi*, cit., p. 587.

[32] Cfr. FEDERICO ROSSI, *Dal* Paese *ai* Racconti del parentado*: riscrittura ed evoluzione stilistica nei racconti langaroli di Beppe Fenoglio*, in «Italianistica», XLIII, 2 (2014), pp. 65-85 , p. 73.

[33] Cfr. L. BUFANO, *Fenoglio e «Il Caffè». Lettere a Giambattista Vicari*, in «Italianistica», XLIII, 2 (2014), pp. 13-25.

padre nonostante il «calcio dietro» e il forcone oscillante «a tre dita dal petto» (TRA, p. 305). L'asse di simmetria ideale tra queste due situazioni risiede nel gorgo come immagine di morte.

6 FENOMENOLOGIA FISICA, METAFORICA E FILOSOFICA DEL GORGO: EXTRA- E INTER-TESTUALITÀ

L'analisi si è centrata spesso su riferimenti extratestuali, cioè legati alla dimensione spaziale trascendente il testo. I richiami alla geografia delle Langhe, per Fenoglio, non sono solo simbolici, o metaforici – sono simbolici in quanto concreti: nel fondarsi geograficamente tendono alla rappresentazione della spazialità materiale. Testimonia questo orizzonte la lettera di Fenoglio a Giambattista Vicari del 18 novembre 1954, con cui si chiedeva la pubblicazione del *Gorgo* sul «Caffè»:

> Come di dovere, Le mando il pezzetto: un piccolissimo racconto langhigiano intitolato «IL GORGO» (Da noi, sulla Langa, il *gorgo* non è il vortice o mulinello, è la pozza d'acqua ferma ed altra più d'un metro che il Belbo fa in qualche raro punto del suo corso: in Belbo, che è quasi dovunque profondo un palmo, ci si può affogare soltanto in un gorgo).[34]

Il contenuto della parentetica chiarisce la precisione geografica, prima che lessicale, della scrittura fenogliana. Chiarisce anche la ragione per cui il gorgo, in quanto fenomeno *statico*, è primariamente associato al Belbo piuttosto che al Tanaro. Nel racconto *Il gorgo*, come si è visto, la rappresentazione della fissità dell'acqua compenetra lo sguardo del padre, che si blocca attratto dalla stasi: come Superino, il narratore di *Un giorno di fuoco*, o Agostino nella *Malora* – personaggi immobili e irrimediabilmente attratti e protesi nello sguardo e nel corpo. Ma la fissità dei gorghi del Belbo connette la geografia e il simbolo: l'immobilità, infatti, è anche sempre esistenziale, sia essa una rinuncia *passiva* alla vita, come nel caso di Agostino, o una tensione *attiva* all'autoannichilimento, come negli altri casi (prospettiva da cui Agostino, comunque, non è esente). Il problema della mobilità e immobilità esistenziale, in ogni caso, tocca il gorgo anche in relazione al grande problema della dialettica tra generazioni – e in particolare riferimento al rapporto tra padre e figlio, tra questi e la morte (anche Superino si getta nel gorgo per aver scoperto di chi è figlio).

È tanto più rilevante, per queste ragioni, che il radicamento della scrittura del gorgo sia geografico, cioè calato nella precisa immagine del gorgo di langa. In questo aspetto Fenoglio si distingue da Pavese, già evocato, per cui il fenomeno si associa sì al silenzio, alla morte e al suicidio, ma in termini meno spazialmente connotati che per lo scrittore di Alba:[35] anche – infatti – nei momenti in cui il gradiente simbolico del gorgo, per così dire, si alza, cioè quando il termine è usato in via metaforica, Fenoglio chiama in causa la geografia fluviale per accostamento più o meno diretto. In questi casi, in cui il

[34] B. FENOGLIO, *Lettere 1940-1962*, a cura di L. BUFANO, Torino, Einaudi, 2022, p. 87. Il corsivo è del testo.

[35] Es. C. PAVESE, *Mal di mestiere*, in ID., *Feria d'agosto* (1946), Torino, Einaudi, 2002, pp. 168-170.

gorgo rappresenta un spettro di fenomeni di natura percettiva (vista: dialettica luce-tenebra, chiaro-scuro; tatto: contatto e confusione tra i corpi; udito: voce-afonia, frastuono), il testo è tanto saldamente ancorato alla rappresentazione del paesaggio quanto, d'altro canto, a quella della morte. Anche quando il gorgo fluviale non rappresenti il suicidio – e il gorgo in Fenoglio rappresenta il suicidio *in quanto* fenomeno fluviale – esso rimane comunque legato all'ideale o realizzata imminenza della fine.

Ora, se la *Malora* rappresenta proprio la fine, cioè il mancato inizio dell'adultità quale emancipazione dal padre (ma non solo), nel *Partigiano Johnny* il gorgo richiama la stasi mortuaria in quanto dissociazione dal già dissociativo tempo di guerra. Il gorgo più meno direttamente ingenera, cioè, una frattura nella precedente percezione del tempo, la quale risulta così rallentata: si pensi a Johnny con Fred e Miguel, per cui il tempo del racconto si dilata mediante la dilatazione percettiva del protagonista.

Proprio l'evocazione della morte in quanto stasi, inoltre, conserva al gorgo la dimensione della *fissità* anche quando questo è rappresentato, a tutti gli effetti, come un vortice: si pensi, in questo caso, al Milton dell'*Imboscata*, ai gorghi di *Una questione privata* o dell'*Affare dell'anima*.

Le caratteristiche del gorgo in quanto fenomeno fisico-metaforico, per Fenoglio, possono insomma sintetizzarsi così:

1. il radicamento geografico, con richiamo più o meno diretto al Belbo o al Tanaro (o al Bormida), con predilezione per il Belbo come primitivo corso dei gorghi (con ciò che ne consegue a livello simbolico); 2. una natura perfettamente statica, o talvolta vorticosa (pur in un quadro di fissità): l'idea dello sprofondamento e della vorticosità richiama peraltro una dialettica alto-basso; 3. l'associazione variabilmente metaforica a una serie di domini percettivi; 4. l'associazione più o meno diretta alla morte e al suicidio; 5. l'associazione più o meno diretta al rapporto generazionale genitore-figlio; 6. la capacità di calamitare il corpo, lo sguardo e, fenomenologicamente, l'intenzionalità dei personaggi.

Esiste, infatti, in riferimento quest'ultimo punto, anche una fenomenologia filosofica del gorgo, individuabile in sede critica: il fatto, cioè, che il pensiero dei personaggi e del narratore abbia come contenuto il gorgo e verso quello si diriga.[36] Di ciò non è solo testimonianza il fatto che varie soggettività appaiano irrimediabilmente attratte dal fenomeno, ma anche, appunto, che il *cursus* narrativo si snodi e organizzi attraverso la percezione che l'io narrante ne fa: l'effetto, come detto, è la rimodulazione del tempo del racconto (coestensiva sia alla percezione del tempo, dei suoni, dei barbagli associabili al gorgo, ma anche alla stessa percezione del fiume/gorgo come emblema di disfacimento e fissità). La registrazione dell'intenzionalità in primis somatica dei personaggi – in lotta coi fascisti o la malora – organizza e orienta, in altri termini, la registrazione degli eventi.

Il gorgo è insomma un tema, a tutti gli effetti, strutturante. Non solo perché edifica, generalmente, un universo simbolico a cui la scrittura fenogliana

[36] Ecco in che senso, in questo saggio, si parla del concetto di intenzionalità: «Il riferimento di un qualsiasi atto umano a un oggetto diverso da sé»; più specificamente,«nell'ambito della fenomenologia l'[intenzionalità] veniva assunta come la caratteristica fondamentale della coscienza» (Nicola ABBAGNANO, *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET, 1971, pp. 498-499, s.v. *intenzionalità*).

attinge e torna,[37] ma anche perché, spesso, costituisce il centro geometrico delle percezioni e (quindi) della narrazione.

Non è difficile, a questo proposito, individuare dei contatti con la poetica del vortice di Edgar Allan Poe. Com'è stato notato, il racconto *A Descent into the Maelström* (1841) – in cui un sopravvissuto racconta la tempesta provocata dal gorgo marino presso le isole Lofoten – costituisce un modello per il racconto *Una crociera agli antipodi*,[38] in cui l'unico fenomeno associabile a un gorgo è un vortice atmosferico.[39]

Il testo di Poe poteva esercitare per Fenoglio un'influenza ben più pervasiva, però, ed è passibile – in ogni caso – di ulteriore comparazione, se il *whirlpool* che vi è rappresentato non si configura solo come l'agente della terribile tempesta, che stringe nave ed equipaggio, ma anche come la precisa, acquorea condensazione degli aspetti mortiferi della Natura.

Il gorgo, per Poe, è soprattutto l'ineludibile centro di attrazione dello sguardo cosciente:

> It may appear strange, but now, when we were in the very jaws of the gulf, I felt more composed than when we were only approaching it. [...] I began to reflect how magnificent a thing it was to die in such a manner [...]. After a little while I became possessed with the keenest curiosity about the whirl itself. I positively felt a *wish* to explore its depths, even at the sacrifice I was going to make; [...] I have often thought since, that the revolutions of the boat around the pool might have rendered me a little light-headed.[40]

Nel racconto il vortice è un oggetto-calamita: fenomenologicamente,[41] accoglie l'intenzionalità del soggetto, che a dispetto dell'angoscia e del pericolo di morte non può che protendersi verso l'abisso. Lo sguardo teso verso la profondità primordiale ricorda proprio il potere fascinoso del gorgo fenogliano, alla cui «attrazione» si può resistere (*Un giorno di fuoco*) finché i soggetti non ne finiscano estaticamente rapiti: così, il protagonista di *Acqua verde* si sente «una vertigine nel cervello» (TRA, p. 297); il padre del *Gorgo*, d'altra parte, sfiorato l'annegamento, ha «la faccia che aveva tutte le volte che rincasava da in festa con una sbronza fina» (TRA, p. 306).

Si tratta, in entrambi i casi, di una condensazione percettiva, ossia una focalizzazione completa della tensione cosciente che lascia in preda di *vertigini*,

---

[37] Cfr. CLAUDIO GUILLÉN, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 294.

[38] L. BUFANO, *Le scelte di Fenoglio*, in B. FENOGLIO, *Tutti i racconti*, cit., pp. V-XLIV, pp. XXXIX-XL. Cfr. ELIO GIOANOLA, *L'isola stregata*, *in* ID., *Fenoglio. Il «libro grosso» in frantumi*, Milano, Jaca Book, 2017, pp. 21-35.

[39] B. FENOGLIO, *Una crociera agli antipodi*, in ID., *Tutti i racconti*, cit., p. 517. In generale, il vortice per Fenoglio è dell'aria, del vento; così il mulinello.

[40] EDGAR ALLAN POE, *The Collected Tales and Poems*, New York, The Modern Library, 1992, p. 135. In questo caso il corsivo è del testo.

[41] Cfr. DAVID HALLIBURTON, *Edgar Allen Poe: A Phenomenological View*, Princeton, Princeton UP, 1973, pp. 254-256.

light-headed; e di fronte a cui tutto, dunque, rallenta – anche lo stesso atto del raccontare. Come Superino, infatti, che «*adagio, quasi sillabando*», annuncia che nel gorgo «si è annegato Pietro Cogno», così si esprime il narratore di primo grado di Poe: «"This," *said I at length*, to the old man – "this can be nothing else than the great whirlpool of the Maelström"».[42]

Nel rivolgersi all'anziano compagno, egli assorbe anche lo stile del suo dettato quale era stato evidenziato a inizio racconto: «"Not long ago," *said he at lenght*, "and I could have guided you on this route as well as the youngest of my sons"».[43] Associato a un figlio, di fronte al turbine il narratore prende come a invecchiare (come Agostino nella *Malora*, bloccato), parlando lento come l'anziano padre simbolico.

Nell'indicare il vortice, inoltre, l'io narrante prepara il definitivo cambio di focalizzazione – cioè il racconto del Maelström compiuto, appunto, dal vecchio. Questi, come si è visto, narra il concreto desiderio del gorgo; testimonia, inoltre, come attraversarlo gli costò una tragedia *famigliare* e *generazionale*. L'uomo, infatti, pagò la sopravvivenza sia con la morte di due fratelli, sia proprio col precoce invecchiamento, di cui si parla già all'inizio del testo:

> You suppose me a *very* old man—but I am not. It took less than a single day to change these hairs from a jetty black to white, to weaken my limbs, and to unstring my nerves, so that I tremble at the least exertion, and am frightened at a shadow. Do you know I can scarcely look over this little cliff without getting giddy?[44]

Ancora una vertigine, nel quadro di una quasi-morte che impedisce la vita, come una rinuncia o un annichilimento. Ciò a cui si assiste, così, è un plurimo ribaltamento generazionale (padre-figlio, ma soprattutto gioventù-vecchiaia), nel quadro di un lutto di famiglia: temi, questi, assolutamente non alieni a Fenoglio, che li elabora in maniera coerente e speculare specialmente nel dittico *La malora-Il gorgo*.

Ora, da un punto di vista fisico-percettivo, si diceva, anche in virtù del puntuale radicamento geografico, Fenoglio considera il gorgo in termini di completa staticità, perlopiù: come una «pelle di serpente».

Per Poe, al contrario, il fenomeno è a tutti gli effetti un turbine in moto: ciò è dovuto a un'attenzione per gli attributi fisici del fenomeno addirittura più puntuale di quella di Fenoglio (che poteva vederlo, in questo senso, come

---

[42] E.A. POE, *The Collected Tales*, cit., p. 129.

[43] Ivi, p. 127.

[44] *Ibidem* (corsivo del testo). L'invecchiamento è del tutto istantaneo, cioè contemporaneo all'immersione nel gorgo: «Those who drew me on board were my old mates and daily companions—but they knew me no more than they would have known a traveller from the spirit-land. My hair, which had been raven black the day before, was as white as you see it now. They say too that the whole expression of my countenance had changed» (ivi, p. 139).

un modello di fedeltà rappresentativa).[45] La fissità/staticità, in ogni caso, può essere considerata uno degli attributi *simbolici* dell'evento naturale per entrambi gli scrittori (*il soggetto*, nella misura in cui protende lo sguardo, vi resta bloccato).

Il fatto che il gorgo fenogliano appaia anche, comunque, come vortice, che sia sempre associato alla morte (toccando anche il problema della generazione, della famiglia, del padre) e che sia spesso, di volta in volta, un oggetto di vertiginosa attrazione contribuisce ad ammettere un legame con Poe su questo tema, che probabilmente assunse i tratti di un'influenza strutturale.

[45] Nel tentativo di descrivere puntualmente la maestosità del Maelström, Poe arriva addirittura a marchiare come insoddisfacenti le relative definizioni tecniche: «The attempts to account for the phenomenon [...] now wore a very different and unsatisfactory aspect. The idea generally received is that this, as well as three smaller vortices among the Ferroe Islands, "have no other cause than the collision of waves rising and falling, at flux and reflux, against a ridge of rocks and shelves, which confines the water so that it precipitates itself like a cataract [...]."—These are the words of the Encyclopædia Britannica» (ivi, pp. 130-131).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABBAGNANO NICOLA, *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET, 1971

ALFANO GIANCARLO, *Johnny (non) deve morire. Su filologia e critica del* Partigiano Johnny, in «AOQU. Rivista Di Epica», II, 2 (2021), pp. 247-263

BUFANO LUCA, *Fenoglio e «Il Caffè». Lettere a Giambattista Vicari*, in «Italianistica», XLIII, 2 (2014), pp. 13-25

ID., *Le scelte di Fenoglio*, in BEPPE FENOGLIO, *Tutti i racconti*, a cura di LUCA BUFANO, Torino, Einaudi, 2018, pp. V-XLIV

CASADEI ALBERTO, *Il sentimento della morte nel Partigiano Johnny e nella narrativa della resistenza italiana*, in «Transalpina», 5 (2001), pp. 99-114

COMPARINI ALBERTO, *Filosofia degli spazi letterari. Sartre, Fenoglio, Böll*, in ANNA MARIA BABBI e ALBERTO COMPARINI (a cura di), *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, Roma, Carocci, 2020, pp. 109-129

DE NICOLA FRANCESCO, *Un Fenoglio incompiuto: illeggibile o avvincente?*, «Italianistica», V, 3 (1976), pp. 478-485

FENOGLIO BEPPE, *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, a cura di GINO RIZZO, Torino, Einaudi, 1973

ID., *Opere*, ed. critica a cura di MARIA CORTI, Torino, Einaudi, 1978

ID., *Romanzi e racconti*, a cura di DANTE ISELLA, Torino, Einaudi, 2001

ID., *Il libro di Johnny*, a cura di GABRIELE PEDULLÀ Torino, Einaudi, 2015

ID., *Tutti i romanzi*, a cura di GABRIELE PEDULLÀ, Torino, Einaudi, 2015

ID., *Tutti i racconti*, a cura di LUCA BUFANO, Torino, Einaudi, 2018

ID ., *Lettere 1940-1962*, a cura di LUCA BUFANO, Torino, Einaudi, 2022

GIOANOLA ELIO, *Fenoglio. Il «libro grosso» in frantumi*, Milano, Jaca Book, 2017

GUILLÉN CLAUDIO, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino, 2005

HALLIBURTON DAVID, *Edgar Allen Poe: A Phenomenological View*, Princeton, Princeton UP, 1973

MERLEAU-PONTY MAURICE, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003

ROBERTO MOSENA, *Fenoglio. L'immagine dell'acqua*, Roma, Studium, 2009

PALMIERI NUNZIA, *Avventure di un narratore nella* Malora *di Fenoglio*, in «Allegoria», XXII, 61 (2010), pp. 123-139

PAVESE CESARE, *Feria d'agosto* (1946), Torino, Einaudi, 2002

ID., *Verrà la morte e i avrà i tuoi occhi* (1951), Torino, Einaudi, 2012

PEDULLÀ GABRIELE, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001

ID., *Le armi e il ragazzo*, in B. FENOGLIO, *Il libro di Johnny*, cit., pp. V-LXXVI

PESCE VERONICA, *Fra le letture di Beppe Fenoglio*, in «Italianistica», XLIII, 2 (2014), pp. 27-34.

EAD., *«Nel ghiaccio e nella tenebra». Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2015

POE EDGAR ALLAN, *The Collected Tales and Poems*, New York, The Modern Library, 1992

POMILIO TOMMASO, *"Come la pelle dei serpenti". Lo spazio barbaro: la terra dell'acqua*, «il Verri», 80 (2022), pp. 37-47

RECALCATI MASSIMO, *La luce delle stelle morte. Saggio su lutto e nostalgia*, Milano, Feltrinelli, 2022
ROSSI FEDERICO, *Dal* Paese *ai* Racconti del parentado*: riscrittura ed evoluzione stilistica nei racconti langaroli di Beppe Fenoglio*, in «Italianistica», XLIII, 2 (2014), pp. 65-85
STEVENS WALLACE, *A Weak Mind in the Mountains*, in ID., *The Collected Poems* (1954), New York, Alfred A. Knopf, 1971
WESTPHAL BERTRAND, *Pour une approche géocritique des textes*, in ID. (éd.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM, pp. 9-40

❧

PAROLE CHIAVE

Fenoglio; gorgo; fenomenologia; geografia; Poe

❧

NOTIZIE DELL'AUTORE

Diego Terzano è cultore della materia in Letteratura italiana all'Università di Pisa, dove ha conseguito un dottorato in Studi italianistici in cotutela con l'UCA di Nizza. Si interessa principalmente del rapporto tra letteratura e pensiero, prediligendo la ricerca dei contatti tra speculazione antica e moderna. Al centro del suo lavoro, in questo senso, si è collocata l'opera di Michelstaedter. Si è anche occupato di Gozzano, Montale e Pavese tra gli altri.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

DIEGO TERZANO, *Il gorgo di Beppe Fenoglio. Aggiornamento e fenomenologia del problema*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19 (2023)

❧

INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.