



## L'INCONTRO CON L'ALTRO COME TRAUMA CREATIVO. DA *IL CARCERE* A *PAESI TUOI*.

FRANCESCO CHIANESE – *Affiliazione*

Il valore fondativo del soggiorno a Brancaleone Calabro nella formazione di Pavese è uno degli ambiti meno esplorati dalla critica. Eppure, già *Il carcere*, pubblicato solo nel 1948 ma la cui elaborazione precede l'esordio *Paesi tuoi* (1941), ci mostra l'incontro con l'incomprensibilità del mondo ancestrale e agrestè. Entrambe le opere scavano nell'autobiografia dell'autore e ne mettono in evidenza la posizione liminale, sospesa tra la solidità cittadina e il richiamo dell'irrazionale. Utilizzando strumenti della teoria lacaniana, si approfondisce l'incontro dell'autore con l'alterità concepita nel suo valore più traumatico, che ne risveglia l'interesse per etnografia e antropologia.

Cesare Pavese's internment period in Brancaleone Calabro left a significant imprint on his writing. In fact, Pavese explored his incomprehension of the ancestral and peasant world of Calabria already in *Il carcere*, which was published in 1948, but mostly written before his first novel *Paesi tuoi* (1941). Both works delved within Pavese's autobiography and highlighted his liminal position between the secureness of the city and the call of an irrational feeling coming from what stayed outside the city limits. This essay reads Pavese through Lacanian theory and addresses the traumatic encounter with otherness that inspired his interest in ethnography and anthropology.

### I INTRODUZIONE: PAVESE E L'IMPREVEDIBILE

Uno dei ritratti più affettuosi, ma anche più severi, di Cesare Pavese ci è fornito da Natalia Ginzburg in *Lessico familiare*. A poco più di dieci anni dal suicidio dell'autore, Ginzburg racconta i numerosi incontri avvenuti a casa Levi a Torino, la casa della sua famiglia, dove si riunivano vari amici dell'intelligenza torinese che si erano raccolti intorno alla giovane casa editrice fondata da Giulio Einaudi. Al rientro dal confino, Pavese spesso vi arrivava in compagnia di Leone Ginzburg, di cui come è noto Natalia Levi acquisirà il cognome. Di Pavese, l'autrice sottolinea che questi commetteva «errori più gravi dei nostri», perché prodotti non da impulso o imprudenza, bensì da «prudenza», «astuzia», «calcolo», «intelligenza».<sup>1</sup> Pavese si uccise, secondo Ginzburg, in una sera che in città non c'era nessuno di loro: «Aveva preparato e calcolato le circostanze che riguardavano la sua morte, come uno che prepara e predispose il corso d'una passeggiata o d'una serata. Non amava vi fosse, nelle passeggiate e nelle serate, nulla d'imprevisto o di casuale».<sup>2</sup> Ginzburg ribadisce: «L'imprevisto lo metteva a disagio».<sup>3</sup> La sua paura della guerra era pure quella «più grande che in noi»: «era in lui, la paura, il vorti-

<sup>1</sup> NATALIA GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963, p. 128.

<sup>2</sup> Ivi, p. 199.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

ce dell'imprevisto e dell'inconoscibile, che sembrava orrendo alla lucidità del suo pensiero; acque buie, vorticose e venefiche sulle rive spoglie della sua vita». <sup>4</sup> Ginzburg conclude: «Lui tuttavia non amava la vita, e quel suo guardare oltre la sua propria morte non era amore per la vita, ma un pronto calcolo di circostanze, perché nulla, nemmeno dopo morto, potesse coglierlo di sorpresa». <sup>5</sup> La straordinaria capacità di Ginzburg di cogliere gli aspetti che rendevano unici i membri della sua famiglia durante un periodo storico che rimarrà irriproducibile è la medesima che le permette di mettere a fuoco queste peculiarità di Pavese, da cui si percepisce in modo efficace il dissidio tra l'ostinata dimensione razionale e l'impulso di attrazione per l'irrazionale. Da questa frattura scaturisce il disagio da cui ha origine Pavese scrittore, e scrittore di prosa in particolare: dal desiderio di colmare questo vuoto tra razionale e irrazionale, ma anche dalla necessità di comunicare la sofferta consapevolezza dell'impossibilità di controllare l'incontrollabile, di prevedere l'imprevedibile, e quindi razionalizzare ciò che non è razionalizzabile.

Il mio saggio è dedicato ad approfondire come questo atteggiamento oscillante, che ha caratterizzato l'intero sviluppo della scrittura dell'autore, si manifesta nelle sue prime due prove narrative, i romanzi o racconti lunghi *Il Carcere* e *Paesi tuoi*, di cui si fornisce un'attenta lettura critica. *Paesi tuoi* è il primo a essere pubblicato, per Einaudi, nel 1941; *Il carcere*, sebbene pubblicato solo nel 1948, insieme a *La casa in collina* sotto il titolo di *Prima che il gallo canti*, è il primo romanzo-racconto lungo a essere concepito e scritto, tra 1938 e 1939. In entrambi i casi, questa ambivalenza diventa il nucleo centrale della narrazione, da cui ha origine il tema portante dell'incontro con l'incomprensibilità del mondo agreste, descritto dal punto di vista di un personaggio cittadino che è stato appena restituito a uno status di parziale libertà e poi confinato in un contesto a lui estraneo. *Il Carcere* riprende l'esperienza del confino imposta dal regime fascista come continuazione della pena assegnata all'autore, di cui Stefano è alter-ego. In *Paesi tuoi*, un altro alter-ego di Pavese, Berto, si auto-infligge tale condanna, per scelta, o piuttosto per l'incapacità di scegliere che lo porta a seguire passivamente il suo compagno di cella, Talino, al proprio paese. Al di là delle differenze, entrambe le opere scavano nell'autobiografia dell'autore e ne mettono in evidenza la posizione liminale, sospesa tra la solidità cittadina e il richiamo dell'irrazionale paesano. Pavese descrive l'incontro con l'altro a partire da questo momento di decontestualizzazione, che segue il distacco dei suoi alter-ego dall'amata Torino, una città da cui si è sempre separato con sofferenza.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 200.

La narrativa di Pavese ha dunque origine da un incontro con l'imprevedibile, ripreso in numerosi racconti ma anche nelle opere maggiori, quali *I dialoghi con Leucò* (1947) e *La luna e i falò* (1950). In questo articolo, intendo soffermarmi in particolare sull'incontro traumatico dell'alter-ego di Pavese con l'altro da sé che vive al sud d'Italia, che diventerà il modello narrativo per descrivere un altro da sé geograficamente più vicino, che vive appena oltre la collina. Da una parte, Pavese proietta nello spazio del confino al Sud un'esperienza già in parte sperimentata nella frequentazione delle campagne piemontesi fin dall'infanzia, ed esplorata nella narrativa breve giovanile.<sup>6</sup> Dall'altra, ritrovarsi da solo nell'estremità misteriosa e sconosciuta della Calabria, senza alcuna possibilità di ritorno al confortante, familiare e prevedibile ambiente piemontese, ha rappresentato per l'autore una condizione eccezionale. Infatti, nel periodo in cui Pavese sconta il confino il fenomeno dell'emigrazione degli italiani dalle regioni del sud verso quelle più sviluppate del nord non ha ancora acquisito dimensioni pari a quelle che si registreranno negli anni Cinquanta, una realtà che è rimasta ignota all'autore. Né la Calabria era una destinazione degli itinerari turistici. Era piuttosto una regione distante ed estranea, vista dal Piemonte, in cui Pavese ha scoperto un'Italia radicalmente diversa da quella conosciuta. Da qui l'interesse propriamente etnografico per una popolazione a tutti gli effetti straniera se non per vaghe assonanze linguistiche, quella che vediamo nel *Carcere*, in cui appaiono elementi e atteggiamenti che poi saranno sovrapposti ai tratti del «selvaggio» langarolo che Pavese aveva incontrato da piccolo in *Paesi tuoi*. In entrambi i testi riscontriamo figure che presentano caratteri comuni, in particolare quelle femminili. Attraverso l'incontro con Concia in Calabria, ripreso in quello con Gisella, Pavese descrive un inatteso desiderio di appartenenza del protagonista, ma anche un io infantilizzato dal supremo spaesamento del carcerato tornato improvvisamente in libertà. Ne abbiamo una descrizione efficace in *Paesi tuoi*: «Questi goffi di campagna non capiscono un uomo che, per quanto navigato, messo fuori un bel mattino si trova scentrato e non sa cosa fare. Perché uno poteva anche aspettarselo ma, quando lo rilasciano, lì per lì non si sente ancora di questo mondo e batte le strade come uno scappato da casa».<sup>7</sup>

Nella sua descrizione dell'amico, Ginzburg ci invita anche a prestare attenzione a quello che non è possibile trovare nei libri di Pavese: della frequentazione dell'autore, lei rimpiange l'ironia, che è totalmente assente nei suoi

---

<sup>6</sup> Per esempio in alcuni racconti scritti tra il 1936 e il 1939 e pubblicati postumi, quali *Notte di festa* o *Il campo di grano*. Tra essi figura anche un precedente racconto ambientato a Brancaleone Calabro e scritto più a ridosso dell'esperienza del confino rispetto al romanzo, *Terra d'esilio*. Cfr. CESARE PAVESE, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>7</sup> CESARE PAVESE, *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 1941, p. 8.

libri sempre così seri. Il carattere tragico che la narrativa di Pavese presenta fin dall'origine è stato talvolta associato alla lettura di Friedrich Nietzsche, ad esempio da Lorenzo Mondo, che ci ricorda che Pavese ha letto Nietzsche proprio negli anni del confino, come testimoniano alcune lettere spedite alla sorella Maria da Brancaleone Calabro.<sup>8</sup> Pavese presenta uno speciale interesse per *La nascita della tragedia*, ripreso anche negli anni Quaranta in cui scopriva Károly Kerényi e si preparava al lancio della «collana viola» diretta insieme all'etnografo Ernesto De Martino. L'interesse di Pavese per gli studi di De Martino, specializzato nell'osservazione delle realtà contadine del sud Italia, testimonia che l'attrazione per la Calabria non si è dissolto al ritorno a Torino. Piuttosto, questi elementi invitano a considerare che per Pavese l'interesse etnografico è stato da subito profondamente legato a quello per il mito e alla sua lettura della cultura classica, poi ripresa nei *Dialoghi con Leucò*, come conferma Mondo stesso citando direttamente *La nascita della tragedia*: «Tesi centrale dell'opera è che lo sviluppo dell'arte, specie per quanto riguarda l'esemplarità della tragedia greca, nasce dalla duplicità del dionisiaco e dell'apollineo, dal loro contrasto e accoppiamento».<sup>9</sup> Mondo mette in luce un aspetto che riguarda molto da vicino la mia lettura del *Carcere* e di *Paesi tuoi*: «Pavese sottolinea a matita, tra gli altri, il passo sull'orrore provato dall'uomo quando comincia a dubitare delle forme conoscitive della realtà fenomenica e avverte che nelle sue manifestazioni viene meno il principio di causalità».<sup>10</sup> L'attenzione dunque torna all'opposizione tra razionale e irrazionale: il carattere «apollineo» dell'approccio di Pavese ai testi e alla vita cerca di spiegare e organizzare l'imprevedibilità del «dionisiaco» del mondo selvaggio calabrese e langarolo: «Nietzsche rammenta che l'esistenza dionisiaca della tragedia eschilea è sconfitta dal realismo di Euripide e dal razionalismo di Socrate».<sup>11</sup>

Ginzburg ci ricorda infine quanto è limitante cercare di capire la persona che sta dietro l'autore considerando esclusivamente ciò che ci rimane, ossia i suoi testi, la punta dell'iceberg che emerge dall'acqua, mentre tutto quanto è sotto la superficie resta celato al lettore. Per questo motivo mi è parso importante tornare a leggere Pavese attraverso gli strumenti della critica psicoanalitica, e in particolare attraverso la psicoanalisi lacaniana, che muoveva i primi passi proprio nel periodo degli esordi di Pavese e, rivedendo profondamente

<sup>8</sup> Cfr. LORENZO MONDO, *Pavese lettore di Nietzsche*, in *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi Torino – Santo Stefano Belbo 24-27 ottobre 2001*, a cura di MARGHERITA CAMPANELLO, Firenze, Leo S. Olschki, 2005, pp. 13-16; e *Pavese e il taccuino segreto*, in «La Stampa», 124 (183), 8 agosto 1990. Cfr. anche FRANCESCA BELVISO, *Amor fati. Pavese all'ombra di Nietzsche*, Torino, Aragno, 2015.

<sup>9</sup> MONDO, *Pavese lettore di Nietzsche*, cit., p. 14.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 15.

le teorie di Freud, offriva nuovi strumenti interpretativi per i testi letterari già investigati in numerosi contesti e prospettive. Perciò nella seconda parte di questo saggio utilizzerò gli strumenti della teoria lacaniana per indagare l'incontro dell'autore con l'alterità dell'ambiente rurale e dei suoi abitanti, concepita qui come in *Paesi tuoi* nel suo valore più traumatico e imprevedibile, al punto da risvegliare in Pavese l'interesse per etnografia e antropologia pur di provare a comprenderli e spiegarli. In particolare farò riferimento a un testo di Ettore Perrella, che ha portato avanti una lettura comparata di Pavese e di un autore da lui considerato affine, Pier Paolo Pasolini.<sup>12</sup> Come ultimo punto, intendo esplorare la possibilità che la rappresentazione del contatto con il Reale lacaniano sia un'ulteriore modalità per l'autore di descrivere le proprie difficoltà di intellettuale italiano negli anni Trenta e Quaranta, e che dietro la ricerca di un equilibrio tra il richiamo dell'irrazionale precapitalistico e le prime influenze del consumismo americano, si celi un più profondo desiderio di evadere dall'irrazionale più radicale a cui è condannato dal fascismo.

## 2 IL SUD COME NUOVO PUNTO DI PARTENZA

Il 4 agosto 1935, Pavese arriva a Brancaleone Calabro. Scende dal treno in manette, ed è scortato dalla stazione al Municipio, per poi essere accompagnato in una piccola abitazione che oggi è rimasta praticamente così com'era stata lasciata dall'autore, coi pochi oggetti che non ha portato con sé al rientro a Torino, ed è ancora visitabile grazie a una associazione culturale locale che se ne prende cura. Si tratta di un unico locale, non particolarmente grande, imbiancato, con una finestra e la porta che dà verso il mare. Brancaleone appare come un paesino delizioso e minuscolo in provincia di Reggio Calabria, parte della Calabria più remota, sulla punta dello stivale. Dopo i primi mesi estivi, sopraggiunta la fine della stagione dei bagni, di cui Pavese provvede ampia descrizione nel *Carcere*, il vuoto delle giornate da riempire si fa sentire. Potrebbe essere questo il motivo alla base della decisione di avviare un diario, pubblicato con il titolo *Il mestiere di vivere* nel 1952, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, e ripubblicato nel 2000 in una nuova edizione a cura di Cesare Segre, in occasione del cinquantesimo anniversario dalla morte dell'autore.<sup>13</sup> Le prime pagine del diario risalgono ai primi giorni di ottobre, subito dopo la consegna della prima edizione di *Lavorare stanca* alle edizioni Solaria, che l'avrebbe pubblicata a inizio 1936. La lettura di queste pagine evidenzia un desiderio di ricominciare, di esplorare le possibilità di un nuovo «punto di partenza [...] un nuovo frutto che sappia di ignoto, un innesto

---

<sup>12</sup> ETTORE PERRELLA, *Dittico. Pavese, Pasolini*, Milano, SugarCo, 1979, p. 61.

<sup>13</sup> Cfr. CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1952.

inaudito» che gli faciliti il superamento della prima fase poetica.<sup>14</sup> Pavese riflette anche sull'eventualità che «un intervento dall'esterno» l'avesse aiutato a individuare nuove direzioni, forse alludendo proprio all'incidente che lo aveva portato prima in carcere e poi in questa nuova dimensione di vita: un purgatorio verso il ritorno a Torino dopo aver scontato l'inferno delle Nuove. L'inaspettato, l'imprevedibile, è dunque pronto a essere riesaminato e rivalutato al momento dell'arrivo a Brancaleone, che in ogni caso costituisce una boccata d'aria – letteralmente, per l'asmatico Pavese – e promette una nuova avventura. Il Pavese narratore esordisce su questa base di sentimenti conflittuali, a partire dalla sensazione di sfasamento che abbiamo individuato in *Paesi tuoi*, e guida lo scrittore nella rinascita dalle ceneri di *I Mari del sud*, in cui pure aveva già esplorato temi che sarebbero diventati costanti della sua narrativa.

Guglielminetti ha evidenziato che *Il carcere* e *Paesi tuoi* sono il frutto di una medesima fase della scrittura dell'autore, che procede dal 1938 al 1941, e da cui la svolta narrativa ha origine. Ha anche messo in evidenza che Pavese «è sulla strada di una ricerca narrativa che, al momento, in Italia, non sembra percorribile, e che, per altro verso, lo spinge a cogliere ogni possibile affinità con esperienze consimili, allora tentate».<sup>15</sup> Il riferimento ovvio è all'attività di traduttore che porta Pavese a confrontarsi con una serie di nuovi modelli narrativi, che introietta gradualmente nei suoi esperimenti, introducendoli nella letteratura italiana. Guglielminetti riferisce anche dell'interesse di Pavese per discipline ancora poco esplorate in Italia, come l'etnologia, citando Lucien Levy-Bruhl. All'autore della *Mythologie primitive* Pavese si era riferito in *Lavorare stanca*, evocato per favorire un processo «d'illuminazione all'interno di un processo creativo, che si definisce estraneo al “naturalismo”, almeno nell'esordio, e progressivamente distinto da quello omogeneo, pur tentato in poesia».<sup>16</sup> A questo proposito, e tornando ad accostare Pavese a Nietzsche, Mondo scrive: «Ammaestrato dagli etnologi, Pavese non si rassegna al “selvaggio”, alle nefandezze del sangue e del sesso che accompagnano, alle origini dell'umanità, i riti di iniziazione, di immedesimazione con il dio. Sembra esserci una condanna che grava sull'uomo».<sup>17</sup> Qui risiede, per Mondo ma anche per Gianni Venturi, uno dei temi forti dei *Dialoghi*.<sup>18</sup> Per costituzione e

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 12.

<sup>15</sup> MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, in *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, 2000, p. X.

<sup>16</sup> Ivi, p. IX.

<sup>17</sup> MONDO, *Pavese lettore di Nietzsche*, cit., p. 15.

<sup>18</sup> Cfr. GIANNI VENTURI, *Cesare Pavese, Furio Jesi e il mito. Una interpretazione*, in *Cesare Pavese: atti del convegno*, cit., p. 77-110.

statuto, l'etnologia si traduce spontaneamente in un incontro imprevedibile che ci mette in relazione con un'identità diversa dalla nostra. A conferma dell'osservazione di Guglielminetti, *Il carcere e Paesi tuoi* si aprono con un incontro con l'alterità, una forma di realtà imprevedibile che il personaggio protagonista cerca di spiegare, mettendo in luce da subito la propria estraneità. Ma come è descritto questo incontro con l'altro?

Ho osservato che i testi si aprono con la medesima sensazione di spaesamento: i due protagonisti lasciano il carcere per addentrarsi in un altro carcere, due cittadini che si avventurano in un ambiente naturale a loro totalmente estraneo. Pavese racconta un'esperienza che descrive un momento fondamentale della sua autobiografia: il momento in cui si lascia alle spalle le Carceri Nuove procedendo in questo spazio ignoto. Ma la modalità prescelta per introdurre i due testi è piuttosto diversa. Si presti attenzione alla frase che apre *Il carcere*, e che dice, in terza persona: «Stefano sapeva che quel paese non aveva niente di strano, e che la gente ci viveva, a giorno a giorno, e la terra buttava e il mare era il mare, come su qualunque spiaggia».<sup>19</sup> Il narratore pare volerci rassicurare, aspettandosi il pregiudizio di un lettore che non ha familiarità con la Calabria. Questa è l'unica condizione in base alla quale, alla sua prima descrizione, Brancaleone dovrebbe avere qualcosa di strano. Il narratore interpreta la diffidenza del lettore sovrapponendovi la propria di abitatore di Torino che si cala in questo mondo imprevedibile. Ma come spesso accade in letteratura, una dichiarazione è seguita da elementi contrastanti che la destabilizzano e ne rendono incerto lo statuto di verità. Stefano infatti si dichiara felice del mare, ma al contempo lo descrive come la «quarta parete della sua prigione», le cui mura coincidono con l'intera topografia del paese che lo ospita, anche quando è fuori dello spazio limitato della casa abitata dall'autore, poco più ampia e luminosa di una cella carceraria. La percezione dell'angustia del paesino, da cui Stefano si sente costretto, viene ripresa anche più avanti nel testo: «L'isolamento bisognava spezzarlo proprio fra quelle case basse, fra quella gente cauta raccolta fra il mare e le montagne».<sup>20</sup> Si riferisce alla possibilità di superare la segregazione mediante la frequentazione degli abitanti di Brancaleone, a cui sono associati tratti positivi: «Inoltre sapeva che dappertutto è paese, e le occhiate incuriosite e caute delle persone lo rassicuravano sulla loro simpatia».<sup>21</sup> Ai locali, Stefano attribuisce un sorriso «discreto e dolce», che «usciva dagli occhi scuri pieno di sollecitudine», nonostante all'inizio si limitassero a osservarlo dalla soglia delle piccole case mentre attraversava il paese, soprattutto le donne, di cui sottolinea «i visi

---

<sup>19</sup> CESARE PAVESE, *Il carcere*, in *Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, 1948, p. 5.

<sup>20</sup> Ivi, p. 6.

<sup>21</sup> Ivi, p. 5.

scuri» e «il riserbo».<sup>22</sup> La presenza degli abitanti lo assale nelle notti insonni, perseguitandolo con momenti di stupore per le sue abitudini, ad esempio per quella di andare in spiaggia ogni giorno, che reputano infantile, anche se qualcuno ce lo accompagna di tanto in tanto. Gradualmente la socialità di Stefano si allarga, soprattutto frequentando l'osteria, una possibilità che viene attribuita, come l'accesso alla spiaggia, alla magnanimità del Maresciallo. Qui stringe amicizia con Gaetano Fenoaltea, figlio di abbienti e proprietario di negozi e case che, già a partire dal titolo di «ingegnere» con cui lo etichetta, non perde occasione per rivendicare la non appartenenza di Stefano a quel posto: «Fate vedere a questi ragazzi che cos'è l'Altitalia».<sup>23</sup> Gaetano era stato in «Altitalia» per adempiere al servizio militare, e si era trovato dunque nella posizione dell'estraneo ora scontata da Stefano, seppure in prospettiva rovesciata, e ne conosceva bene le difficoltà. Ciò nonostante, con il tono con cui canzona tutti, prende a braccetto Stefano e non gli risparmia i suoi motteggi, equiparando il suo confino a una «villeggiatura». L'altro locale a cui Stefano si lega è Giannino Catalano, con cui instaura un rapporto più sincero, che si interrompe all'improvviso quando questi finisce in carcere. A bilanciare l'apertura iniziale, intervengono ben presto momenti di diffidenza, dovuti al fatto che i due uomini invitino spesso Stefano a dubitare l'uno dell'altro, che risvegliano la profonda solitudine nel confinato: «a ogni ricordo, a ogni disagio, si ripeteva che tanto quella non era la sua vita, che quella gente e quelle parole scherzose erano remote da lui come un deserto, e lui era un confinato, che un giorno sarebbe tornato a casa».<sup>24</sup>

Più avanti nel testo, le connotazioni negative che Stefano attribuisce da subito all'ambiente – prigione, cella – si fanno più insistenti, restituendoci l'atteggiamento di Pavese nel momento in cui, condannato al confino, non può che cercare di dimostrare a sé stesso, prima che al lettore, che quella situazione non è la peggiore possibile, convincendosi che quel mondo non è «strano». Ritroviamo una più lucida consapevolezza in espressioni che sembrano mettere le cose in una prospettiva più equilibrata: «Stefano accettò fin dall'inizio senza sforzo questa chiusura d'orizzonte che è il confino: per lui che usciva dal carcere era la libertà».<sup>25</sup> Ancora più esplicitamente, la verità che Stefano si porta dentro e che cerca di reprimere torna a galla già nel celebre passaggio che apre il capitolo II: «Nessuno si fa casa di una cella, e Stefano si

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 6.

<sup>23</sup> Ivi, p. 8.

<sup>24</sup> Ivi, p. 14.

<sup>25</sup> Ivi, p. 5.

sentiva sempre intorno le pareti invisibili». <sup>26</sup> La condizione di Stefano è evidente anche se teniamo conto di tutte le ambivalenze celate dagli abitanti di Brancaleone, inclusa la stessa «grande umanità» del maresciallo. Pavese sottolinea che a Stefano restano «estranei» gli elementi del paesaggio, troppo diversi sia dalla Langa sia da Torino: «le terre aride e le piante, e il mare mutevole». L'ambiente che lo circonda, e le «siepi di fichidindia», «lo scolorito orizzonte marino», continuano ad apparirgli «strane realtà di cui, che fossero invisibili pareti d'una cella, era il lato più naturale». <sup>27</sup> Stefano trasforma quindi il mondo naturale in una cella, descrivendolo con una terminologia tutta urbana, come se al personaggio mancassero le parole adatte per identificarlo in quanto tale. Già questa stranezza denota l'inadeguatezza di Stefano a concepirsi come parte di un paese, e in particolare di un paesino che affaccia sul mare. Allora bisogna ribaltare il significato che diamo al concetto di stranezza dal punto di vista più tecnico dell'«ostranenie» sklovskiana, <sup>28</sup> e registrare che Pavese, piuttosto, vuole suggerirci che questo contesto è troppo bello per essere un carcere, che il paesaggio meraviglioso, selvaggio e salmastro di Brancaleone è una prigione fin troppo di lusso, in cui la gente si dimostra incredibilmente, perciò stranamente, umana: all'occhio di chi viene dal carcere e dalla città non sembra vero che questa sia una punizione. Seguendo la connessione logica, deduciamo che il mare gli è estraneo, ma lo rende felice: non c'è contraddizione nella giustapposizione di due sentimenti che non nascono in antitesi, l'estraneità del mare è una forma di scoperta di qualcosa a cui Pavese non è familiare, e avendo in comune la curiosità con i suoi nuovi compaesani, è un mondo nuovo da esplorare e da scoprire. Inviato al confino, in una regione remota d'Italia, in cui probabilmente non sarebbe mai finito altrimenti – Pavese non è mai stato un giovago o un viaggiatore – continua a studiare questo paesaggio, ci pensa di continuo, e poi: «via via che la memoria della cella vera si dissolveva nell'aria, anche queste presenze ricaddero a sfondo». <sup>29</sup>

L'apertura di *Paesi tuoi* è molto diversa. Se nel *Carcere* Pavese sembra voler rassicurare il lettore sulla «normalità» della realtà calabrese, qui un enigmatico «Cominciò a lavorarmi sulla porta» richiama subito la diffidenza per l'antagonista del racconto, Talino, che ci apprestiamo a conoscere. <sup>30</sup> Lui e Berto hanno condiviso una cella e ora sono restituiti al mondo insieme. Tali-

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 14.

<sup>27</sup> Ivi, p. 5.

<sup>28</sup> Cfr. VIKTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>29</sup> PAVESE, *Il carcere*, cit., p. 5.

<sup>30</sup> PAVESE, *Paesi tuoi*, cit., p. 7.

no è definito «un goffo come quello che non esce di là dentro senza fare materie». Quindi si evidenzia il suo atteggiamento «malizioso come fossimo uomo e donna in un prato». Infine, è infantilizzato: «mi veniva dietro e mi stava attaccato come se il carrettino dei gelati che passava a tutta corsa minacciasse noi due pedoni».<sup>31</sup> L'opinione negativa che Berto ha per gli abitanti delle campagne è ribadita più volte: «Cosa credi di fare, goffo, con la gente civile? volevo dirgli; ritorna alla tua stalla. Non è abbastanza stare un mese nella cella insieme con te, che non sai neanche parlare?».<sup>32</sup> Il piano di Talino è quello di convincere Berto a venire a lavorare con lui a Monticello, così da evitare la furia di suo padre. Analogamente a quanto accade nel *Carcere*, in cui ci troviamo in un contesto naturale regolamentato da norme carcerarie, in *Paesi tuoi* la prigione è l'inserimento in un ambiente in cui il personaggio si trova estraniato dal suo sistema di riferimenti. In modi diversi, Brancaleone e le Langhe sono descritti attraverso i tratti mitici di una civiltà al di fuori delle norme sociali e del tempo così come è scandito dalla società capitalista, in cui il protagonista si immerge non senza difficoltà: il passaggio delle stagioni, le feste popolari, una serie di riti di connotazione pagana, seppure spesso associati a celebrazioni legate alla religione cattolica. Per raggiungere entrambe, l'alter-ego di Pavese compie un viaggio in treno, che sembra attraversare una soglia metafisica tra due mondi. La difficoltà dell'inurbato è la «nuova tristezza» che Stefano percepisce nell'incontro con un altro estraneo sulla spiaggia, la guardia di finanza Pierino, proveniente dal centro Italia, anche lui obbligato alla permanenza a Brancaleone: «Sono paesacci [...] di quaggiù tutti scappano per luoghi più civili. Che volete! A noi tocca restarci».<sup>33</sup> Torna qui alla mente anche il più noto passaggio di *La luna e i falò*, in cui il narratore stavolta descrive il punto di vista del paesano che invece è scappato: «Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via».<sup>34</sup> Anguilla torna al paese attratto dalla possibilità di reinserirsi in un sistema in cui ogni appartenente alla comunità può riconoscersi: «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 aspettati».<sup>35</sup> Ma quando la fuga dall'America degli emigranti sembra suggerirci la possibilità di una lettura positiva del mondo che vive al di fuori della civiltà capitalista, Pavese ci destabilizza nuovamente,

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 8.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> PAVESE, *Il carcere*, cit., p. 6

<sup>34</sup> CESARE PAVESE, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950, p. 15.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

quando Anguilla conclude: «Ma non è facile starci tranquillo».<sup>36</sup> Al termine dell'esplorazione *paesologica* condotta dal *Carcere* a *La luna e i falò*, è proprio il paese a rivelarsi imprevedibile, infatti Anguilla commenta: «Possibile che a quarant'anni, e con tutto il mondo che ho visto, non sappia ancora cos'è il mio paese?».<sup>37</sup> Dunque il «paesaccio» in cui Anguilla finisce appunto per tornare, al termine della sua avventura americana, sancisce un'estraneità pari a quella di chi, come Pavese, il paese l'ha lasciato da subito e si è legato piuttosto alla dimensione urbana: un mondo che non si capisce più non appena ci si abitua ai ritmi della civiltà cittadina.

### 3 DUALISMO E CONTRADDIZIONE: L'INCONTRO, L'ALTERITÀ, LA PSICOANALISI

Nell'introduzione mi sono riferito all'incontro con l'imprevedibile evidenziando il secondo termine, ma ora intendo riportare l'enfasi sul sostantivo che precede: incontro. Negli esempi che ho riportato dai testi di Pavese mi sono infatti soffermato su un incontro: quello di Berto con Talino, quello di Stefano con la guardia di finanza al bagno, quello di Anguilla con i ritrovati compaesani. Più in astratto, possiamo risalire all'incontro che precede quello con l'umano e che vede, in *Il carcere*, l'alter-ego di Pavese relazionarsi con il contesto naturale del paese, momento centrale anche nelle prove narrative successive. Perciò mi pare interessante riproporre una lettura psicoanalitica dell'autore, in particolare attraverso il filtro della psicoanalisi lacaniana, che ha dedicato uno spazio cruciale all'indagine delle dinamiche alla base dell'incontro e in particolare alla natura traumatica che spesso assume la nostra interazione con l'altro. Negli anni, l'opera di Pavese è stata variamente investigata dalla critica in prospettiva psicoanalitica.<sup>38</sup> Rispetto a contributi più affermati, lo studio di Perrella a cui mi riferisco nella mia analisi è passato in secondo piano, pur essendo stato il primo a leggere Pavese in una prospettiva lacaniana, forse anche per la scelta di accostare Pavese a Pasolini, che è un autore che ha amato poco Pavese e che di conseguenza è solitamente poco amato dagli studiosi di Pavese. Curiosamente, nel suo lavoro di analisi Perrella ha privilegiato la poesia dell'autore. Affiancandolo nella rielaborazione di concetti della teoria lacaniana al lavoro di Pavese, applicherò invece questo filtro ai due testi che ho selezionato come casi di studio specifici.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Cfr. DOMINIQUE FERNANDEZ, *L'echec de Pavese*, Parigi, Grasset, 1967; GIUDITTA ISOTTI-ROSOWSKY, *Pavese lettore di Freud*, Palermo, Sellerio, 1989; e MICHEL DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966 e *Letteratura e psicoanalisi*, Milano, Mursia, 1976.

Innanzitutto, Perrella ha sottolineato che il nucleo fondativo dell'alterità per Pavese risiede non solo nella diversità culturale o nel contatto tra umani, ma nel luogo stesso, nel paese. Nel *Carcere*, Pavese mitizza il paese in sé, ne descrive i caratteri alieni al protagonista e ciò che lo rende unico, che ne giustifica il carattere mitico, o «divino». È attraverso questo processo che descrive la sua alterità: «Se il luogo è quello della rivelazione dell'Altro (sul suo versante-dio) e non c'è Altro dell'altro, la rivelazione (dio) è solo un modo d'intendere come non si dia luogo se non in quanto Altro». <sup>39</sup> Perciò il luogo è innanzitutto, in termini lacaniani, «una funzione logica», e di conseguenza, Perrella scrive: «io in quanto sintomo sono determinato dall'Altro e, per non esserlo, per garantirmi dal rischio mortale che mi sospende a una parola che non so controllare, non posso far altro che cercare, in questo luogo, di *arrivarci*». <sup>40</sup> Questo percorso che dobbiamo compiere per arrivare all'altro è tuttavia, per presupposto, impossibile, perché la sovrapposizione tra l'altro e noi è per concetto impossibile – in quel momento, l'Altro cesserebbe di divenire Altro. Allora, Perrella sottolinea che tale ricongiungimento è possibile esclusivamente nel futuro. Questo paradosso è alla base della difficoltà e della sofferenza su cui si costruisce l'opera narrativa di Pavese, e infatti tale sovrapposizione tra l'altro e lo stesso appare possibile esclusivamente al cospetto dei cadaveri in *La casa in collina*, dove «ogni caduto somiglia a chi resta», rivelando che «ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione». <sup>41</sup> L'alterità riconosciuta nel viso del nemico diventa, in morte, la somiglianza del volto che prova la medesima sofferenza. <sup>42</sup> L'impotenza di fronte al cadavere uguale a noi dunque è in Pavese la stessa impotenza che ci separa dall'altro in vita, altrettanto insopportabile della scelta di schierarsi su uno dei due fronti in cui si dividono gli italiani all'arrivo dei tedeschi, che provoca la fuga dall'alterità che è, allo stesso tempo, fuga dalla possibilità di un cadavere in cui rispecchiarsi e scoprire sé stesso.

Una distanza simile è quella che allontana l'alter-ego dell'autore dal personaggio femminile, che lo porta a preferire il mistero dell'alterità alla paura della delusione amorosa: nel caso di Concia, di Gisella, ma anche di Santina, che in *La luna e i falò* è uccisa proprio dai partigiani, congiungendo i due discorsi in un'unica sorte fatale. Su questo impossibile si costruisce la narrativa di Pavese, e sul passaggio dall'imprevisto all'impossibile, la cui sovrapposizione per l'autore è letteralmente letale. Il tentativo di colmare questo vuoto

<sup>39</sup> PERRELLA, *Dittico*, cit., p. 61.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> CESARE PAVESE, *La casa in collina*, in *Prima che il gallo canti*, cit., p. 216.

<sup>42</sup> Vedi anche come la questione dell'identificazione nel volto dell'altro è posta in EMMANUEL LÉVINAS, *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, trad. di Adriano Dell'Asta, Milano, Jaca Book, 1980.

tra l'imprevisto e l'impossibile è quello di provare a concettualizzare l'incontro con l'altro nella sua possibilità. Tuttavia, questa possibilità si traduce in una forma di impotenza che tiene il personaggio al riparo dal vero incontro, e quindi anche questa possibilità di incontro si ferma, appunto, allo stato di potenzialità. Perciò Stefano si ritrae di fronte alla femminilità selvaggia di Concia, Berto non prova mai realisticamente a sedurre Gisella, e in primo piano riscontriamo un'ossessiva attenzione ai piedi nudi, che sono l'elemento fisico che letteralmente sospinge i corpi lontano.

Perciò mi sento di affermare che l'opera intera di Pavese è dedicata all'incontro, che è il momento in cui dalla singola unità si passa al due, e contemporaneamente anche alla sua negazione, fin dal primo componimento di *Lavorare stanca, I mari del sud*, che per primo ci racconta anche del rapporto tra Pavese e il mare. La poesia si apre con una situazione che diventerà ricorrente, e vede due uomini camminare: «Camminiamo una sera sul fianco di un colle / in silenzio». <sup>43</sup> La scena è il controcampo di quella che troveremo in *La luna e i falò*, dove il punto di vista descritto non è più quello del ragazzo paesano che incontra il cugino rientrato da vent'anni di espatrio, ma quello del cugino. Il silenzio, che è la «virtù» trasmessa in famiglia, è a un certo punto abbandonato dal dialogo, mentre i due cugini risalgono il colle come Dante e Virgilio, quest'ultimo che gli racconta la sua avventura americana, come Anguilla quando rivede l'amico Nuto. La centralità del confronto con gli altri in Pavese è confermata da queste ricorrenti scene di dialogo tra due interlocutori di sesso maschile, uno dei quali dotato di tratti di superiorità o di superiore virilità – «un gigante vestito di bianco» – che spesso è tornato da un lungo viaggio. Il momento del ritorno, tuttavia, non esclude la ripartenza, e la possibilità che la delusione per l'estraneità del mondo ritrovato, un paese che, di nuovo, appare luogo di alterità, piuttosto che restituire al personaggio le proprie radici.

Nella percezione dell'incontro come tensione verso la diversità, che in quanto tale, è imprevedibile, la psicoanalisi lacaniana incontra in modo specifico uno dei temi costitutivi dell'etnologia, che intitolando la «collana viola» agli «studi religiosi, etnologici e psicologici», Pavese sembra aver concepito come costitutivamente collegati. Secondo la psicoanalisi lacaniana, il nostro ingresso nel mondo sociale è caratterizzato da un incontro con una figura di «gigante» straniero – nostro padre – che attraverso la differenza ci educa alla necessità di acquisire una struttura simbolica in base alla quale possiamo mettere in comunicazione il nostro io con l'altro: è il nostro ingresso nel linguaggio. <sup>44</sup> Il tentativo di comprendere l'alterità del paese ha origine dallo stesso

---

<sup>43</sup> CESARE PAVESE, *I mari del sud*, in *Lavorare stanca*, cit., p. 7.

<sup>44</sup> Cfr. JACQUES LACAN, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, a cura di ANTONIO DI CIACCIA, Torino, Einaudi, 2005.

meccanismo di apertura all'altro per individuare una base simbolica comune su cui poter costruire una comunicazione. Ecco allora spiegata l'abbondanza di simboli che ritroviamo in *Paesi tuoi*, in cui la collina diventa una mammella, e l'unica possibilità di Berto per capire l'alterità radicale e incontenibile, l'imprevedibile, del mondo naturale, è quella di confrontarsi con l'orrore più naturale di una ragazzina che è uccisa dal fratello e muore come una bestia: «L'ha scannata come un coniglio». <sup>45</sup> Il sangue che scorre impastandosi col fango della ragazza reinserisce la tragedia nel ciclo naturale di vita e di morte, secondo la lettura di Carlo De Matteis, che si colloca a metà tra psicoanalisi ed etnografia attingendo anche in questo caso da Kerényi. <sup>46</sup> Ma la reazione furiosa di Berto è la manifestazione più agghiacciante dell'estraneità radicale della natura al personaggio inurbato, che ne enfatizza aspetti destabilizzanti, per esempio lo stesso fango impastato di sangue, che «faceva spavento, così nero». <sup>47</sup> Qui ci troviamo al cospetto di ciò che Lacan definisce il Reale, che è il trauma che risveglia la nostra coscienza e ci permette di scuoterci dall'illusione che nutre il personaggio cittadino, per esempio quella di un possibile legame amoroso con Gisella o con Concia.

Le modalità contraddittorie con cui Stefano esterna il suo rapporto con la sua realtà di prigioniero, ammettendo e non ammettendo la sua sofferenza di recluso di un contesto a lui così estraneo, sono una dimostrazione della difficile coesistenza dell'individuo con il Reale. Il concetto torna in vari modi nel testo: per esempio, mentre si asciuga al sole, nelle prime pagine, e articola pensieri positivi sull'ambiente in cui si trova, leggiamo: «Il grande sole versava smarrimento». <sup>48</sup> Quello del Reale è un concetto della psicoanalisi lacaniana tutt'altro che ovvio. Secondo Perrella, una delle definizioni di reale che si presta meglio all'opera di Pavese è la seguente: «il reale è ciò che ritorna sempre allo stesso posto». <sup>49</sup> Per Lacan il Reale costituisce tutto quello che esclude l'ordine dell'Immaginario, il quale coincide con la visione del mondo che un individuo costruisce per sé. Tale Reale è collocato oltre i limiti dell'ordine del Simbolico, che è l'ordine che struttura la realtà sociale mediante la condivisione del medesimo linguaggio, e si basa su una serie di segni concordati dalla società a cui apparteniamo, che introiettiamo durante l'infanzia,

---

<sup>45</sup> PAVESE, *Paesi tuoi*, cit., p. 82.

<sup>46</sup> Cfr. CARLO DE MATTEIS, *Simboli e strutture inconse in "Paesi tuoi"*, in «Studi novecenteschi», 4, 11, luglio 1975, p. 285-205.

<sup>47</sup> PAVESE, *Paesi tuoi*, cit., 79.

<sup>48</sup> PAVESE, *Il carcere*, cit., p. 6.

<sup>49</sup> PERRELLA, *Dittico*, cit., p. 52.

appunto, attraverso l'apprendimento del linguaggio.<sup>50</sup> Anche per questo motivo, il simbolismo di Pavese si radica nelle immagini dell'infanzia langarola che condivide coi suoi alter-ego. Senza andare troppo a fondo nella complessità teorica del discorso sul Reale, possiamo considerare come parte del Reale tutto ciò che un individuo esclude, che non vuole accettare, al punto da sospingerlo nell'alveo della sicurezza freudiana del rimosso, e che poi viene restituito in modo inconscio dai continui momenti di verità che ci sottopongono il riemergere di parti del Reale. L'ideologia stessa contribuisce a questa rimozione del Reale, che non è parte del Simbolico, né interagisce con esso, ma al contrario, rende il Simbolico stesso possibile, mediante l'esclusione del Reale. Si evincerà, in base a quanto esposto sopra, che il nucleo principale del Reale di Pavese si articola intorno alla percezione della radicale alterità dell'altro, che esclude ogni possibilità di un autentico contatto con esso. Per Pavese, questo shock radicale è la constatazione che non possiamo conoscere realmente l'altro. Tale radicale alterità torna come trauma di fronte alla morte di Gisella, o alla constatazione che Concia ha rapporti sessuali con i ragazzini e con il suo anziano padrone, da cui ha avuto addirittura una figlia. Questo scarto tra l'altro e lo stesso, questo desiderio incolmabile che abbiamo descritto come concepibile esclusivamente nella distanza che separa le due entità, coincide con il Reale lacaniano, ed è a partire da questo scarto e dalla consapevolezza di questo scarto che possiamo abbracciare l'altro in quanto altro da noi, nell'amore per la propria differenza, per la natura imprevedibile che è alla base di ogni incontro con l'alterità. Al contrario, nel momento in cui Pavese descrive così meravigliosamente e intensamente questa consapevolezza in *La luna e i falò*, per i motivi messi in evidenza da Ginzburg prende anche coscienza dell'impossibilità di convivervi. Alcuni potranno intravedere in questo aspetto la necessità di una nuova e più radicale forma di fuga, che ha origine dal confronto con una nuova, irrimediabile impotenza, e che è ipotizzabile possa aver contribuito alla decisione del suicidio: non semplicisticamente la delusione per l'ennesimo amore fallito, né la frustrazione politica per l'incapacità di aderire pienamente alla resistenza partigiana, ma il convergere di queste due esperienze verso la radice del Reale da cui entrambe hanno origine: l'impossibilità di accettare l'inconoscibilità dell'altro, di riuscire a rendere prevedibile l'imprevedibile che accettiamo ogni volta che ci confrontiamo, che interagiamo, che amiamo un altro individuo. Ma piuttosto che azzardare un'analisi del profilo psicologico dell'autore, piuttosto possiamo individuare in questa lettura del Reale la motivazione che porta Pavese al passaggio alla prosa, e alla scelta di fare della narrativa la sua forma di espressione del Reale. Per Pavese, la prosa descrive la disillusione del rientro a Torino, che contiene una

---

<sup>50</sup> Per approfondire la rappresentazione del Reale in ambito culturale, cfr. MASSIMO RECALCATI, *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Jacques Lacan*, Milano, Mimesis, 2019; e SLAVOJ ŽIŽEK, *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi, 2002.

presa di coscienza del Reale già come presupposto: è stata la forma di espressione del confino, diventerà anche quella del confino esistenziale in cui vive il ritorno a Torino.

L'alterità radicale dei personaggi calabresi e langaroli pone l'alter-ego di Pavese di fronte allo shock della non appartenenza e li mette in guardia: l'unica scelta possibile, di nuovo, sembra quella di andarsene via. Allora il paese è necessario anche al cittadino, per ricordargli la sua impossibilità di essere riasorbito in questo ciclo da cui è escluso. Dunque riscontriamo questo momento profondamente fondativo in entrambi i romanzi in oggetto, in cui il dualismo non è che la reiterazione di quel meccanismo di incontro con il grande Altro che nell'infanzia ci ha immesso nel mondo dei rapporti sociali e che ci permette di riconoscerci in chi è diverso da noi esclusivamente attraverso il legame simbolico che vi istauriamo. Nel caso di Berto, è nel riconoscere in Talino la sua goffaggine di campagnolo, secondo le stesse modalità con cui ci accostiamo a una persona che è radicalmente altra rispetto a noi e che diventerà nostra amica, o nostra partner e nucleo di una famiglia e della possibilità di trasmettere il potere simbolico a future generazioni. Qui risiede la differenza sostanziale tra *Il carcere* e *Paesi tuoi*, che rende l'esperienza calabrese profondamente più traumatica: Berto può lasciare Monticello quando preferisce e tornare a rifugiarsi nella città, mentre a Stefano non è concessa questa possibilità. La decisione può prenderla, per lui, esclusivamente un altro. Il percorso aperto da *I mari del sud* concluso da *La luna e i falò* – letteralmente, quello dello scappato che ritorna – contiene dunque sia la funzione logica del luogo, sia quella del ritorno. Si tratta di una delle *narrative* ricorrenti nella letteratura americana tanto amata da Pavese – il mito del ritorno a casa – ma anche della letteratura greca, fin dalle sue origini: si pensi all'Ulisse di Omero. Sull'opposizione tra la vocazione al ritorno e la forza centrifuga opposta che spinge Ulisse a proseguire nel viaggio si costruisce la lettura che ne fornisce Dante nel Canto XXVI dell'*Inferno*, in cui come è noto, il desiderio di conoscenza autodistruttivo prevale su quello del ritorno al punto di partenza. Dante fa del caso di Ulisse un esempio clamoroso della *Todestrieb*, della 'pulsione di morte' freudiana, che eclissa il desiderio di ricomposizione del nucleo familiare e di ritorno alla vita. Partendo dall'ispirazione conferitagli dal mito americano e da quello classico, Pavese finirà per assecondare la versione di Dante mediante la delusione del ritorno a casa di Anguilla. In opera come in vita, anche l'autore sceglierà di assecondare la spinta all'autodistruzione.

#### 4 ALLA RADICE DELL'ALTERITÀ: CONCIA E GISELLA

Un elemento cruciale della modalità con cui nella narrativa di Pavese si descrive il rapporto con l'alterità del mondo naturale è l'incontro con la donna locale, rappresentata da Concia nel *Carcere* e Gisella in *Paesi tuoi*. Nel-

l'impossibile rapporto tra l'alter-ego dello scrittore e Concia, nella natura ferina della donna riscontriamo l'espressione più radicale della non appartenenza del cittadino al contesto del paese. Altrettanto importanti sono le figure di Fenoaltea e Catalano, che lo illuminano su posti e usanze locali, e nello specifico sulle abitudini femminili. Questi due personaggi vestono a fasi alterne il ruolo di Virgilio nell'esplorazione del mondo calabro, sdoppiandosi in due figure equivalenti che appaiono equamente inaffidabili, destabilizzando la loro parola a vicenda. Nel rapporto tra gli uomini e le donne illustrato dal paesano, Pavese misura la distanza che separa la realtà locale da quella della sua civiltà cittadina. Per esempio quando Fenoaltea afferma, per spiegare a Stefano perché le donne di Brancaleone non escono di casa: «Voialtri avete il lavoro, noi abbiamo l'amore».<sup>51</sup> O ancora: «La nostra donna invecchia presto, ma è tanto più bella in gioventù. Ha una bellezza fina, che teme il sole e le occhiate. Sono vere donne, le nostre. Per questo le teniamo rinchiuso».<sup>52</sup> Stefano si attiene alle abitudini locali e fa sua quella «tacita legge di separazione». Non capisce questa disparità, che di nuovo, rimarca la sua non appartenenza a quel contesto – «da noi le occhiate non bruciano» – ma la rispetta e vi si adatta, adeguandosi in modo acritico alla arcaica legge patriarcale che domina questo mondo ignoto. La sola eccezione alla clausura delle donne in Calabria, che fanno persino il bagno in un luogo appartato e segreto, è Concia, una serva al servizio della famiglia Spanò, frequentata da Catalano solo perché è promesso sposo di una delle figlie del patriarca defunto.

Secondo De Matteis, per il protagonista la donna rappresenta nel concreto della sua fisicità «il mondo che lo attrae e lo cattura», e che è «il simbolo inconscio d'una forza superiore e immanente che lo blandisce e lo brucia: la madre».<sup>53</sup> Ma se ciò è vero nel caso di Gisella in *Paesi tuoi*, a cui è associata l'ossessiva immagine della collina-mammella, qui Concia è piuttosto contrapposta alla figura materna incarnata da Elena, che pulisce la stanza di Stefano, lo accudisce, e vi si lega sessualmente, come nota Furio Jesi, che conferma la sua visione di Concia come di un personaggio che congiunge due modi, quello metafisico e quello reale, ma anche, appunto, quello del razionale e dell'irrazionale: «La terra di confino è abitata dalla misteriosa figura di Concia [...] un'immagine infera e semiferina di *χόρη*, cui si contrappone [...] Elena, l'amante mamma».<sup>54</sup> La presenza di Concia trasformerebbe il mondo del confino in una dimensione irreali, di cui costituisce la porta di passaggio

---

<sup>51</sup> Pavese, *Il carcere*, cit., p. 9.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> DE MATTEIS, *Simboli e strutture inconsce*, cit., p. 195.

<sup>54</sup> FURIO JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, p. 151.

che mette in comunicazione i due mondi che si incontrano nel viaggio di Stefano, ripresa nel viaggio di Berto. In entrambi i casi, è il treno che unisce «miticamente» il mondo della città e quello misterioso che vive fuori dai suoi confini. Giovanni Carteri concorda con Jesi, riconoscendo nel *Carcere* un «momento centrale» della poetica pavese, e nell'incontro con Concia un'importanza determinante: «Pavese scopre in Concia una figura mitica. Questa servotta scalza, magra e zingaresca, attraverso un processo di approssimazione di tipo simbolico viene definita un qualcosa oscillante tra la statua greca e la capra». <sup>55</sup> Pavese descrive Concia come una donna dal «viso bruno e caprigno con una sicurezza che era un sorriso», che «andava scalza» e «a volte portava acqua», un simbolo che la associa alla vitalità, ma anche al nutrimento. Resta invece valida in questo caso un'osservazione di De Matteis a proposito di *Paesi tuoi*: «L'acqua adempie dunque a una duplice funzione nella realizzazione del complesso materno: è nutrimento, come la frutta, e rifugio in un elemento diverso da quello abituale, simbolo della dolcezza appagante del luogo da cui si è stati originariamente strappati». <sup>56</sup>

Se lo studio di Perrella non ha avuto un grande seguito nella critica di Pavese, ancora più rari sono stati gli interventi che hanno esplorato il valore fondativo del soggiorno calabrese nella formazione dell'autore. Quello di Carteri è praticamente un caso unico: la natura ferina della figura femminile viene ricondotta direttamente all'opposizione tra apollineo e dionisiaco teorizzata da Nietzsche, mentre sottolinea «il suo elastico passo danzante di silhouette dionisiaca, metà belva e metà dea». <sup>57</sup> Carteri descrive Concia come una «epifania sconvolgente, destinata a esercitare nel tempo, proprio in virtù del fascino mitico-selvaggio di cui apparve dotata allo scrittore, una forte suggestione sull'immaginario di lui». <sup>58</sup> I lineamenti di Concia sarebbero ravvisabili in quelli della dea greca Artemide nei *Dialoghi*: «la dea cacciatrice, signora dei boschi e degli animali», protagonista in *La belva*. Anche Daniela Bisagno riprende la figura di Concia come «epicentro della svolta mitica pavese propiziata dal confino, immagine in cui sembra condensarsi e accentrarsi tutto il valore e il significato che la terra di Calabria ha per Pavese, che aveva manifestato un suo interesse precoce, fin dall'adolescenza, per il mitico e il selvaggio». <sup>59</sup> Concia appare come una figura che non appartiene al contesto

<sup>55</sup> GIOVANNI CARTERI, *L'eterno ritorno di Concia nell'opera di Pavese*, in GIOVANNI CARTERI e NAZARIO GAUDENZIO, *I gerani di Concia. Cesare Pavese e la Calabria, tra poesia e mito*, Soveria Mannelli, Città Calabria, 2005, p. 25.

<sup>56</sup> DE MATTEIS, *Simboli e strutture inconscie*, cit., p. 195.

<sup>57</sup> CARTERI, *L'eterno ritorno di Concia*, cit., p. 19.

<sup>58</sup> Ivi, p. 10.

<sup>59</sup> DANIELA BISAGNO, *Prefazione*, in CARTERI e GAUDENZIO, *I gerani di Concia*, cit., p. 17.

per motivi opposti a quelli di Stefano, ossia per eccesso di naturalità. È diversa da Elena, come dalle altre paesane, che appaiono «bianche e grassocce come polpa di pere». <sup>60</sup> Ma anche Elena è atipica, perché come Gaetano ha vissuto al nord, in Liguria, moglie di un militare da cui si era poi separata: perciò non parlava dialetto ed «era sempre pulita e la sua pelle bianca era dolce». <sup>61</sup> Elena ha dunque tratti che Pavese associa alle donne concittadine, e si avvicina a Stefano perché i due hanno in comune l'esperienza urbana, come accade a Gaetano. Ma quando è con Elena, Stefano continua a desiderare Concia: «la prossima volta avrebbe spento la luce per non dover sorridere e potersi immaginare di aver nel letto la giovane scalza». <sup>62</sup> Il dettaglio dei piedi torna a ogni riferimento della donna, associata ai gerani che affacciano dalla sua finestra, ulteriore punto di contatto con la natura. I piedi di Concia, che lo ossessionano, delimitano la soglia tra lo spazio naturale e quello civilizzato della casa: «pensò ai piedi scalzi di Concia che dovevano sporcare dappertutto dove entravano». <sup>63</sup> Stefano ne vagheggia i fianchi e ne associa il sapore all'acqua che beve dall'anfora che la donna porta, poggiata sul fianco. Anche il riferimento alla bellezza caprina torna costantemente. «È bella come una capra. Qualcosa tra la statua e la capra», dice Stefano, ai paesani che gli chiedono di descrivere di chi si tratta, e che lo mettono di fronte a una verità che appare subito dura da accettare: «Se era questa, gli dissero, veniva dalla montagna ed era proprio una capra, pronta a tutti i caproni. Ma non ne vedevano la bellezza». <sup>64</sup> Già questo è un primo momento di incontro col reale e comporta una nuova «pena»: «La sua ragazza era Concia, l'amante di un sudicio vecchio e la libidine dei ragazzini». <sup>65</sup> L'ipotesi di Gaetano, coincidente in questo caso coincide con quella di Giannino, è che Concia abbia avuto una figlia dal vecchio Spanò, e che anche lui abbia avuto le sue prime esperienze sessuali con Concia: «È la prima donna che ho toccato. Sulle natiche aveva il callo e la crosta». <sup>66</sup> La legge ancestrale e indistruttibile che tiene unito il nucleo familiare, basata sul rispetto del vecchio Spanò, fa sì che l'intera famiglia, incluso il promesso marito Giannino, sia riunita intorno alla donna: «Siamo

---

<sup>60</sup> PAVESE, *Il carcere*, cit., p. 11.

<sup>61</sup> Ivi, p. 27.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Ivi, p. 57.

<sup>64</sup> Ivi, p. 31.

<sup>65</sup> Ivi, p. 32.

<sup>66</sup> Ivi, p. 61.

tutti gelosi per Concia». <sup>67</sup> Una domanda allora sospende Stefano in uno stato di ulteriore contraddizione:

Ma l'avrebbe voluta diversa? Concia veniva da luoghi anche più rintanati e solitari che il paese superiore. Ieri, contemplando da un balcone delle latte di gerani, Stefano gliel'aveva dedicato respirando voluttuosamente l'aria lucida e forte che gli ricordava quell'elastico passo danzante. Persino le sudice stanze basse dalle madie secolari festonate di carta rossa o verde, e dagli scricchiolii del tarlo, giuncate di pannocchie e ramulivi come stalle, supponevano il suo viso caprino e la sua fonte bassa, e una torva e secolare intimità. <sup>68</sup>

A quel punto, l'essersi scoperto troppo alle sue nuove amicizie lo spinge a rintanarsi nelle «pareti invisibili», a tornare a cercare «l'abitudine della cella, che gli precludeva ogni contatto umano». <sup>69</sup> Questa inquietudine lo allontana da Elena, dagli amici, dalla stessa Concia, con la quale comunque non ha condiviso che chiacchiere occasionali. Da quest'inquietudine trova riparo solo nella solitudine, sottraendosi a qualsiasi contatto con l'altro.

Il mondo patriarcale costruito sulla legge della famiglia e regolato da ritmi dettati dal contesto naturale è ripreso parimenti in *Paesi tuoi*, quando Pavese descrive la famiglia di Talino e il modo in cui i componenti si relazionano all'anziano padre Vinverra. Anche in questo caso, Berto si scontra con l'incapacità di comprendere quel mondo così diverso dalla sua realtà, fin da subito, quando per esempio Vinverra picchia con la cinghia Gisella, che è la figlia più giovane, nonostante gridasse cose giuste contro il fratello: «Qui si misero tutti a gridare perché il vecchio s'era tolta la cinghia e picchiava Gisella come fosse una scarpa. Ma Gisella non scappava: ficcava la testa contro il fianco d'Adele e mugolava e sembrava un serpente e l'Adele riparava il suo bambino col braccio» <sup>70</sup>. Il commento di Berto ribadisce la sua estraneità: «Io, a vent'anni, al posto di Gisella, l'avrei fatta vedere a quel vecchio». <sup>71</sup> Ma è la scena della morte di Gisella a rivelare la radicale alterità del mondo rurale. Di fronte all'incapacità della famiglia di occuparsi della ragazza che muore dissanguata, Berto è furioso: «Siete tutti insensati». <sup>72</sup> Ma non può nulla

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 62.

<sup>68</sup> Ivi, p. 32.

<sup>69</sup> Ivi, p. 35.

<sup>70</sup> PAVESE, *Paesi tuoi*, cit., p. 27.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Ivi, p. 87.

contro la legge della famiglia: «E mi monta la rabbia, perché sembravano tutti d'accordo a lasciarla morire come se fosse roba loro».<sup>73</sup>

Al di là delle cruciali differenze che occorrono tra Concia e Gisella, tra le due si individuano molti caratteri comuni. Se Gisella è più giovane e fisicamente piuttosto diversa da Concia, e incarna anche più esplicitamente i tratti materni e la funzione di nutrimento, entrambe si muovono a piedi scalzi, il loro corpo tutt'uno con la terra. De Matteis scrive: «Gisella è la prima delle tragiche figure femminili di Pavese che, nate senza peccato, ostinatamente e fatalmente vi entrano senza restarne contaminate ma conservando la purezza di un loro giovanile sogno di vita, destinato tuttavia a infrangersi o a macchiarsi in un mondo che non è se non senza peccato, degradazione e indifferenza».<sup>74</sup> Come Concia, Gisella è associata all'acqua – al secchio d'acqua che porge da bere a Berto – ma anche alla frutta, alle «mele di Gisella» prodotte dall'albero piantato nel giorno in cui era nata, e simbolo della sua fecondità. Se la sensualità di Concia è definita come caprina, Gisella invece è accostata, nel momento in cui muore, al coniglio scannato, ma anche a un suino, dal medico che ne esamina il cadavere: «Neanche i maiali resistono tanto».<sup>75</sup> Allo shock della morte sopraggiunge un trauma di carattere sessuale, perfino più radicale che nel caso di Concia, perché incrina la purezza della figura di Gisella: il tema dell'incesto compiuto da Talino, che ci rivela che l'assassinio della sorella è conseguenza della sua gelosia per le attenzioni che lei ha prestato all'ospite. Secondo De Matteis, al contrario, nel caso di Gisella e delle figure femminili di cui è archetipo, «nella morte lucidamente e fermamente accettata è la loro risposta e il loro riscatto dalla prigionia dei compromessi e della viltà, miticamente, la loro purificazione e rinascita».<sup>76</sup> Una rinascita che rimane inspiegabile a Berto, che infatti lascia il paese con in mente l'immagine dello stupro: «In quel momento me lo immagino addosso a Gisella che urlava, e lui come una bestia a fiaccarle la schiena e tenerla sotto».<sup>77</sup> Allo stesso modo, resta inspiegabile a Stefano il comportamento di Concia. In entrambi i casi, alla presa di coscienza dell'impossibilità del legame amoroso, segue il congedo del protagonista dal mondo ancestrale e il ritorno alla propria realtà.

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 82.

<sup>74</sup> Ivi, p. 129.

<sup>75</sup> Ivi, p. 84.

<sup>76</sup> DE MATTEIS, *Simboli e strutture inconsce*, cit., p. 195.

<sup>77</sup> PAVESE, *Paesi tuoi*, p. 92.

## L'IMPOSSIBILITÀ DI CONVIVERE CON L'IMPREVEDIBILITÀ DEL REALE: UNA CONCLUSIONE

Un ultimo e veloce passaggio permette di ricollegare i discorsi precedenti alla possibilità che la rappresentazione del contatto con il Reale lacaniano sia un'ulteriore modalità di descrivere le difficoltà dell'intellettuale italiano negli anni Trenta e Quaranta, sperimentate da Pavese. La sua ricerca di un punto di equilibrio tra il richiamo dell'irrazionale precapitalistico calabrese e quello cittadino, in cui riconosciamo le prime forme di consumismo che saranno poi massicciamente importate dagli Stati Uniti, su cui si soffermerà con più convinzione per esempio proprio Pasolini, cela un più profondo desiderio di evadere dall'irrazionale più radicale a cui è condannato dal fascismo, che proprio a Pasolini lo avvicina. In questo caso, la fuga nel mondo ancestrale calabrese rappresenta per Pavese la sicurezza di un mondo al di fuori della civiltà, laddove la civiltà è quella dettata dal regime fascista e dalla necessità di rinunciare alla più autentica libertà di esprimere il proprio pensiero, al cui confronto, il confino di Brancaleone sembra una prigione più sopportabile, così come appare più sopportabile rispetto alla realtà carceraria sperimentata nelle Nuove a Torino.

Possiamo perciò individuare nella lettura di Pavese un'ulteriore esperienza del Reale, che contempla la possibilità di leggere il Reale come esperienza che ci permette di rivelare l'ideologia su cui la nostra visione del mondo si basa, e che mantiene funzionale la nostra visione della realtà. Il Reale, in questo contesto, rappresenta ciò che svela gli strati di ideologia che ricoprono la nostra quotidianità e che la mantengono sotto il nostro controllo, come accade di fronte allo shock per la morte di Gisella. Possiamo rileggere alla luce di questi episodi il ritratto di Pavese fornito da Ginzburg, specialmente in relazione ad alcuni particolari, come quello che descrive la mortificazione dell'autore quando qualcuno lo costringeva a percorrere una strada diversa da quella che aveva accuratamente pianificato, o in relazione a qualsiasi tentativo di modificare i piccoli gesti su cui si costruiva la sua quotidianità. È questa la gabbia simbolica che Pavese aveva costruito intorno al suo trauma con il Reale imprevedibile, e tale Reale è proprio ciò che rende inconsistente questo luogo in cui coincidono l'immaginario di Pavese e il suo ordine simbolico. È il Reale che si manifesta rendendo evidente l'incompiutezza del Simbolico, che in quanto tale, non può essere incorporata nella realtà e addomesticata. Allora, l'unica soluzione è quella di rinunciare al corpo: liberarsi della necessità di fare i conti con l'alterità, ma anche di quella di essere percepiti nella nostra alterità da chi ci sta intorno. Per il fatto di essere, il Reale, reale, per la sua natura traumatica ed eccessiva, siamo obbligati a percepirlo come incubo, come trauma, come presenza fantasmatica. Per essere accettato in quanto Reale, il Reale non può essere addomesticato e reso prevedibile, ma esclusi-

vamente percepito come qualcosa di irreali. In questa incapacità di imbracciare il Reale, sta la differenza tra il contenuto che resta non rappresentabile in letteratura, che eccede sempre la nostra capacità di dire il Reale, e l'esperienza del Reale in sé che possiamo contenere esclusivamente in morte. Questa incapacità è la stessa che ci impedisce di risalire all'interezza dell'autore in vita a partire dalle proprie opere, che possono costituire esclusivamente una parte del messaggio che voleva consegnarci, come sottolinea, ancora una volta, Ginzburg. Di questo aspetto, Pavese ci ha restituito una magnifica manifestazione nelle pagine della sua narrativa che ci lascia in bocca il sapore della terra, in cui ogni vuoto ci descrive la sua inadeguatezza a contenere il trauma del Reale, e diventa il grido straziante di disperazione che ci descrive la consapevolezza dell'impossibilità di conciliare razionale e irrazionale.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BELVISO, FRANCESCA, *Amor fati. Pavese all'ombra di Nietzsche*, Torino, Aragno, 2015.
- BISAGNO, DANIELA, *Prefazione*, in GIOVANNI CARTERI e NAZARIO GAUDENZIO, *I gerani di Concia. Cesare Pavese e la Calabria, tra poesia e mito*, Soveria Mannelli, Città Calabria, 2005.
- CARTERI, GIOVANNI, *L'eterno ritorno di Concia nell'opera di Pavese*, in *I gerani di Concia*, cit.
- DAVID, MICHEL, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966.
- ID., *Letteratura e psicoanalisi*, Milano, Mursia, 1976.
- DE MATTEIS, CARLO, *Simboli e strutture inconscie in "Paesi tuoi"*, in «Studi novecenteschi», IV (II), luglio 1975, pp. 185-205.
- FERNANDEZ, DOMINIQUE, *Lechec de Pavese*, Parigi, Grasset, 1967.
- ISOTTI-ROSOWSKY, GIUDITTA, *Pavese lettore di Freud*, Palermo, Sellerio, 1989.
- GINZBURG, NATALIA, *Lessico Familiare*, Torino, Einaudi, 1963.
- GUGLIELMINETTI, MARZIANO, *Cesare Pavese romanziere*, in *Tutti i romanzi*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 2000, pp. IX-LXVI.
- ID., *Premessa*, in *Cesare Pavese. Atti del convegno internazionale di studi Torino – Santo Stefano Belbo 24-27 ottobre 2001*, a cura di MARGHERITA CAMPANELLO, Firenze, Leo S. Olschki, 2005, pp. 7.
- JESI, FURIO, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968.
- LACAN, JACQUES, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, a cura di ANTONIO DI CIACCIA, Torino, Einaudi, 2005.
- ID., *Il seminario. Libro VII, L'etica della psicoanalisi, 1959-1960*, a cura di GIACOMO B. CONTRI, Torino, Einaudi, 1994.
- ID., *Il seminario. Libro XVII, Il rovescio della psicoanalisi, 1969-1970*, a cura di ANTONIO DI CIACCIA, Torino, Einaudi, 2001.
- LÉVINAS, EMMANUEL, *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, trad. di ADRIANO DELL'ASTA, Milano, Jaca Book, 1980.
- MONDO, LORENZO, *Pavese e il taccuino segreto*, in «La Stampa», 8 agosto 1990.
- ID., *Pavese lettore di Nietzsche*, in *Cesare Pavese: Atti del convegno cit.*, pp. 13-16.
- PAVESE, CESARE, *Lavorare stanca*, Firenze, Solaria, 1936.
- ID., *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 1941.
- ID., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1947.
- ID., *Il carcere*, in ID., *Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, 1948.
- ID., *La casa in collina*, in ID., *Prima che il gallo canti*, cit.
- ID., *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.
- ID., *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1952.
- ID., *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2002.
- PERRELLA, ETTORE, *Dittico. Pavese, Pasolini*, Milano, SugarCo, 1979.

- RECALCATI, MASSIMO, *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Jacques Lacan*, Milano, Mimesis, 2019.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR BORISOVIČ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.
- VENTURI, GIANNI, *Cesare Pavese, Furio Jesi e il mito. Una interpretazione*, in *Cesare Pavese: Atti del convegno*, pp. 77-110.
- ZACCARIA, GIUSEPPE, *Cesare Pavese. Percorsi della scrittura e del mito. Con alcuni riscontri fenogliani*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2009.



### PAROLE CHIAVE

Cesare Pavese; Critica psicoanalitica; Incontro; Calabria; Jacques Lacan



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Francesco Chianese è stato Fulbright Scholar-in-Residence alla California State University, Long Beach. Ha conseguito la laurea in letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Napoli Federico II e il dottorato di ricerca in letteratura comparata all'Università di Napoli L'Orientale. Ha pubblicato il libro "Mio padre si sta facendo un individuo problematico": Padri e figli nell'ultimo Pasolini (1966-75) (Mimesis 2018), e scritto su «Italian Studies»; «Il Mulino»; «Between» e nei volumi *Italia Transculturale; Harbors, Flows and Migrations; Scrivere tra le lingue e Le attese*.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANCESCO CHIANESE, *L'incontro con l'altro come trauma creativo. Da Il carcere a Paesi tuoi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13 (2020)



### 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.