

«Il musicante di Saint-Merry»: un poeta traduce poeti

Un invito ad Apollinaire firmato Vittorio Sereni

VITTORIO SERENI, «Il musicante di Saint-Merry», Einaudi, pp. 216, L. 12.000.

Troppo spesso il testo poetico tradotto piace soprattutto sulla fiducia che si vuol concedere all'autore (anche quando la traduzione non è affatto cattiva). C'è sempre, insomma, qualcosa di dubbio, di irrisolto. Eppure sono fermamente convinto che il testo poetico sia traducibile e che l'esito dell'impresa dipenda molto semplicemente da due cose: la validità dell'autore e la bravura del traduttore.

La miglior traduzione (il più delle volte opera di un poeta, si sa) è quella che riesce a rendere persino fastidioso il ricorso all'originale, anche se è lì, a fronte, che ci invita, magari con l'ansia di smentire il volenteroso interprete. Traduzioni ottime, tanto per intenderci, sono quelle che Vittorio Sereni ha pubblicato in un volume — premiato nei giorni scorsi con il «Bagutta» — dal titolo «Il musicante di Saint-Merry» (titolo di una poesia di Apollinaire).

Qui il testo tradotto è così nitido, pulito, «leggero», da non sembrare affatto l'esito di una mediazione. Sereni è fedele al testo (semplici, qualche volta lo migliora) e contemporaneamente ci dà un

Vittorio Sereni, nato a Luino (Varese) nel 1913, ha pubblicato la sua prima raccolta di versi, «Africani», nel 1941 per i tipi delle Edizioni di Corrente, raccolta poi riproposta l'anno successivo da Vallecchi con aggiunte e riscritture, e un nuovo titolo, «Poesie», nel '47. È uscito il «Dietro d'Algeria», ancora presso Vallecchi e ora disponibile nella monodimensionale collana dello «Specchio» diretta da Marco Forlì. Del '65 è la raccolta «Gli strumenti umani», edita da Einaudi. Mondadori ha poi pubblicato negli Oscar (1973) un volume di «Poesie scelte».

Tra i lavori in prosa ricordiamo il saggio tedesco, uscito l'anno scorso presso il Saggiatore.

Il testo come autonomo. Un testo per il quale, appunto, il ricorso all'originale riesce spesso solo a interrompere l'armonia e la continuità della lettura. Armonia e continuità che nascono, oltre che dalla sensibilità e dalla mano fuori dal comune del traduttore, anche dall'organizzazione dei testi e degli autori nel volume, che non è dunque un semplice «contenitore», una normale raccolta, ma un vero



libro con il suo percorso, il suo articolarsi e crescere. I poeti tradotti da Sereni e inclusi nel suo «Musicante» sono quelli dell'Olympie noir, Pound, Char, Williams, Éluard, Apollinaire, Camus, Bandini (italiano), ma presente con un testo in latino, Corneille; di alcuni, Sereni ha però scelto anche un solo testo. Se è vero che i vari autori costituiscono capitoli diversi e caratteri diversi del libro, è

soprattutto vero (e non di meno interessante) che rappresentano tratti diversi (magari, in alcuni casi, sfumature diverse) di qualche volta essenziale, della fisionomia poetica di Sereni.

I due poeti tradotti che in questo senso mi paiono di maggior spicco sono Char e Apollinaire. A proposito del primo può forse risultare ancora netta e sorprendente la sua distanza da Sereni (e vi-

ceversa). Ma proprio il poeta traduttore ci avverte, in un suo scritto introduttivo, che non si traduce solo per presunta affinità. Si traduce anche, se non per opposizione, per confronto. L'altro, si sa, per diverse ragioni, oltre che respingere altre; Char è stato, verosimilmente, un punto di confronto, se non di scontro; ma affinità iniziale, giustamente improbabili, sono poi a loro modo affiorate, non si può negarlo. La pronuncia ferma, come un'immutabile luce, la densità, il tono asettico, l'inflessibilità della parola di Char, così come la cantabilità, la vivacità, l'eleganza estrosa di Apollinaire, hanno sicuramente affascinato Sereni, poiché in fondo ha sempre in sé qualcosa che più o meno oscuramente gli apparteneva, era dunque in lui, e che la conoscenza dei suoi testi è in grado di provare.

Comunque, se, come dice Sereni nella premessa al volume, tradurre gli altri poeti significa anche «leggerli più a fondo», leggere, per noi, le sue traduzioni significa anche aiutarci a leggere più a fondo la sua opera.

Maurizio Cucchi
NELLA FOTO: il poeta Vittorio Sereni.

Il mio rimpianto? Rimbaud Il mio sogno? Shakespeare

scultore della memoria di quel testo, ma non può anche essere istantanea, benintesa. Anche quando si scrivono i propri versi c'è questa seconda fase, verificabile a tratti. E come avere dentro una cosa, una sensazione e seguirne le pieghe, gli effetti impercettibili, minuscoli e cercare di portarla alla luce.

Tradurre è anche ricercare un «equilibrio» nuovo che ribadisce e interviene in altra lingua il verso del poeta, e tradurre è anche «arrivare qualcosa». O che altro?

«Ci può essere un'oscillazione nell'adesione della propria sensibilità al tema della

poesia da tradurre. In qualche caso un tema non è subito precisabile e allora è solo il ritmo interno di quei versi che ci consente di penetrarlo. Prendi il «viaggiatore» di Apollinaire: non avrei potuto tradurre quella poesia in modo letterale. In quel caso è stata la «forma» a incidere in me e farmi risalire alla sostanza concreta e vera dei versi di Apollinaire.

«Hai «rimpianti» per non aver tradotto qualcosa? E, di conseguenza, cosa pensi di tradurre in futuro?»

«Per me la traduzione non è un'attività stabile, piuttosto è regolata dal caso. In certi casi poi si è in saggione ri-

bilcherà una tua raccolta di poesie, «Stella variabile». Sereni, quanto nel tuo verso è cantabile, rispetto alla metà degli anni Sessanta, agli «Strumenti umani»? Cosa è cambiato dentro?»

«Mi aspetto che siano gli altri a dirmi cosa trovano di diverso. In ogni caso, certi temi più «pubblici» che avevo maggior rilievo in precedenza, non appaiono in modo così evidente in «Stella variabile». E poi, figurarsi se non mi sarebbe piaciuto tradurre Shakespeare, ma alle volte è la natura di questi grandi a scoraggiare. Mi è successo con Rimbaud. Traduzioni in programma: mi tocca lavorare sulle parti in prosa del Mallarmé che uscirà nei Meridiani di Mondadori. Ecco, quello è proprio un lavoro programmato, una nuova esperienza da affrontare».

A febbraio Garzanti pub-

licherà una tua raccolta di poesie, «Stella variabile». Sereni, quanto nel tuo verso è cantabile, rispetto alla metà degli anni Sessanta, agli «Strumenti umani»? Cosa è cambiato dentro?»

«Mi aspetto che siano gli altri a dirmi cosa trovano di diverso. In ogni caso, certi temi più «pubblici» che avevo maggior rilievo in precedenza, non appaiono in modo così evidente in «Stella variabile». E poi, figurarsi se non mi sarebbe piaciuto tradurre Shakespeare, ma alle volte è la natura di questi grandi a scoraggiare. Mi è successo con Rimbaud. Traduzioni in programma: mi tocca lavorare sulle parti in prosa del Mallarmé che uscirà nei Meridiani di Mondadori. Ecco, quello è proprio un lavoro programmato, una nuova esperienza da affrontare».

A febbraio Garzanti pub-

Andrea Aloi

Mito e riscoperta di un classico della letteratura per l'infanzia

Peter Pan sfarfalla ancora qui

J.M. BARRIE «Peter Pan nel giardino di Kensington», traduzione di Renato Geronzi, B.U.R. Ragazzi, pp. 152 L. 3.500.

La vita di un classico della letteratura per l'infanzia è spesso assai più complicata e turbolenta di quanto non accada nelle letterature adulte: la gente è spesso equivoca, le vicissitudini editoriali travolgenti, le valutazioni contraddittorie, e soprattutto i personaggi, quanto più hanno successo, tanto più tendono a spacciarsi dai testi originali, a vivere di vita propria al di fuori dei libri, condizionando e pretendendo variazioni, elaborazioni e supplementi della storia iniziale.

Un esempio illustre è Peter Pan. Questo personaggio seducente, e leggermente inquietante, di bambino che rifiuta di crescere e addirittura vola via di casa appena nato per tornare in un mondo prenatale popolato di fate e uccellini, dove oltre al collare, al canterino e all'amore non c'è altra felicità, fece la sua prima comparsa nel 1903, in una favola inserita in un eccentrico romanzo per adulti intitolato «L'uccellino bianco». Peter Pan evidentemente ebbe più successo del romanzo, e l'autore, lo scozzese James Matthew Barrie, ne pubblicò la favola nel 1906 con il titolo Peter Pan

nel giardino di Kensington, in un'edizione di specialità arricchita dalle prestigiose illustrazioni di Arthur Rackham. Il Peter Pan di questo libro presentato nella Collana Ragazzi della Biblioteca Universale Rizzoli, è però molto diverso da quello a noi familiare, quello per intenderci in cui compaiono il cane-governante Nana, Campanellino, Capitan Uncino.

Barrie infatti, parallelamente a quella edizione, rielaborò la storia nel copione di una commedia (Peter Pan, 1904) e in un romanzo per bambini (Peter Pan e Wendy, 1911), e successivamente scrisse e pubblicò il testo della commedia con un'introduzione e commenti (Peter Pan, 1928). Di qui, tutta una serie di variazioni, riduzioni e rappresentazioni, non ultima quella a cartoni animati dell'immediato dopoguerra.

Walt Disney (1953), la quale a sua volta fu lo spunto per nuovi libri, fumetti, racconti... Insomma una successione ad infinitum di rielaborazioni, in cui l'identità del testo originale (tra l'altro quale testo originale?) e dello stesso autore ha finito per annebbiarsi e la storia, o meglio il personaggio, ha assunto ormai la forma di un mito collettivo, che ciascuno può riprendere e raccontare con parole proprie.

Chissà quanti si saranno accorti di conoscere (e magari di



raccontare) la storia di Peter Pan senza averla mai veramente letta. Ne questo è un caso unico: lo stesso discorso si potrebbe fare, ad esempio, per Pinocchio e Alice. Si tratta di un fenomeno tipico della letteratura per l'infanzia, che si presenta sotto vari aspetti.

Certo da un punto di vista strettamente letterario, storico, artistico, c'è da restare perplessi, e forse un po' scandalizzati, da una tale promiscuità di versioni autentiche e apocrife. Ma se proviamo per un attimo a metterci dalla par-

te dei più piccoli ci accorgiamo che diverso è il rapporto che i bambini hanno con i libri e la letteratura: un rapporto fondamentalmente di amore, cui è completamente estraneo il concetto di copyright, che non conosce la sacralità dell'autore e la sottomissione al testo autorizzato; un rapporto di totale coinvolgimento, aperto, dinamico, di continua accettazione-trasformazione come osservò una volta Walter Benjamin.

Di riflesso le parole della letteratura per l'infanzia non

hanno vergogna di mostrarsi infantili, di essere padrone. E poi per i bambini le parole non sono tutto. Il loro modo di leggere è fatto anche e soprattutto di immagini, di forme e colori, che per loro sono tutt'uno con il testo. A volte sono proprio le illustrazioni a mantenere in vita certi libri per l'infanzia, per molti aspetti ormai desueti.

Questo stesso Peter Pan nei giardini di Kensington (peraltro un'idea editoriale grandissima agli adulti «malati d'infanzia») mi pare abbia ancora oggi un senso per un pubblico di bambini, e certo per un pubblico di adulti, non certo per il linguaggio in cui la storia è raccontata ma per le meravigliose illustrazioni di Rackham: gnomi grotteschi dai lunghi capelli grigi, topi e uccelli in sciarpe, rospi suonatori di contrabbasso, ranocchie danzanti, maliziosi fati-lobellule, burberi cristen-teschi, bamboletti dalle appetitose bocche scarlatte, foglie impenzite di gioia e foreste di funghi e tulipani.

Lungi dall'essere frustri passivi, queste letterature innocenti, i bambini sanno sempre apprezzare e appropriarsi della parte migliore di un libro.

Cristina Bertea

NELLA FOTO: la statua di Peter Pan nei giardini di Kensington a Londra.

Vargas Llosa nel suo ultimo romanzo apparso in Spagna esprime la gioia piena del raccontare

NELLE FOTO: qui a destra, una immagine del film «O Cangaceiro» di Lima Barreto (1933); sotto, lo scrittore peruviano Mario Vargas Llosa.



MARIO VARGAS LLOSA, La guerra del fin del mondo, ed. Plaza & Janés e Seix Barral, Barcellona 1981, pp. 530.

È una sorta di «Vandea» brasiliana quella che all'inizio di Canudos, piccolo villaggio del sertão, una turba di fanatici interventori dalla apocalittica predicazione di Antonio Vicente soprannominato O Conde, si batte per la sua sopravvivenza. Siamo alla fine del secolo scorso, il Brasile sta sperimentando il trapianto, apparentemente innocuo, dalla monarchia alla repubblica, ma qui, nelle lande sperdute del Nordeste, il senso laico e progressista delle prime disposizioni emanate dal nuovo regime (censimento della popolazione, istituzione del matrimonio civile, del sistema metrico decimale, ecc.) giunge assolutamente snaturato.

Convinto di avere a che fare con un «piano diabolico» per predisporre l'avvento dell'Anticristo ed il dominio del Male (leggi Mamonismo) sul Brasile, il santone Antonio Vicente decide di fondare una comunità evangelica e libertaria, con il fine di organizzare l'insurrezione della Cristianità a Canudos. Il luogo prescelto, inizia ben presto a confluire uno strano esercito, rutilante come le allucinazioni del sertão convocato sullo schermo dal talento visionario di Glauber Rocha, composto da stralci, profeti, cangaceiros, mestrizis ed un curioso esemplare anglosassone di «anarchico frenologico». Sulle loro tracce l'esercito repubblicano, come un segugio il cui olfatto è stato perduto dal fatto che il suo padrone, la sovranità del Brasile, ordita dalla critica degli aristocratici di Bahia in combutta con l'Inghilterra. Insomma un equivoco colossale che anima l'intero romanzo, e che si avverte con maggiore evidenza quando si legge la «Vita alla Repubblica» e di «Morte all'Anticristo».

Ben quattro spedizioni sono necessarie per sterminare i ribelli armati di machete e di cerbottina, e radere al suolo il loro santuario. Mentre i vincitori fanno scempio del corpo del Conde, spirato ancor prima che terminasse l'assedio in un probabile eccesso di accesi, sulle rovine di Canudos e della sua folle arroganza si spande il lugubre ticchettio dei becchi di migliaia di avvoltoi accorsi all'orrendo spettacolo del sertão. Così termina l'ultimo romanzo del peruviano Mario Vargas Llosa, ispirato a quella guerra reale che si svolse tra il 1897 ed il 1908 nella regione brasiliana de Bahia.

Chiedersi perché Vargas Llosa, autore tra i più noti del continente latino-americano, abbia scelto di fondare la sua storia sulla memoria e del proprio paese è più che legittimo, dati i precedenti rigidamente autobiografici e peruviani della sua narrativa.

Nelle interviste — che già si contano a decine — rilasciate dopo la pubblicazione di La guerra del fin del mondo nei diversi paesi di lingua spagnola, lo scrittore fa appello alla «clausola borghese» dell'irreparabile appuntamento dell'uomo con il proprio destino. Fu nel 1973, stava lavorando alla sceneggiatura di un film, probabilmente mai realizzato, del regista brasiliano Ruy Guerra ispirato al libro O Sertão, una sorta di riflessione sugli avvenimenti di Canudos, che Vargas Llosa, di quel libro, l'«Uccellino bianco» (1906-1907) aveva partecipato come cronista al seguito dell'ultima e decisiva spedizione. Quella storia lo affascinò. Gli sembrò in un certo senso esemplare, per il groviglio di fantasmi che vi proliferavano e per il tono di epopea violenta, dell'intero continente latino-americano. Quel tempo per-



sonale a Canudos che portò a termine in quattro anni, lavorando sulle fonti, recandosi, con le sue consuetudine, nei luoghi ove si svolsero i fatti.

Libero dall'ossessione di dimenarsi con i propri fantasmi Vargas Llosa ha potuto in questo libro finalmente darsi, senza pudore, alla gioia assoluta ed inconfutabile del raccontare. Ne è nata una storia che è insieme un albero di storie, un labirinto naturale, talvolta pletorico, che sprigiona come in un romanzo cavalleresco una folla di avventure e di personaggi.

Il progetto è lo stesso di sempre: rappresentare una realtà parallela, totale e credibile, dove l'ambizione demagogica dello scrittore riesce a riprodurre le mirabili coincidenze della vita o della storia. Stavolta però gli strumenti

non sono così sofisticati come nella trilogia «peruviana» di «La città e i cani» (Feltrinelli), «La casa verde» (Einaudi), «Conversazione nel Cattedrale» (Feltrinelli). Vargas Llosa si è proposto di ridare la scrittura dalle «scatole» del romanzo sperimentale, riconducendola alle sorgenti primitive e favolose dell'avventura, del «demonio», prima camuffato nelle forme sperimentali della narrazione, rivelata adesso la sua mostruosa, ma proprio per questo inoffensiva, diversità: è il folle Pedro Camacho, autore di deliranti feuilletons radiofonici in La zia Giulia e lo scribacchino, e finalmente lo scriba deforme che tocca come un orrendo quadrupede per le vie di Canudos.

Giovanni Albertocchi

L'«Ontologia» di György Lukács

Un marxista critico alla scoperta dell'individuo

GYÖRGY LUKÁCS, «Ontologia dell'essere sociale», Editori Riuniti, 2 voll., pp. 814, L. 38.000.

Con la seconda parte dell'«Ontologia dell'essere sociale» di György Lukács, dieci anni dalla morte dell'autore, disponiamo oggi del testo integrale — l'unico in una lingua occidentale — dell'ultima opera del filosofo ungherese. L'interesse intorno all'opera era già vivo nelle discussioni e negli scritti più recenti degli allievi di Lukács, che ne riprendono le problematiche. Nell'«Ontologia» Lukács fa i conti con la «magia» dei «miti filosofici» del '900 e con le interpretazioni irrigidite e schematiche del marxismo, partendo da un progetto di «riformazione» del marxismo stesso. Esigenza che, non a caso, nasce negli anni '60 (la prima ristampa poi l'unica, versione dell'«Ontologia» viene terminata nel '68).

Rivoluzioni sociali e politici di grande portata pongono un ripensamento radicale del capitalismo e del socialismo. Tanto più che i modi di vita del socialismo «reale», a causa di quella che Lukács chiama ripetutamente «manipolazione capitalistica».

Il ripristino della «vie marziane» al socialismo, cioè l'esplorazione di tutte le possibilità che il marxismo contiene come ideologia e prassi liberatoria verso una società nuova, è per Lukács l'unico modo per ridare un senso alla prospettiva socialista dopo le deformazioni del socialismo reale e le distorsioni del marxismo volgare. Il termine «ontologia» in questa ricerca indica che si tratta di un'indagine inappropiabile dell'«essere», in quanto ontologia, nella natura e nell'«altro» il suo farsi sempre più sociale, la sua fondamentale storicità. Dell'«essere» sociale interessa a Lukács determinare la complessa realtà, stabilirne i limiti e le possibilità. Nell'analisi delle forme e riproduzione dell'individuo sociale, il lavoro è l'aspetto centrale che deter-

minante è il «soggetto» che trasforma la «libera azione» soggettiva e l'impero delle «spettacolari oggettività», come emerge nell'analisi dell'«estremizzazione». L'impresa di liberarsi in modo totale dal «complesso di estraneazione» che investe l'«oggettività sociale» appare a Lukács difficile, quasi disperante. Si può allora concludere che si tratta di una condizione umana? Non sembra che Lukács voglia teorizzare questo. Anzi, egli ritiene che i più grandi «oggetti» della storia, la «vita economica, storico-sociale dell'estremizzazione» e anche la possibilità per il «soggetto» di «esserci» a individualità, cioè a personalità rappresentativa del genere umano, si risolvono storicamente.

Nella prassi sociale e politica opera questa stessa interazione tra libertà e necessità. La posizione dello scopo è anche qui scelta fra alternative possibili. È una delle importanti acquisizioni dell'«Ontologia» di Lukács è di concepire anche il socialismo come alternativa, una delle possibili direzioni dello sviluppo storico.

Un significato al giudizio lukácsiano della dialettica negativa di Adorno: «Egli nega l'essenziale dell'atto libero: il fatto che esso si fonda su alternative». Per Adorno l'«alternativa» era una limitazione della libertà, un'espressione di non libertà. Per Lukács, però, una libertà in senso assoluto non esiste, è possibile solo nell'«ideale». Nella prassi sociale invece si pongono dei limiti, poiché le serie causali non sono sempre tutte prevedibili e controllabili.

La storia appare qui come trascende tra la «libera azione» soggettiva e l'impero delle «spettacolari oggettività», come emerge nell'analisi dell'«estremizzazione». L'impresa di liberarsi in modo totale dal «complesso di estraneazione» che investe l'«oggettività sociale» appare a Lukács difficile, quasi disperante. Si può allora concludere che si tratta di una condizione umana? Non sembra che Lukács voglia teorizzare questo. Anzi, egli ritiene che i più grandi «oggetti» della storia, la «vita economica, storico-sociale dell'estremizzazione» e anche la possibilità per il «soggetto» di «esserci» a individualità, cioè a personalità rappresentativa del genere umano, si risolvono storicamente.

La storia appare qui come trascende tra la «libera azione» soggettiva e l'impero delle «spettacolari oggettività», come emerge nell'analisi dell'«estremizzazione». L'impresa di liberarsi in modo totale dal «complesso di estraneazione» che investe l'«oggettività sociale» appare a Lukács difficile, quasi disperante. Si può allora concludere che si tratta di una condizione umana? Non sembra che Lukács voglia teorizzare questo. Anzi, egli ritiene che i più grandi «oggetti» della storia, la «vita economica, storico-sociale dell'estremizzazione» e anche la possibilità per il «soggetto» di «esserci» a individualità, cioè a personalità rappresentativa del genere umano, si risolvono storicamente.

Vittoria Franco

Il Saggiatore



Johannes Itten

ARTE DEL COLORE

202 illustrazioni a colori

Nuova edizione □ L. 80.000

I segreti teorici e tecnici del colore insegnati in un'opera fondamentale che costituisce un avviamento sia al «fare», sia al «capire» artistico. Johannes Itten è stato uno dei principali collaboratori di Bauhaus.

Edmund Husserl

L'IDEA DELLA FENOMENOLOGIA

«La Cultura» □ L. 10.000

Oltre a separare una svolta nell'opera di Husserl, «L'idea della fenomenologia» (1906-1907) rappresenta l'unica esposizione d'insieme, in forma divulgativa, che l'autore abbia lasciato del proprio pensiero.

Un gruppo di studiosi e scienziati indica la nozione di «tempo» alla luce delle esperienze più avanzate nei vari campi: dalla fisica alla storia, dall'etica alla biologia. Tra gli autori René Thom, Jean Petitot, Umberto Eco, Alberto Asor Rosa, Marco Mondadori, Giulio Giorello.

I. Lakatos, P. Clark, J. Worrell, A. Musgrave, E. Zahar, M. Field, P. Feynabend

CRITICA DELLA RAGIONE SCIENTIFICA

Metodo e validazione nelle scienze fisiche

a cura di Colin Howson

«Theoria» □ L. 30.000

Tra un saggio famoso di Lakatos, che apre il libro, e una polemica risposta di Feynabend che lo conclude, questo saggio classico vede a confronto alcuni tra i maggiori protagonisti del dibattito contemporaneo sulla filosofia della scienza.

Stefano Agosti

TECNICHE DELLA RAPPRESENTAZIONE VERBALE IN FLAUBERT

«La Cultura» □ L. 12.000

L'ossessione letteraria di Flaubert per la pagina scoperta, una svolta nella storia del romanzo moderno.

Riproposte

Elio Vittorini

LE DUE TENSIONI

Appunti per una ideologia della letteratura

a cura di Dante Isella

e un'intervista di Enzo Golino

Collezione «Catalogo» □ L. 12.000

J.W. Goethe

LA TEORIA DEI COLORI

Introduzione di G. C. Argan

Collezione «Catalogo» □ L. 15.000

Erich Fromm

L'ARTE D'AMARE

Collezione «Catalogo» □ L. 6.000

Kevin Lynch

IL SENSO DEL TERRITORIO

«Struttura e forma urbana»

72 illustrazioni □ L. 22.000

Saper «leggere» il paesaggio e l'ambiente è la condizione perché territorio e pianificazione non siano parole vuote.

Antonio Tabucchi

IL GIOCO DEL ROVESCOIO

Biblioteca dello Sgarbi □ L. 5.500

Uno dei narratori emergenti della giovane generazione riscopre il piacere del racconto.

Romano Costa

NEGRO

Con un'intervista a Alberto Maglio

Biblioteca dello Sgarbi □ L. 5.500

L'Africa d'oggi come una immensa biblioteca divisa. Un resoconto di viaggio di intensa presa narrativa.

Il Saggiatore