



https://doi.org/10.53123/ETDC_8_7

«UN PRESENTE INFINITO E SENZA SCAMPO» TEMPORALITÀ SOSPESA E IMMAGINARIO URBANO NELLA PALERMO DI GIORGIO VASTA

Giuseppe D'Angelo

Università degli Studi di Palermo
giuseppe.dangelo14@unipa.it

ABSTRACT. This article examines Giorgio Vasta's portrayal of Palermo as an "ahistorical" city, where temporal layers collapse into an inescapable present. Through "Spaesamento" (2010) and "Palermo. Un'autobiografia nella luce" (2022), it interprets the recurring dinosaur motif as central to his poetics, marking the intrusion of prehistory into everyday life and the disruption of linear time.

KEYWORDS: Giorgio Vasta, Palermo, non-simultaneity, geocriticism, visual culture

1. INTRODUZIONE

Chi per avventura si soffermasse sulle copertine¹ dei libri di Giorgio Vasta noterebbe una costante iconografica: nei volumi che hanno per epicentro Palermo – *Spaesamento* (2010) e *Palermo. Un'au-*

tobiografia nella luce (2022) – campeggia la figura di un dinosauro. Una presenza insolita e perturbante, soprattutto se rapportata al capoluogo siciliano, eppure reiterata in più punti della sua produzione. Ora, se tale scelta paratestuale (cfr. Ge-

¹ Negli ultimi anni l'attenzione per le copertine è tornata a occupare un ruolo significativo negli studi letterari, in quanto elementi paratestuali in grado di orientare in modo rilevante la fruizione, la ricezione e l'interpretazione dei testi. Il dibattito, avviato dai saggi seminali di Barberi 1962 e Tanselle 1971, ha trovato sviluppi più recenti e puntuali nei contributi di Braida 2006 e Piazzoni 2023.

nette 1989: 24–32) può apparire una stravaganza grafica, essa si rivela una chiave d'accesso privilegiata alla poetica vastiana, poiché la comparsa del preistorico introduce il lettore in un campo di tensioni nel quale Palermo non è più sfondo, ma palinsesto di temporalità eterogenee. Seguendo l'approccio geocritico di Bertrand Westphal (2009; 2011; 2019), che tematizza il rapporto tra spazio, realtà e rappresentazione, si considererà lo spazio come costruzione culturale e relazionale, in una prospettiva riconducibile al cosiddetto *Spatial turn*, che privilegia una lettura attenta alla pluralità delle rappresentazioni e al legame dinamico tra luoghi reali e letterari. La città si illumina così come luogo di stratificazioni, in cui l'ordinarietà s'intreccia con l'arcaico e l'urbano diviene officina di immaginazioni temporali, iscrivendosi entro quelli che Donatella La Monaca e Domenica Perro-ne definiscono «spazi di precipitazione figurativa» (2019: 9). Guardare al paesaggio, come forma cognitiva attraverso cui la mente organizza l'esperienza dello spazio narrativo, significa riconoscere, secondo Liz Finnigan, che «the spatial description begins near the imagined viewer and moves further away» (2024: 48). Le copertine dei due volumi, in tal senso, non solo introducono visivamente il testo, ma condensano i nuclei tematici e le suggestioni temporali che l'autore intende esplorare. Nei paragrafi seguenti si analizzeranno dapprima la copertina di *Spaesamento* (2010), mettendone in luce la genesi editoriale e la funzione di dispositivo ermeneutico, e successivamente quella di *Palermo. Un'autobiografia nella luce* (2022), dove il dialogo tra testo e immagine si fa più esplicito e conduce a una riflessione sul ruolo generativo della fotografia nell'universo poetico vastiano.

2. SPAESAMENTO

Prima di analizzare la copertina di *Spaesamento* (fig. 1), conviene richiamare il progetto grafico della collana “Contromano”. Serie volutamente eccentrica rispetto al reportage tradizionale, essa nasce come un atlante narrativo dei luoghi italiani, affidando agli scrittori l'esplorazione di città

e territori con passo insieme soggettivo e divagante, per dar vita a brevi cartografie affettive e, insieme, piccoli trattati sul paesaggio contemporaneo.



FIG. 1. MEKKANOGRAPHICI, ONZE, PRIMA DI COPERTINA DI G. VASTA, *SPAESAMENTO*, ROMA-BARI, LATERZA, 2010.

La cura del progetto, affidata allo studio Mekkanografici, fondato da Giovanni Binel ed Emanuele Ragnisco, ha conferito alla collana una forte identità visiva. In ossequio al nome, i volumi si aprono “contromano”: l'immagine si sviluppa da destra verso sinistra, estendendosi dalla seconda alla quarta di copertina e invertendo il consueto senso di lettura. Si pensi, ad esempio, alle illustrazioni per *Get Back!* di Alberto Campo o per *Palermo è una cipolla* di Roberto Alajmo. A ciò si sommano l'uso di cromie vivide e contrastanti e la centralità accordata all'illustrazione: al di fuori di due vettori orizzontali che ospitano il titolo della collana e la casa editrice, sulla copertina restano soltanto autore, titolo e immagine. Quest'ultima è firmata dall'artista Onze, alias Stefano Centonze, che dal 2003 ha curato gran parte delle copertine della piccola collezione laterziana. Egli ricorda che

per questi libri «la copertina era pensata per aprirsi in orizzontale, come presentazione interna, anche se ciò che contava davvero era sempre l'immagine frontale, quella che poi finiva online o sugli scaffali» (Centonze 2025). Osservata nel suo dispiegarsi, questa si presta a una lettura bifronte: da un lato, domina la scena un dinosauro che sovrasta alcuni corpi distesi o in movimento; dall'altra, si staglia la silhouette di un uomo di spalle – plausibilmente il protagonista – intento a contemplare la scena. Le restanti presenze si lasciano ricondurre a un vero e proprio repertorio dei personaggi che s'incontrano nel libro: vi si scorge l'uomo «con una testa di topinambur» (Vasta 2010: 12), «la signora-lago» (*ibid.*) distesa al suolo e la «donna cosmetica» abbandonata al sole nel suo costume «due pezzi bianco» (ivi: 15). Persino le due piccole sagome bianche, sospese in un'aura quasi diafana, paiono rinviare ai dispettosi bambini incontrati dalla voce narrante presso una fontanella a Mondello e poi sugli scogli dell'Addaura (ivi: 20–23, 72–78). Eppure, al di là della trama di rimandi tra paratesto e testo, colpisce l'irruzione del dinosauro, che solleva interrogativi sulla scelta iconografica. La questione si fa ancor più intrigante se si considera che Vasta e Centonze non ebbero modo di confrontarsi direttamente sul progetto, affidato *in toto* all'illustratore, il quale ricorda che fosse solito intrattenere un dialogo con Lida Alari, responsabile della comunicazione di Laterza e figura che, di fatto, rivestiva un ruolo cruciale nella definizione dell'identità della collana. Per *Spaesamento*, fu proprio Alari a suggerirgli di evitare «un semplice elenco di contenuti, che sono troppi», e di optare invece per «un'immagine forte, capace di restituire lo spirito visionario del libro» (Centonze 2025). Da tale indicazione nacque la scelta del dinosauro che, pur privo di un rimando diretto al testo, diventa emblema dell'at-

mosfera visionaria del racconto. Lo stesso artista ricorda così il processo creativo:

Mi interessava più l'atmosfera: volevo creare un effetto visionario, quasi allucinatorio, di un dinosauro che appare sulla spiaggia. Francamente non ricordo perché optai per quel disegno in particolare. [...] Io allora assemblai in digitale vari schizzi che avevo fatto a matita: figure grottesche, ambienti diversi, una spiaggia reinventata. Non era un luogo realistico, ma un “non luogo”, uno spazio sospeso (*ibid.*).

Il secondo volume di Vasta si concentra sulla vicenda di un giovane siciliano trasferitosi nel Nord Italia, il quale, tornato per tre giorni a Palermo – sua città d'origine – si trova a vivere un'esperienza che si configura non soltanto come esplorazione della propria città e del suo tessuto urbano, ma come un'indagine più ampia, giacché a partire dalla descrizione analitica del reale immediatamente circostante si apre la possibilità di interrogare l'Italia segnata dal berlusconismo².

Il vero motore dell'azione – o, meglio, dell'osservazione – risiede nell'anelito della voce narrante a compiere un “cartaggio” narrativo del mondo percepibile. Tale «metafora-guida» (Cortellesa 2014: 702) assume i connotati di un'indagine indiziaria, affine all'operato di un detective che, raccogliendo tracce minime e disarticolate, tenta di ricostruirne l'ordine soggiacente: da un dettaglio apparentemente insignificante, da un frammento isolato, emerge la possibilità di dedurre le caratteristiche di un insieme più ampio, di rilevare fratture, di riconoscere discontinuità e, in ultima istanza, di restituire la complessità della realtà. Non è sfuggito, a tal proposito, che in tale procedura analitica si possa rintracciare un'eco, non troppo remota, delle teorie naturalistiche e dello zoliano *Roman expérimental* (cfr. Aubry-Morici 2017: 31). Curiosamente, il meccanismo narrativo prende avvio per effetto di un caso fortuito: una trasmissione televisiva, seguita

2 Il motivo era già stato affrontato con sottile ironia dallo scrittore siciliano in un racconto significativamente intitolato *BerluSpinning. Il premier come trainer* (2006), dove la figura politica veniva trasfigurata in istruttore di palestra, quasi a suggerire, con tono parodico, l'ossessione collettiva per il culto dell'immagine e per le dinamiche di potere travestite da performance fisica.

con distrazione dal protagonista, innesca quella ricerca, che si dilaterà poi attraverso l'intero tessuto della narrazione. Proprio quell'episodio televisivo si rivelerà il punto d'avvio, il fomite che conferisce senso ai tre giorni successivi:

Mi aspettavo un programma gassoso, da dormiveglia, e invece mi ritrovo ad ascoltare un geologo che con genuina cadenza toscana racconta di tutte quelle volte in cui, a scopi ingegneristici archeologici o paleontologici, diventa necessario compiere prelievi di campioni di roccia estratti dagli abissi di un terreno, fino a centinaia di metri di profondità, usando perforatrici idrauliche che riportano in superficie «carote» di materia, cilindri di roccia che verranno sottoposti ad analisi (Vasta 2010: 5).

Il personaggio mira a «estrarre dallo spazio e dal tempo quelle carote di realtà» (ivi: 8), necessarie a cogliere l'oggetto della sua osservazione: Palermo. La conoscenza non avanza secondo una progressione lineare, bensì attraverso perforazioni che, incidendo la materia, ne estraggono frammenti significativi: un atto insieme paleontologico e linguistico, grazie al quale «lo spazio appare eterogeneo tanto quanto il tempo» (Westphal 2009: 40). Ciò che egli si propone assume così i tratti di una speleologia del reale, un'esplorazione che non mira a costruire sovrastrutture interpretative, ma ad attendere l'affiorare del dato empirico, del fenomeno stesso, il quale «non è tenuto ad agire, è sufficiente che generi se stesso e si conceda agli sguardi» (Vasta 2010: 15). È il particolare dal quale derivare il tutto, secondo un procedere che, come ha evidenziato Ugo Perolino, «da interiore ed analogico diventa esteriore e analitico» (2016: 50).

Senonché, l'osservazione fallisce: la realtà sfugge come evaporata. Dopo un'ora trascorsa sulla spiaggia di Mondello, nell'attesa che «la realtà cominci» (Vasta 2010: 12), e dopo essersi nascosto entro

«la piccola trincea di normalità dietro la quale appostarmi per scrutare l'articolarsi dei fenomeni e carotare» (ivi: 12), il protagonista è assalito dal sospetto di aver dato finora «le spalle alla realtà» (ivi: 13). Nulla accade, nessun fenomeno si manifesta. È allora che la narrazione si popola di figure fantasmatiche, larve oniriche di un reale che si confonde col sogno: presenze che, trasfigurate dalla mano di Centonze, sembra che appaiano sulla copertina.

La copertina insiste dunque sulla centralità di questa prima esperienza a Mondello, nella quale la percezione e l'interpretazione del reale si sfaldano fino a dissolversi in un indistinto che rende poroso e instabile il confine tra ciò che è e ciò che appare. Tale condizione liminale, lungi dall'essere un mero espediente stilistico, segna sin dall'inizio la specificità di *Spaesamento* che si colloca in netta frizione con un panorama letterario improntato al cosiddetto «ritorno al realismo»³. L'opera di Centonze sembra isolare quel momento, raffigurandolo attraverso una teoria di personaggi apparentemente non turbati dalla presenza minacciosa e incombente del dinosauro, mentre un'altra figura, con le mani sui fianchi, contempla un quadro di ardua leggibilità: immagine icastica dell'impossibilità di ordinare i dati dell'esperienza.

Analoga sospensione affiora nelle prime pagine del terzo capitolo, che sembrano conferire legittimità alla presenza del dinosauro sulla copertina. Si tratta della descrizione di un sogno, al quale il protagonista si abbandona per concedersi quel riposo necessario, unico rimedio contro «la malinconia, questa felicità dell'infelicità» (Vasta 2010: 79) che lo assale nel suo peregrinare. Per la loro natura ambivalente, al tempo stesso illusoria e veridica, le immagini oniriche finiscono per assumere il valore di uno strumento conoscitivo, capace di illuminare pieghe

³ Va ricordato che, dopo il progressivo esaurimento della temperie postmoderna, la narrativa italiana ha conosciuto un condiviso, benché eterogeneo, «ritorno alla realtà». Come osserva Raffaele Donnarumma, si tratta «sia del recupero dei modi storici del realismo, filtrati attraverso la lezione modernista e talvolta postmoderna, sia dell'impegno degli intellettuali sui temi della vita civile» (2014: 7). Cfr. anche Casadei 2007; Cortellessa 2014; Simonetti 2018; Tirinanzi De Medici 2012; 2018; Zinato 2020.

nascoste del reale. Come osserva Silvia Costantini, nel peculiare reportage di Vasta «la lucidità è quasi opzionale, la verità si mischia alla visione, i sogni si fanno rivelatori» (2010), e poco prima che il libro giunga alla conclusione un episodio esemplare mostra con chiarezza come l'esperienza onirica diventi parte integrante dell'osservazione, trasformando la narrazione in un laboratorio di visioni:

Nel giro di un minuto la luce sopra di me si fa molecolare, poi grigiobruna, e sprofonda in un sonno della consistenza del catrame, un sonno originario, uno spazio nel quale i sogni sono rapidissime apparizioni preistoriche, improvvise materializzazioni di una paura primordiale — il passaggio di un brontosauo scaglioso che scuotendo la coda a frusta mi solca la retina sotto le palpebre chiuse. Mi sveglio all'improvviso per l'aria dura contro la pelle — il colpo d'ala di uno pterodattilo in virata; quando mi tiro su vedo la finestra che sbatte per il vento ma il panico fossile dentro il petto e la gola non diminuisce, non si sfalda e persiste corneo, un'ostruzione del respiro (Vasta 2010: 79–80).

Qui fanno la loro comparsa un brontosauo e uno pterodattilo: figure che, pur non potendo essere ricondotte al tiranosauo raffigurato in copertina, riaffermano con forza quella dislocazione temporale che attraversa il racconto. La loro irruzione non si limita a introdurre un elemento straniente, ma agisce come un dispositivo narrativo che mette in questione la linearità cronologica e la stabilità del reale, inscrivendo la città e i suoi spazi in un orizzonte dove la preistoria non è più relegata a un passato remoto, bensì resa presente, tangibile e quotidiana. Lo stesso Vasta, vedicaso, ha riconosciuto nelle creature preistoriche un motivo ricorrente della propria scrittura e ha rievocato un episodio, successivamente espunto da *Il tempo materiale* (2008), che mostra la serendipità della copertina, la quale sembra averne intercettato l'immaginario:

Nel *Tempo materiale* c'era una scena che io avevo scritto per intero e poi ho tagliato, che arrivava alla fine del romanzo, quando il ragazzino che racconta la storia prende un autobus da Palermo per andare a un Mondello e percorre in un tardo pomeriggio d'inverno quella specie di tunnel di foglie che è il Parco della Favorita.

E ha la sensazione di vedere fuori dai vetri un branco di dinosauri che da Mondello sta risalendo verso la città, come dire, per farla finita, per divorarla, per chiudere i conti. Un po' questa idea della preistoria che si concretizza, si materializza, si manifesta (Vasta 2025).

Quest'irruzione della preistoria rompe la linearità temporale e conduce a un paradosso: passato e presente si annullano a vicenda, compressi entro un presente assoluto, in una dimensione che dissolve la cronologia in una pura simultaneità. La coabitazione di storia e preistoria, portata fino all'estremo, genera una condizione di radicale astoricità che si traduce nell'amara confessione del narratore: «non sento più il tempo, non sento la storia; [...] appiattendomi su un presente infinito e senza scampo» (Vasta 2010, 30–31). In questo collasso della temporalità, dove le epoche si annullano in un presente assoluto, il tempo non appare più come flusso, ma come un «tempo fossile» (Cedola 2017: 562), un'immobilità soffocante, che priva l'esperienza di direzione e di profondità storica, inscrivendo la vicenda in una dimensione sospesa e claustrofobica.

All'interno di quest'orizzonte la copertina assume il valore di un dispositivo ermeneutico che, pur indipendente dell'autore, chiarisce il senso del testo e si configura come una vera e propria introduzione visiva. La scelta dell'artista romano di collocare in primo piano un dinosauro, evocando un'immagine del reale affine a quella di uno scavo archeologico – dove reperti eterogenei, provenienti da epoche lontanissime, si affastellano – ribadisce la denuncia vastiana dell'intrinseca astoricità di Palermo e ne anticipa le successive prove narrative.

3. PALERMO. UN'AUTOBIOGRAFIA DELLA LUCE

Se la copertina del volume del 2010 era stata realizzata senza il coinvolgimento diretto di Vasta, ben diversa è la vicenda di *Palermo. Un'autobiografia nella luce*. Questo libro, concepito come secondo titolo della collana “Kosmos” della casa editrice Humboldt Books, fondata da Alberto Saibene e Giovanna Silva, nasce

dall'incontro tra Vasta e Fazel. I due, già compagni di viaggio nei deserti americani insieme alla stessa Silva – come si vede in *Absolutely Nothing* (2013) – testimoniano una continuità creativa che trascende il singolo progetto editoriale e si iscrive in un più ampio percorso comune. A illustrare la genesi del progetto grafico interviene Marco Zürcher, fondatore e direttore creativo dello Studio CCRZ, che ha ideato la veste della collana:

[...] qualche anno fa Giovanna Silva ci ha chiesto di sviluppare una nuova collana per la casa editrice Humboldt. È nata la collana 'Kosmos' e il primo volume a essere pubblicato è stato quello di Claudio Giunta intitolato *Togliatti. La fabbrica della Fiat* [2020]. La collana doveva poi essere impaginata dall'editore. Per il secondo volume, quello di Vasta, abbiamo dato solo alcune indicazioni che per finire l'editore non credo abbia seguito. Per saperne di più dovrete parlare direttamente con loro o con Vasta stesso il quale, mi hanno detto, durante l'impaginazione ha chiesto addirittura di modificare il progetto (Zürcher 2025).

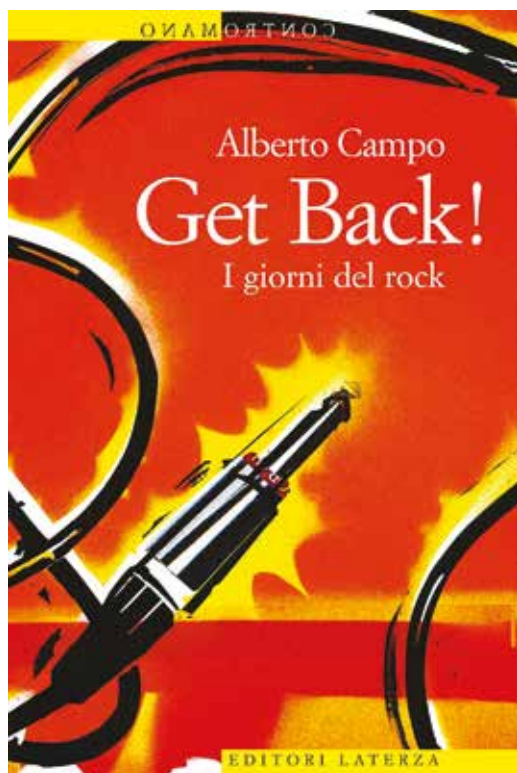


FIG. 2. MEKKANOGRAFICI, ONZE, PRIMA DI COPERTINA DI A. CAMPO, *GET BACK. I GIORNI DEL ROCK*, ROMA-BARI, LATERZA, 2003.



FIG. 3. MEKKANOGRAFICI, ONZE, PRIMA DI COPERTINA DI R. ALAJMO, *PALERMO È UNA CIPOLLA*, ROMA-BARI, LATERZA, 2005.



FIG. 4. MEKKANOGRAFICI, ONZE, PRIMA E TERZA DI COPERTINA DI G. VASTA, *SPAESAMENTO*, ROMA-BARI, LATERZA, 2010.

Il margine d'intervento concesso allo scrittore si rivela limitato alla scelta dell'immagine di fascetta e il suo proposito iniziale – intervenire sulla gabbia tipografica nel tentativo di conferirgli l'eleganza di «un Adelphi» (Vasta 2025) – viene presto accantonato. *Palermo* si presenta in netto contrasto con la più articolata veste laterziana: una copertina essenziale (fig. 2), dove trovano posto unicamente titolo, sottotitolo, autori ed editore. A temperare tale essenzialità interviene la fascetta (fig. 3) che, secondo un uso tipico dell'editoria francese, introduce alcuni elementi iconografici,

fra i quali una fotografia di Fazel: l'inquadratura coglie una porzione di dinosauro sorprendentemente affine al tirannosauro che campeggia sulla copertina di *Spaesamento*. Lo scatto, inoltre, si lega a una sequenza de *Le sorelle Macaluso* (2020), film di Emma Dante, scritto con Elena Stancanelli e lo stesso Vasta. In quella scena (fig. 4) le cinque protagoniste, in procinto di recarsi al mare, attraversano una radura alla periferia di Palermo, fiancheggiata da palazzine popolari: lì fa la sua apparizione – in ironica consonanza con *Jurassic Park* – il tirannosauro⁴ immortalato da Fazel e destinato a figurare sulla fascetta e tra le pagine del volume (Vasta, Fazel 2022: 137). È lo stesso Vasta a soffermarsi, in un'intervista concessa ad Andrea Cortellessa, sulle circostanze che ne hanno determinato l'inclusione di quest'immagine:

Ramak Fazel è venuto a Palermo in due diverse occasioni, se non ricordo male nel '17 e nel '18, e ha fotografato la città in stagioni diverse. Un giorno mi invia il provino di questa foto del dinosauro fatta senza che fossimo insieme (in quel momento ero fuori città a scrivere con Emma Dante ed Elena Stancanelli la sceneggiatura delle *Sorelle Macaluso*), e gli chiedo dove diavolo si trovasse quando l'aveva scattata. Lo sfondo pareva perfettamente, quasi stereotipicamente palermitano, con le palazzine e la sterpaglia, ma la figura in primo piano non la riconoscevo. Fra l'altro l'immagine è entrata nella sceneggiatura del film producendo una scena all'inizio non prevista, in cui le ragazze protagoniste si aggirano nella periferia della città e s'imbattono appunto nei dinosauri; sicché è apparsa prima nel film e poi nel libro (Cortellessa, Vasta 2024: 139-40).

Prima di interrogarsi sulla corrispondenza tra paratesto e testo vastiano, su quella «concretescenza di immagine e testo» (Cometa 2008: 44) occorre riflettere sullo statuto che lo scrittore attribuisce all'immagine. Lo scatto di Fazel non illustra: genera piuttosto una scena del film e ispira alcune pagine del libro. L'immagine precede e orienta la scrittura, imponendosi come principio autonomo che

talora determina il testo: non il ruolo ancillare della fotografia, bensì un processo nel quale l'immagine funge da matrice narrativa. Questo rapporto, che ribalta la gerarchia tradizionale tra testo e figura, emerge anche in un altro episodio, ricordato a proposito della copertina del *Tempo materiale*:

Le copertine a volte arrivano durante le ultime fasi di lavorazione del libro. Ma a me influenzano. Ai tempi del *Tempo materiale*, dopo aver visto l'immagine che Alessandro Gottardo aveva realizzato, pensai di scrivere una scena corrispondente. Una conversazione con Lagioia mi chiarì che non era necessaria una corrispondenza uno a uno. Tuttavia, quell'immagine era, in un certo senso, un episodio *in pectore* del mio romanzo (Vasta 2025).

Questo aneddoto ribadisce l'importanza attribuita alle immagini e si inserisce in un processo che spesso risponde a sollecitazioni visive, trasformando così il libro in un organismo poroso, capace di assorbire stimoli iconici e di assegnare all'immagine un ruolo strutturale. Come nel *Tempo materiale*, la copertina non coincide in modo univoco con il contenuto: l'immagine, lungi dall'illustrare il testo, ne devia il percorso, assumendo una funzione perturbante e al contempo generativa; lo stesso Vasta, nella già citata conversazione con Cortellessa, precisa che il suo intento non è fornire didascalie puntuali, bensì «di far accadere delle cose a partire dalle immagini, di entrare nello sguardo di un altro» (Cortellessa, Vasta 2024: 140). L'immagine si configura quale principio inaugurale, come avviene anche nel volume collettivo *I piaceri*, nato dall'incontro di tre autori con i fotogrammi del celebre film di Max Ophüls *Il piacere*, dove – accanto alle prose brevi di Maddalena Fingerle e Giordano Meacci – figura il racconto vastiano *Ramak* (2023b).

È però in *Palermo. Un'autobiografia nella luce* che la centralità attribuita alle immagini trova la sua più compiuta

⁴ Si tratta di uno dei ventiquattro dinosauri a grandezza naturale del parco tematico "Dinosauri", ospitato per qualche anno nel giardino di Villa Lampedusa a Palermo.

espressione. Il testo, pur privo di un'esatta corrispondenza con gli scatti posti in calce al volume, sembra nondimeno inseguirne le tracce, descriverne i contorni, quasi esercitandosi in un'operazione che non è propriamente ecfrastica⁵, bensì più prossima a un gioco combinatorio, analogo a quello dei tarocchi del *Castello dei destini incrociati*. Lì le carte di Calvino ordinavano e scandivano il racconto secondo una progressione geometrica e trasparente; qui, invece, le fotografie di Fazel fanno da controcanto dissonante che ne frammenta la linearità. Alla base di questa dinamica sta una rivelazione fondamentale: l'idea che la luce abbia una forma, che essa non sia mera emanazione fisica, ma un'entità plasmabile. Ne è ben consapevole il protagonista quando osserva come gli sviluppatori di un software di modellazione tridimensionale abbiano mostrato la capacità di determinare una configurazione luminosa a partire da tre fattori imprescindibili: «una città del mondo, una stagione dell'anno, un'ora del giorno. La combinazione di queste tre variabili [...] avrebbe generato una specifica “forma” della luce» (Vasta, Fazel 2022: 10). L'assunto, che in apparenza si colloca entro i confini della tecnica, si rivela un principio speculativo e poetico: la luce, lungi dall'essere una semplice condizione atmosferica, diventa misura del tempo e dello spazio, agente che struttura la percezione e che, condensandosi in figure, si fa narrazione. Questa riflessione si lega al “carotaggio” di *Spaesamento*; qui, tuttavia, il “carotaggio” non investe soltanto la dimensione urbana e dalla possibilità di rappresentare la luce di numerose città, tra cui Palermo, nasce l'ipotesi di una sua temporalità, di una storicità che le appartiene in maniera intrinseca: «Se esiste – ed esiste – una geografia della luce, è possibile immaginare – senza alcuna base scientifica,

e procedendo solo per fantasticazioni – una storia della luce» (ivi: 16). Pertanto, il secondo libro con Fazel si offre come un laboratorio nel quale la luce, assunta a principio fondativo, rivela l'intrinseca ambiguità del rapporto tra tempo e narrazione, memoria e spazio. La confusione dei tempi scaturisce dal tentativo di misurare ciò che per sua stessa natura sfugge a ogni griglia cronologica: «Immaginare cioè che un fenomeno strutturale ed eterno possa essere invece misurato attraverso una cronologia» (*ibid.*). Ne deriva un processo che trasforma la luce in un oggetto d'indagine al tempo stesso empirico e metafisico, dando origine a una sorta di catalogo visionario, un inventario che accoglie, senza gerarchie, la vita del protagonista accanto ai fotogrammi di Bresson e Cassavetes e a materiali pornografici, componendo un'«archeologia fantastica dove memoria e invenzione [sono] indiscernibili» (ivi: 18).

Questa “archeologia della luce” non si consuma in un esercizio puramente teorico, ma prende corpo in un peregrinare attraverso Torino, città nella quale ha abitato il protagonista nei primi anni Duemila, che, deformata dalla memoria, si trasfigura fino a dissolversi nella Palermo degli anni Settanta. Le strade e le piazze torinesi – via Mazzini, piazza Bodoni, via Pomba, via Madama Cristina – si sovrappongono alle vie palermitane della sua infanzia, con epicentro nella casa avita di via Sciuti: luogo che, da dimora familiare, si tramuta in fulcro simbolico e meta dell'intero volume. Sicché la dimensione memoriale, si innesta nella geografia e diventa cartografia fantasmatica di Torino, richiamando alla memoria la riflessione di Westphal, il quale, proprio in rapporto alle carte geografiche, mette in luce come esse si tramutino sovente in un «espace où le réel et la fiction cohabitent et où l'imagination continue d'avoir des mots à

⁵ A questo proposito, si può notare come l'uso ricorrente di immagini nell'opera di Vasta non assolve solo una funzione estetica, ma operi come dispositivo narrativo e cognitivo, capace di generare significati autonomi e di intrecciare visivo e verbale. Come rileva Matteo Martelli – sulla scia di W.T.J. Mitchell (2017) e Michele Cometa (2011; 2012; 2016: 75 e ss.) – tale dinamica instaura un «rapporto complesso tra scrittura, immagine e soggetto» (Martelli 2019: 259), dove l'immagine contribuisce attivamente alla costruzione e autenticazione del racconto.

dire sur les choses» (Westphal 2019: 14). È all'interno di questo spazio liminale, dove i confini del tempo si offuscano e lo spazio assume caratteri di instabilità, che le fotografie di Fazel acquistano sempre maggiore pregnanza: non come semplice apparato illustrativo, ma in quanto autentica co-primarietà narrativa. Il medesimo procedimento trova un'ulteriore risonanza nelle pagine con le quali lo scrittore palermitano introduce la recente edizione delle lettere familiari di Giorgio Manganelli. In esse affiora la suggestione di una corrispondenza intima tra strutture del linguaggio e della rappresentazione geografica: «tra topografia e sintassi non c'è alcuna differenza, la topografia è la sintassi di un luogo, la fatica che costa andarsene in giro ha come unico valore la possibilità di poterla poi articolare in "forme" linguistiche» (Vasta 2024: 34).

La fotografia del «vecchio che se ne stava seduto a leggere il "Giornale di Sicilia" – la testa che svaniva tra le pagine, la parola rifiuta tra le pieghe del titolo» (Vasta e Fazel 2022: 19) segna una svolta, poiché induce il protagonista a un ritorno quasi inconsapevole a Palermo, dove la sua indagine trova un nuovo orientamento nello sguardo del fotografo. Le immagini, come oracoli disseminati lungo il cammino, lo guidano tra le vie della città – via Terrasanta, via Dante, via Notarbartolo, via Da Vinci – in un incontro con figure che paiono incarnare o, meglio, rifrangere, le stesse fotografie: il «cocchiere [che] si tagliava nel cobalto: gli occhiali neri alla Chiarchiaro» (ivi: 30), la scritta corrosa sul recinto dello stadio Renzo Barbera (ivi: 31), la donna anziana accanto al giovane sul motorino (ivi: 33), i ragazzi radunati intorno a un biliardino (ivi: 34), l'uomo intento a recidere la rete con una tenaglia, i due ragazzi in equilibrio su una carrozza (ivi: 35). La città si popola di apparizioni che oscillano tra documento e fantasma, tra testimonianza e visione. Il culmine di questa fenomenologia si raggiunge con la comparsa del dinosauro, cui fa *pendant* il già citato scatto di Fazel:

[...] una sera al di là della spaccatura avevamo visto un dinosauro — il corpo muscoso che

sbucava dalla sterpaglia, il cranio come un enorme minerale carnivoro, lo sguardo pieno di spiriti fame e febbre —, ed era naturale vederlo stagliarsi contro il cielo ancora azzurro su uno sfondo di palazzine anni Sessanta, per nulla anacronistico, semmai *esatto*, perché a Palermo il cretaceo è ieri, è adesso ed è domani, il tempo è un perenne divorare ed estinguersi, estinguersi e divorare, e d'un tratto il dinosauro si era girato verso la breccia e se n'era restato lì, saldo sulle zampe posteriori, le anteriori ad oscillare focomeliche, vigoroso e comico, a fissarci con il suo sguardo rettile e perduto, infantile, da bambinosauo (*ibid.*).

La creatura preistorica, lungi dall'apparire come un relitto anacronistico, si impone quale figura «esatta», rivelatrice dell'essenza stessa di una città nella quale il lontanissimo tempo del cretaceo e il contemporaneo non si oppongono, ma coincidono in una simultaneità che annulla ogni lineare progressione cronologica. Ed è precisamente in questa atmosfera sospesa che irrompe la figura del «bambinosauo»: creatura al contempo grottesca e oscura, infantile e vigorosa, che nella sua deformità diventa emblema di una convergenza paradossale tra arcaico e quotidiano, tra dimensione mitica e ludica. La stessa parola, tratta da *Il presepio* di Manganelli, porta con sé un'inquietudine visionaria; è lo stesso scrittore milanese a trasfigurare in essa l'innocenza del «bambinello» natalizio, facendo una creatura arcaica e mostruosa: «Questo mi chiedo: se sia data un tempo la nascita di un bambinosauo; se nel solstizio d'inverno di non so quanti millenni or sono, il solstizio sia stato segnato dalla nascita di un drago» (Manganelli 1992: 17). Vasta – lettore attento e sensibile alla forza destabilizzante di tali deviazioni lessicali (cfr. Marsilio *overtourism* 2022; Vasta 2024) – raccoglie quell'eredità e la trasforma in un dispositivo che incrina il reale, rammentando non poco quella «insoddisfazione per la verosimiglianza» (Carrara 2017: 259) che Giuseppe Carrara individua come cifra stilistica dell'autore. In quel lemma l'autore intravede l'occasione per evocare quella Palermo nella quale l'infanzia si sovrappone al preistorico, la memoria privata si intreccia alla materia mitica, fino a fondersi in un paesaggio

mentale sospeso tra realtà e fantastico. La parola manganelliana diventa strumento di visione per una mappa poetica refrattaria a cronologie fisse. Lo stesso Vasta, del resto, ha rammentato l'importanza che la lettura di Manganelli ha avuto nella redazione del libro: «bambinosauro – questa parola manganelliana – mi aveva influenzato talmente da decidere di far diventare il tirannosauro che Ramak aveva fotografato, un vero e proprio personaggio» (Vasta 2025). Un'impronta simbolica che si estende fino alla fascetta del libro, scelta alla quale, diversamente dalle opere precedenti, Vasta partecipa in prima persona:

Quando si è ragionato sulla copertina c'erano più ipotesi con Giovanna [Silva], forse anche con Alberto Saibene, ma soprattutto Giovanna, Ramak e io ci eravamo confrontati su varie ipotesi. Alla fine, si è scelto questa proprio perché era quella che più decontestualizzava, perché si vede, se non ricordo male, una macchia verdastra che non necessariamente si riconosce come dinosauro (*ibid.*).

Non un'immagine nitida, ma una macchia: frammento cromatico che, per la sua ambiguità, diventa emblema della poetica del volume. La macchia verdastra non rimanda più a un oggetto definito, ma evoca Palermo come città indefinibile, sospesa tra tempi diversi. Come la Sicilia del colloquio tra il principe di Salina e Chevalley (cfr. Amelii 2025: 101–102), anche Palermo resiste alla linearità storica e propone un'altra idea di tempo.

4. CONCLUSIONI

L'insistenza sul legame tra parola e immagine nelle pagine di Vasta, insieme alla presenza della figura del dinosauro, non va intesa quale semplice artificio narrativo; essa si rivela piuttosto come indizio di una pratica rappresentativa più ampia, tesa a connettere le coordinate costitutive della realtà – spazio e tempo – con le modalità della loro figurazione, ossia i registri visivo e testuale. Proprio sul versante della temporalità emergono

le più profonde consonanze con il pensiero di Ernst Bloch e Antonio Gramsci⁶. Entrambi, pur da prospettive diverse, minano l'idea di una temporalità unica, lineare e progressiva, mostrando invece come la realtà sociale e culturale sia percorsa da molteplici strati temporali, sovrapposti e spesso contraddittori: tutti refrattari alla semplificazione di un'unica cronologia. In *Eredità di questo tempo*, testo che raccoglie alcuni saggi scritti tra il 1924 e il 1934, Bloch affronta l'ascesa di Hitler e le difficoltà di spiegarne la portata politica entro la griglia interpretativa della contraddizione capitale-lavoro. Il fulcro del libro è rappresentato dal primo capitolo, che si apre con la frase memorabile: «Non tutti esistono nello stesso momento» (Bloch 2015: 7). Questi individua nella società un intreccio di elementi provenienti da epoche differenti: nel cuore della Germania degli anni Trenta convivono strutture premoderne e tratti avanzati della modernità, e proprio questa non-contemporaneità alimenta la possibilità di fenomeni politici reazionari come il nazismo. Da qui deriva la proposta di una dialettica pluritemporale che, nella lettura del filosofo tedesco, è capace di riconoscere e trasformare le eredità stratificate del passato, aprendole a un futuro emancipativo. La temporalità, dunque, non è un *continuum* neutro, bensì un campo di tensioni dove il passato si intreccia con il presente e anticipa il non-ancora.

Una riflessione alquanto simile la si ritrova nei *Quaderni del carcere* di Gramsci, e in particolare nel paragrafo 12 del Quaderno 11, *Appunti per una introduzione e un avviamento allo studio della filosofia e della storia della cultura*. Qui, il dirigente comunista osserva che ogni individuo

appartiene simultaneamente a una molteplicità di uomini-massa, la propria personalità è composita in modo bizzarro: si trovano in essa elementi dell'uomo delle caverne e principi della scienza più moderna e progredita, pre-

6 Il tema delle temporalità multiple ha suscitato negli ultimi anni un rinnovato interesse filosofico. Di rilievo la ricognizione blochiana di Remo Bodei (2022). Si vedano anche Basso *et al.* 2013, Morfino 2020 e Zaru 2019, che, da prospettive diverse, approfondiscono il rapporto tra temporalità, storia e soggettività.

giudizi di tutte le fasi storiche passate gretta-
mente localistiche e intuizioni di una filosofia
dell'avvenire (Gramsci 2015: 1376).

L'essere umano si configura come sintesi instabile di temporalità differenti, sedimentate e in continua dialettica. Questa stratificazione, tuttavia, non riguarda soltanto la coscienza individuale, ma investe anche le dimensioni collettive: il linguaggio conserva tracce arcaiche accanto a espressioni innovative; le religioni popolari intrecciano miti ancestrali e dottrine complesse; il folklore tramanda mentalità remote insieme a motivi di più recente formazione. Non esiste cultura, per quanto avanzata, che possa dirsi scevra di queste giacenze, che sopravvivono come correnti carsiche, pronte a riemergere e a innestarsi nel tessuto vivo della società.

Di recente, Fabio Moliterni ha mostrato come la letteratura meridionale assuma spesso il compito di dare forma a queste temporalità subalterne e concorrenziali, rendendo percepibile nello spazio narrativo quella pluralità che Bloch e Gramsci hanno evidenziato. Rifacendosi apertamente a quest'ultimo, egli sottolinea come le opere letterarie sappiano tradurre in racconto le tensioni irrisolte tra passato, presente e futuro, delineando un'immagine del Sud «come insieme di temporalità e geografie autonome che resistono al pensiero unico del progresso» (Moliterni 2024: 12). La scrittura si configura così come luogo di resistenza, nel quale il Meridione non appare come periferia arretrata rispetto a un centro avanzato, ma come laboratorio di temporalità alternative, dove si incrina il mito della modernità quale destino unilineare.

In *Spaesamento*, la Palermo dei primi anni Duemila, segnata dalla predominanza del discorso politico berlusconiano⁷, diventa allegoria di un presente permeato dal disorientamento e dalla frammentazione percettiva: l'incapacità di decifrare il reale e di orientarsi tra i dati

della quotidianità si manifesta in una città sospesa tra il senso e il nonsenso. Si può leggere questo spazio come un palinsesto di temporalità stratificate, dove le «zone nuove» (Vasta 2017: 208), siano esse periferie o quartieri residenziali, si mischiano a visioni preistoriche producendo un cortocircuito immaginativo. La coesistenza di elementi eterogenei, tutt'altro che contraddittoria, esprime una realtà complessa e stratificata, nella quale il tempo si concentra in forme simultanee e spesso incongrue. Tale prospettiva trova un'ulteriore conferma nel racconto-intervista *Essere ancora qui*, nella quale Leoluca Orlando, politico di lungo corso e più volte sindaco del capoluogo siciliano, viene definito a più riprese «dinosauro» (Vasta 2023a: 151). L'inertza della retorica da lui adottata si tramuta, in tal modo, in metafora di un immobilismo più vasto, quasi di una sospensione spazio-temporale, che Vasta restituisce attraverso l'immagine del «trovarsi su un tapis roulant, osservare intorno, avere l'impressione che lo spazio – e il suo correlativo: il tempo – non si muove» (ivi: 165). Il tempo si configura nuovamente come un campo di tensioni, entro il quale le eredità del passato instaurano un dialogo con le manifestazioni attuali e con le proiezioni del futuro, generando un mosaico in perpetua metamorfosi. L'irrompere del preistorico infrange la presunta linearità cronologica e proietta la città in una dimensione astorica, dove il passato remoto si intreccia con la quotidianità, dando origine a un «adesso» assoluto, un momento «infinito e senza scampo» (Vasta 2010: 31). Palermo si mostra così resiliente rispetto alla storia convenzionale, opponendo a essa una concezione stratificata e intermittente, nella quale passato e futuro confluiscono in un'unica dimensione temporale; la convivenza di epoche e registri differenti manifesta, pertanto, la complessità di un territorio che si ridefinisce incessantemente.

⁷ Maggior fortuna critica, rispetto alle letture legate al discorso politico berlusconiano, ha avuto la rappresentazione degli «Anni di Piombo» nella produzione di Vasta, in particolare ne *Il tempo materiale*; si vedano a proposito Castello 2024, Martelli 2015 e Ward 2024.

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere la mia gratitudine a Stefano Centonze, Emanuele Ragnisco, Giorgio Vasta e Marco Zürcher, la cui disponibilità e i preziosi suggerimenti mi hanno fornito chiarimenti e spunti decisivi per la stesura di queste pagine. Un ringraziamento particolare va inoltre ad Alessandro Cenzi ed Elisa Lo Giudice, nonché alle professoresse Claudia Carmina e Alba Castello, con i quali ho avuto l'opportunità di discutere alcuni dei punti cruciali di questo articolo.

BIBLIOGRAFIA

- Amelii N. 2025, *Prodromi di una sconfitta. Il racconto politico in Spaesamento di Giorgio Vasta*, in «Altre Modernità», n. 33: 94-110.
- Aubry-Morici M. 2017, *Le spectre du réel. Réflexions à partir de Spaesamento de Giorgio Vasta*, in M. Aubry-Morici, S. Cucchi (a cura di), *Spectralités dans le roman contemporain. Italie, Espagne, Portugal*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 29-44.
- Barberi F. 1962, *Conservare le sopracoperte*, in «Associazione italiana biblioteche», vol. VI, n. 2: 185-187.
- Basso L. et al. 2013, *Tempora multa. Il governo del tempo*, Mimesis, Milano.
- Bloch E. 2015, *Eredità di questo tempo*, a cura di L. Boella, Mimesis, Milano.
- Bodei R. 2022, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, a cura di T. Cavallo, Istituto per gli studi filosofici Press, Napoli.
- Braida L. 2006, *Della materialità dei libri. Copertine e sovraccoperte nell'editoria del '900*, in «La fabbrica del libro», vol. XII, n. 1: 2-7.
- Carrara G. 2017, *Fotografia e malinconia: il reportage di viaggio di Giorgio Vasta e Ramak Fazel*, in R. Gasperina Geroni, F. Milani (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo: arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, ETS, Pisa, pp. 254-262.
- Casadei A. 2007, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna.
- Castello A. 2024, *Il 1978 nel romanzo di Giorgio Vasta Il tempo materiale. Tra verità storica e invenzione letteraria*, in S. Contarini, C. Milanesi (a cura di), *Anni Settanta. La grande narrazione*, Franco Cesati, Firenze, pp. 55-63.
- Cedola A. 2017, *Giorgio Vasta, dal Tempo materiale allo Spaesamento*, in S. Sgavichia, M. Tortora (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*, ETS, Pisa, pp. 545-562.
- Centonze S. 2025, *Comunicazione personale*, 11 giugno.
- Cometa M. 2008, *Iconocrash. Sul disastro delle immagini*, in R. Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, duepunti, Palermo, pp. 43-61.
- Cometa M. 2011, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in V. Del Marco, I. Pezzini (a cura di), *La fotografia: oggetto teorico e pratica sociale*, Nuova Cultura, Roma, pp. 63-101.
- Cometa M. 2012, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Cometa M. 2016, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in R. Coglitore, M. Cometa (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata, pp. 69-115.
- Cortellessa A. (a cura di) 2014, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*, L'Orma, Roma.
- Cortellessa A., Vasta G. 2024, *Paperi e conigli, vertici e vortici*, in «Il verri», vol. LXIX, n. 85: 129-142.
- Costantini S. 2010, rec. a G. Vasta, *Spaesamento*, in «Allegoria», vol. XXII, n. 62, <http://allegoriaonline.it/398-giorgio-vasta-qspaesamentoq>, consultato il 25 agosto 2025.
- Donnarumma R. 2014, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna.
- Finnegan L. 2024, *Cognitive Spaces and Perspective in Literature*, Palgrave Macmillan, London.
- Genette G. 1989, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino.
- Giunta C., Silva G. 2020, *Togliatti. La fabbrica della Fiat*, Humboldt Books, Milano.
- Gramsci A. 2015, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino.
- La Monaca D., Perrone D. 2019, *Introduzione*, in «InVerbis», vol. IX, n. 2: 9-13.
- Manganelli G. 1992, *Il presepio*, a cura di E. Flaminio, Adelphi, Milano.
- Marsilio M., Vasta G., Zinato E. 2022, *Inchiesta sulle scuole di scrittura/7 – Giorgio Vasta*, in «La letteratura e noi», 1 luglio 2022, <https://laletteraturaenoi.it/2022/07/01/inchiesta-sulle-scuole-di-scrittura-7-giorgio-vasta/>, consultato il 25 agosto 2025.
- Martelli M. 2015, *Memorie sensibili di fronte alla storia: i bambini ideologici di Giorgio Vasta*, in F. Lorenzi, L. Perrone (a cura di), *Le nuove forme dell'impegno letterario in Italia*, Pozzi, Ravenna, pp. 95-107.
- Martelli M. 2019, *La resistenza dell'immagine. La parola, l'immagine, l'evento nei reportage di Giorgio Vasta e di Jonathan Littell*, in «Studi culturali», vol. XVI, n. 2: 257-272.
- Mitchell W.T.J. 2017, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, 2ª ed., a cura di V. Cammarata, M. Cometa, Raffaello Cortina, Milano.

- Moliterni F. 2024, *Finzioni meridionali. Il Sud e la letteratura italiana contemporanea*, Carocci, Roma.
- Morfino V. 2020, *La temporalità plurale tra Bloch, Gramsci e Althusser*, in M. Gatto (a cura di), *Marx e la critica del presente*, Rosenberg & Sellier, Torino, pp. 91-103.
- Perolino U. 2016, *Ipermodernità e crisi italiana. Spaesamento di Giorgio Vasta*, in N. Dupré, M. Jansen, S. Jurisic, I. Lanslots (a cura di), *Narrazioni della crisi. Proposte italiane per il nuovo millennio*, Franco Cesati, Firenze, pp. 45-54.
- Piazzoni I. 2023, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria italiana*, 2^a ed., Carocci, Roma.
- Simonetti G. 2018, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna.
- Tanselle Th.G. 1971, *Book-Jackets, Blurbs, and Bibliographers*, in «The Library», vol. XXVI, n. 2: 91-134.
- Tirinzani De Medici C. 2012, *Il vero e il convenzionale*, UTET, Torino.
- Tirinzani De Medici C. 2018, *Il romanzo italiano contemporaneo dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma.
- Vasta G. 2006, *BerluSpinning. Il premier come trainer*, in G. Mozzi (a cura di), *Best off 2006. Letteratura e industria culturale*, minimum fax, Roma, pp. 234-254.
- Vasta G. 2008, *Il tempo materiale*, minimum fax, Roma.
- Vasta G. 2010, *Spaesamento*, Laterza, Roma.
- Vasta G. 2017, *ZmaP, il canto dell'altrove*, in F. Abbate (a cura di), *Zero Maggio a Palermo*, La Nave di Teseo, Milano, pp. 207-217.
- Vasta G. 2023a, *Essere ancora qui*, in M. Perriera, G. Vasta, *Come in sogno. Il racconto di Palermo*, a cura di M. Marino, Glifo Edizioni, Palermo, pp. 147-251.
- Vasta G. 2023b, *Ramak*, in M. Fingerle et al., *I piaceri*, Corrimano, Palermo, pp. 29-94.
- Vasta G. 2024, *Lettere soltanto immaginate*, in G. Manganelli, *Lettere familiari*, nottetempo, Roma, pp. 9-48.
- Vasta G. 2025, *Comunicazione personale*, 24 giugno.
- Vasta G., Fazel R. 2013, *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Quodlibet, Macerata.
- Vasta G., Fazel R. 2022, *Palermo. Un'autobiografia nella luce*, Humboldt Books, Milano.
- Ward D. 2024, *Ideology and mythopoesis in Giorgio Vasta's Il tempo materiale*, in «Diacritica», vol. X, n. 52: 210-226.
- Westphal B. 2009, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Armando, Roma.
- Westphal B. 2011, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Westphal B. 2019, *L'atlas des égarements. Études géocritiques*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Zaru E. (a cura di) 2019, *Temporalità multiple e anacronismi: la tradizione marxista «contropelo»*, numero monografico di «Quaderni materialisti», n. 18.
- Zinato E. (a cura di) 2020, *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Trecani, Roma.
- Zürcher M. 2025, *Comunicazione personale*, 16 giugno.