

Quattro passi tra gli alieni

Protagonisti e percorsi della fantascienza. Il contributo critico alla definizione di un genere letterario di una nuova rivista

INISERO CREMASCHI (ed.), «La Collina», Milano, Editrice Nord, 1980, pp. 157, L. 3.500.

Inisero Cremaschi prosegue la sua opera di diffusione della letteratura fantascientifica, avviando per la Nord, giovane ma già benemerita casa editrice specializzata, una rassegna periodica, *La Collina*, la cui novità consiste nel presentare, accanto a *short stories* variamente informate ai temi dell'insolito, del fantastico e della fantascienza, una sezione critica che incrociasse per la risonanza dei suoi estimatori.

Da Gillo Dorfles a Giuliano Gramigna, da Roberto Sanesi a Giacinto Spagnolotti vengono contributi critici che testimoniano soprattutto su due fatti: la perversità dell'intellettuale-lettore che attribuisce motivazioni profonde (di psicologiche o estetiche) ad una passione per un genere letterario che dai confini del genere non esce mai, da una parte e, dall'altra, il disaccordo più totale fra i critici — ma anche fra gli stessi autori — su quanto debba essere inteso per fantascienza. Essa tratta del verosimile o del possibile? Si fonda sulla scienza, nel senso etimologico del termine, o sulla tecnologia? Ed elegge il futuro a suo tempo privilegiato, o può anche esistere la fantascienza del passato?

Tutte questioni che a noi pare inutile affrontare, se non si tien conto di un aspetto fenomenologicamente rilevantisimo — e apparentemente banalissimo — della produzione letteraria di fantascienza: esso sta tutto nel riconoscimento che l'insieme narrativo fantascientifico è descritto dai libri che sono stati definiti fantascientifici. Ciò impone di segnare nettamente il limite temporale prima del quale parlare di fantascienza è del tutto privo di senso, a meno che non si faccia uso di questo termine in un senso fortemente metaforico.

Altrimenti, bisognerebbe scrivere una storia della fantascienza che annoveri tra i suoi capolavori le allegorie dei libri sacri (dal diluvio universale alle piaghe d'Egitto, dai miracoli evangelici alla terrificante Apocalisse) e le fantasie di Luciano di Samosata, la pre-visione sociale (dall'*Utopia* di Moore alla *Città del sole* di Campanella) e la satira sociale di Johnathan Swift, ed è via di seguito. La strumentalità di una tale ricerca genealogica fu denunciata dieci anni fa da Franco Ferrini, che con acutezza estrema rilevava come «la nostra cultura sia sempre pronta ad escogitare nuovi accorgimenti e nuove tecniche, grazie ai quali omettere dal proprio sviluppo le latenze non approvate socialmente, compiendo così una rimozione e un ripudio da se stessa: per certe opere, e Ferrini cita come esemplari *I viaggi di Gulliver* e *Alice carrolliana*, quando il «procedimento dell'infantizzazione» ha perso il suo fascino, allora si è tentata l'annessione alla fantascienza.

La fantascienza, dunque, s'istituzionalizza come genere negli ultimi anni dell'Ottocento e decolla poi con la fondazione, per iniziativa di quell'Hugo Gernsback cui è intitolato il massimo premio speciale della rivista *Amazing Stories*, nel 1926. Nei primi tempi parla solo l'americano, poi s'estenderà nella Gran Bretagna: in questo ambito e in questi tempi si stabiliscono anche i temi fondamentali sulla scia delle indicazioni, spesso sommarie, del padre putativo di questo genere letterario: Herbert George Wells. Ed ecco che l'universo fantastico (o fantascientifico) di Wells si sgretola in un nugolo di meteoriti che segneranno le direzioni della letteratura fantascientifica: l'uomo invisibile, la guerra dei mondi, il viaggio nello spazio, gli alieni, gli animali del dottor Moreau, la società del futuro remoto.

Questa varietà di temi, la possibilità di fissare schemi di procedimento sufficientemente rigidi perché il lettore affascinato non si smarrisca, ma suscettibili di evoluzioni controllate sulla base dell'evoluzione del pensiero scientifico e filosofico, la reale articolazione strutturale del genere costituiscono la differenza tra la letteratura fantascientifica e, ad esempio, la assai più unidirezionale letteratura poliziesca, e, soprattutto, rendono ragione delle domande che porranno in apertura e delle diverse angolature sotto le quali gli ospiti di Cremaschi dibattono le questioni che l'esplorazione di temi, autori e ideologie della fantascienza propone.

E gli interventi critici nella rassegna curata da Cremaschi fanno la parte del leone in tutti i sensi, risultando infatti la sezione narrativa più una selezione casuale che non un'antologia, in senso letterale. Ma l'idea complessiva è buona, riprendendo ai di là degli stretti margini di circolazione per abbonamento la linea della rivista di Ugo Magagnoli, Nona SF, e contribuendo soprattutto ad appagare la voglia di «autorizzazione a procedere» (nella lettura della fantascienza) di cui tanti intellettuali sembrano aver bisogno per non abbassare lo sguardo quando incrociano uno specchio. Ed è buona anche per intendere meglio una produzione culturale esorbitante (basti pensare agli incassi di film come *Guerra stellari*, *Incontri ravvicinati del 3° tipo*, *Alien*, *Sindrome cinese*), e per rammentarci, d'altro canto, che, se in sede di racconto ogni catastrofe si dimentica dopo l'ultima pagina, nella realtà ogni catastrofe — dalla guerra atomica all'impiego incontrollato dell'energia nucleare, dall'alterazione dell'ambiente all'imbarbarimento dei costumi — potrebbe costituire la nostra ultima pagina.

Aurelio Minonne

In alto: uno dei più famosi robot della storia del cinema di fantascienza: R2-D2, tra i protagonisti di «Guerra stellari».

«Questo signore vuol mettermi paura»

Così Tolstoj sottolineava la provocatoria problematicità della figura di Leonid Andreev, lo scrittore sovietico del quale Feltrinelli pubblica ora due racconti. Un'esistenza da ribelle stravagante e capriccioso. La scelta di fronte alla rivoluzione

«Ho finto di essere pazzo per uccidere, oppure ho ucciso perché ero pazzo?». Queste parole sono del dottor Kerzenec, protagonista del racconto di Leonid Andreev, *Il pensiero*: con fredde premeditazione egli ha ucciso Savelov, il suo migliore amico, per dimostrare agli altri la supremazia assoluta di un pensiero libero da ogni vincolo morale. Siamo dunque ormai lontani dalla problematicità di Raskolnikov, eroe del *Dostoevskiano*, eroe del *Delitto e castigo*, oppure dalla problematicità di un sostanzialmente la stessa condotta, ma ad estremi che annientano ogni speranza e ogni desiderio di riscatto umano? È difficile dirlo: in ogni caso (a parte le differenze fra i due scrittori) anche i trentacinque anni intercorsi fra la stesura del capolavoro di Dostoevskij e l'anno (1901) in cui Andreev scrisse il suo racconto possono aiutare la nostra riflessione.

Insieme a un altro racconto di Andreev (*Le mie memorie*) è a cura di Gian Lorenzo Facini, il pensiero viene oggi riproposto al lettore italiano dall'editore Feltrinelli e l'avvenimento merita di essere registrato, se non altro perché (dopo una raccolta di racconti apparsa nella BUR-Rizzoli) era ormai più di vent'anni che questo autore russo non veniva più pubblicato nel nostro Paese.

Eppure Andreev, nel periodo fra la rivoluzione del 1905 e quella del 1917, può essere considerato in Russia uno degli scrittori più originali, più letti e più discussi, nonostante i contrastanti giudizi della critica (il Mirskij, ad esempio, nella sua *Storia della letteratura russa*, lo definisce piuttosto crudemente un «esaltato»).

Indubbiamente Andreev condusse un'esistenza da ri-

belle eccentrico e capriccioso, che non cambiò nemmeno dopo la rivoluzione bolscevica: come scrittore, però, egli si distingue e si caratterizza per il suo accento di drammatica denuncia della cultura occidentale, della città alienata e corrotta e di una vita divenuta simbolo di violenza, alla cui base stanno alcune sue caratteristiche intellettuali, dalla filosofia di Schopenhauer, alla psicologia del piccolo uomo del «sottosuolo» dostoevskiano, a una ineguale dose di donchisciottesimo. Provocatoriamente contraddittorio e allegorico fino al superfluo, Andreev coinvolge tutti e tutto nella sua critica radicale, anche i comuni presupposti della fede, del-

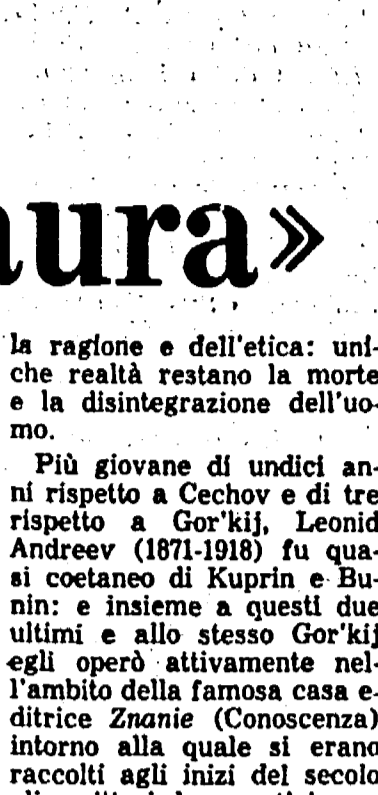
la ragione e dell'etica: unche realtà restano la morte e la disintegrazione dell'uomo. Più giovane di undici anni rispetto a Cechov e di tre rispetto a Gor'kij, Leonid Andreev (1871-1918) fu quasi coetaneo di Kuprin e Bunin: e insieme a questi due ultimi e allo stesso Gor'kij egli operò attivamente nell'ambito della famosa casa editrice Znanie (Conoscenza) intorno alla quale si erano raccolti agli inizi del secolo gli scrittori democratici, con un impegno anche politico che gli valse un arresto sotto l'accusa di attività anti-governativa (rilasciato dietro cauzione, poté comunque poi recarsi all'estero). Ma anche sotto il profilo dell'impegno politico il suo atteggiamento risultò in definitiva discontinuo: per divergenze ideologiche, ad esempio, egli interruppe ben presto la sua collaborazione alla stampa bolscevica e non riuscì mai a liberarsi, sia come uomo che come scrittore, da una certa patina di ambiguità.

Questo fatto influì anche sulla sua fortuna presso i critici: i progressisti non gli perdonavano il suo pessimis-

mo nel confronti del movimento rivoluzionario; i moderati e i reazionari gli lanciavano addosso accuse di immoralità. La rivoluzione d'Ottobre lo costrinse comunque, volente o nolente, a una scelta: dopo una iniziale adesione, Andreev passò dalla parte dei «bianchi»... I giudizi espressi dai suoi più celebri «compagni di pena» rispecchiano e confermano anch'essi la problematicità della figura dello scrittore: «Questo signore», disse Tolstoj «vuol mettermi paura, ma io non ho paura»: «In lui c'è poca semplicità, poca sincerità, per questo è difficile abituarsi a lui», scrisse Cechov in una lettera del 1901 a O. Knipper; Gor'kij lo riteneva, prima della rottura, «il più interessante scrittore d'Europa e d'America»; e Blok, nel giudicare l'uomo, ebbe così ad esprimersi: «So bene solo una cosa di lui, che il principale L. Andreev, che viveva nello scrittore, era infinitamente solo...».

I due racconti compresi nel volume qui segnalato (*Il pensiero* è, come si è detto, del 1901 e l'altro del 1908) appartengono entrambi alla fase centrale e più significativa della creazione di Andreev e sono entrambi centrati su un tema di ribellione. I due protagonisti si comportano alla stregua di «superuomini» nel senso di Nietzsche, rifiutando le leggi comuni a tutti gli altri esseri umani e come ponendosi al centro di un loro micro-

universo; ed entrambi uccidono, considerando il loro inutile assassinio come atto di iniziazione a una libertà assoluta dalle norme morali che regolano una società menzognera e odiata. Ma mentre nel primo dei due racconti, pur interrogandosi in qualche modo sul perché del delitto commesso, il protagonista non mostra (a differenza di Raskolnikov) alcun pentimento, nel secondo tende a fare propria quella particolare filosofia che chiameremo filosofia dell'infertilità: l'uomo si sente assicurato solamente dietro le sbarre della prigione; il mu-

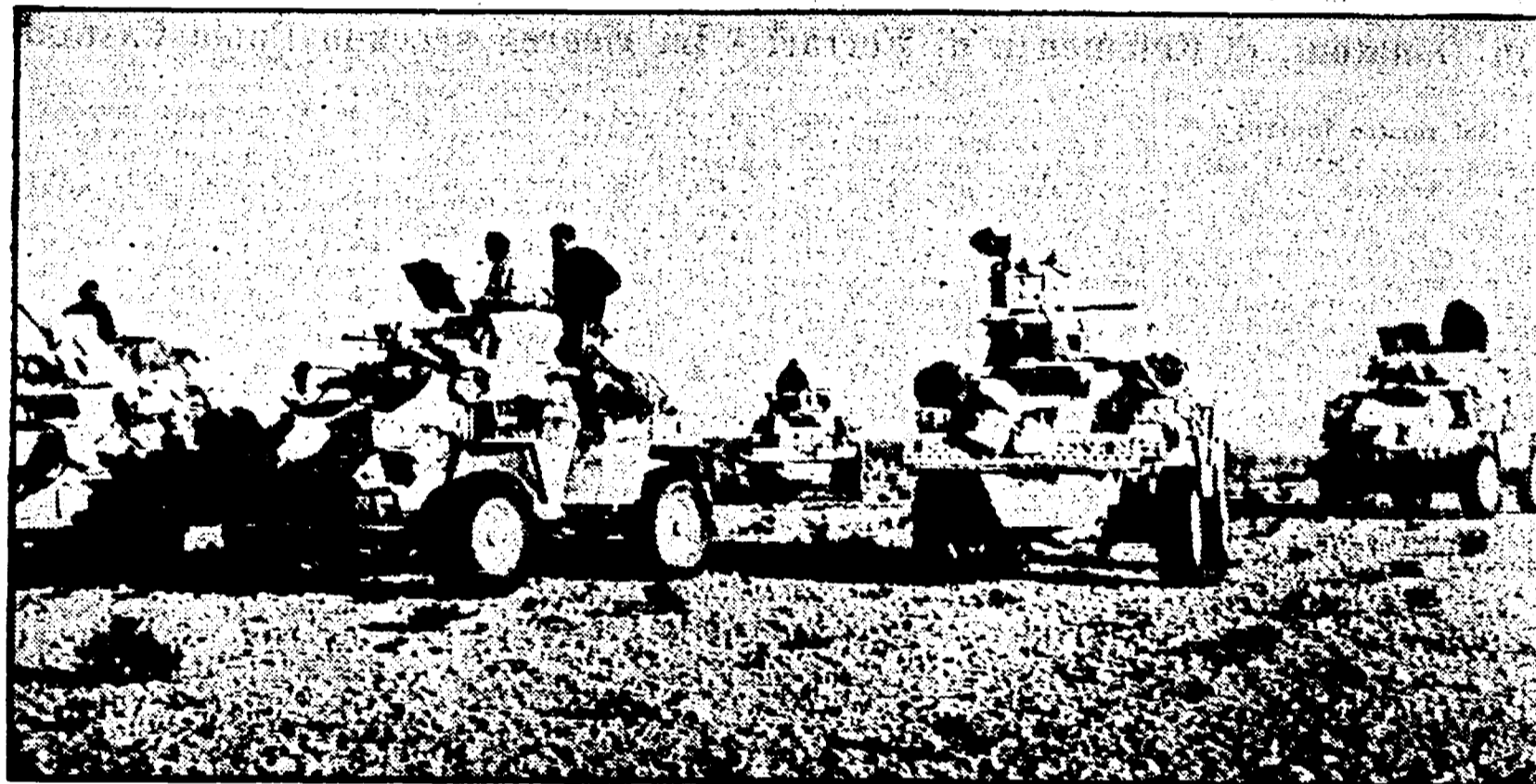


Leonid Andreev

ro si trasforma in un barlucio di salvezza che lo protegge dal caos e dalla follia.

Ecco, appunto, il messaggio che ci è lasciato dal protagonista del racconto *Le mie memorie* («Quando la luce del giorno, spegnendosi, illumina dei suoi ultimi raggi di saluto, con la nostalgia di un innamorato, io invio i miei lamenti, i miei sospiri, i miei teneri rimproveri e i miei giuramenti a lei, alla mia prigione, mio amore, mio estremo e amaro tormento»).

Giovanna Spondel



Truppe corazzate inglesi nel deserto libico.

Sul campo di battaglia

Peter Calvocoressi e Guy Wint tracciano una storia della seconda guerra mondiale. Particolarmente efficaci le descrizioni dei fatti militari. Lacune nell'analisi economica e sociale

PETER CALVOCORESSI, GUY WINT, «Storia della seconda guerra mondiale», Rizzoli, pp. 964, L. 20.000.

Nel 1938 la Cecoslovacchia sarebbe stata ampiamente in grado, sul piano militare, di difendersi e di mettere in difficoltà la potenza tedesca, ancora lontana dai livelli che avrebbe raggiunto due anni dopo, se non fosse stata lasciata completamente sola politicamente a Monaco da francesi e inglesi. È questo un esempio di quanto spassionati e oggettivi siano la esposizione e l'argomentare di questa narrazione della seconda guerra mondiale dovuta a due tipici esponenti professionali della divulgazione storica di scuola anglosassone. Calvocoressi e Wint, pur in stretta collaborazione per quanto riguarda il progetto dell'opera, le connessioni interne e le interpretazioni di fondo (d'altronde esigue e sicuramente l'elemento più debole di tutta l'opera), si sono divisi il lavoro: il primo si è occupato, nella prima parte del volume, della guerra in Europa e in Africa settentrionale, il secondo (comparsa poco prima della pubblicazione in Inghilterra nel 1972) del conflitto in Asia e nel Pacifico. La divisione è stata resa

necessaria, oltre che da ragioni di chiarezza espositiva, anche dalla convinzione, cui i due autori sono giunti durante la fase preparatoria, che gli elementi di interesse per gli storici e per gli addetti ai lavori sono molto minori di quanto fosse loro sembrato in un primo momento.

Questa convinzione è per altro l'inevitabile risultato della loro prevalente attenzione per gli eventi militari e per le ragioni ideologiche, dello scarno e convenzionale interesse per quelli economici (ridotti alla geopolitica) e della totale assenza di una visione realmente mondiale dei problemi perfino nell'analisi delle scelte di uomini come Churchill, Roosevelt e Stalin che pure, ciascuno nella propria autonomia, l'avevano invece sempre presente. Assente anche — e soprattutto per quanto riguarda i movimenti di resistenza — si tratta di un'assenza grave, un qualsiasi senso di problematica sociale, dei nazionali sembrano in gran parte muoversi come enti astratti e ridotti all'identificazione con le grandi personalità, nonostante la proclamazione iniziale di ripudio verso una simile semplificazione della storia. Ne deriva quindi un ruolo determinate, tra le cause della guerra e dei suoi

esiti, delle ideologie, tutte trattate con encomiabile ma un po' asettico rigore.

La parte prevalente e di gran lunga migliore per chiarezza e coerenza è dedicata nella narrazione ai fatti militari che trovano qui, mi pare, la trattazione più ordinata e efficace tra quante siano reperibili per i non specialisti, soprattutto per l'attenzione con cui essi vengono sempre collegati allo sfondo politico, sia pure trattato con la superficialità che s'è detto.

Certo è che anche per colpa della traduzione — pesante, tutta ricalcata sulla piatta costruzione sintattica della lingua originale e spesso imprecisa nella terminologia — l'edizione italiana è ben lontana dal rendere un servizio al lettore della ricerca di un'agile opera divulgativa. Ma la responsabilità più grave a questo riguardo ricade sul curatore della «Biblioteca per il lettore italiano» in chiusura di volume, Archimede Bonetempi, che è riuscito a mettere insieme un volume talmente arretrato, rozza e superficiale da non rispecchiare nemmeno la sostanziale correttezza con cui l'autore inglese era riuscito a esporre sinteticamente motivi e senso della Resistenza italiana.

Gianfranco Petrillo

Nel cuore della letteratura

Una nuova collana Zanichelli di metodologia e critica, diretta da Mario Pazzaglia

bibliografia sull'autore, sia per la ricchezza di spunti su temi ed opere particolari, sia per il taglio complessivo dell'analisi, che privilegia il delicato quanto decisivo problema dei rapporti fra lo scrittore e il pubblico in un contesto culturale evoluto, caratterizzato da un allargamento della cerchia dei lettori e da un'importanza crescente della mediazione editoriale. In questa profonda crisi del ruolo del letterato tradizionale, che non è certo proprio Serra, da un diverso punto di vista, avverte e soffre con acutezza estrema, d'Annunzio — retroscena finché si vuole — presuppone saldamente la logica

della moderna produzione letteraria da un lato, e dall'altro i meccanismi della propaganda politica di massa.

Sempre in tema di tempestività storica, il secondo capitolo mostra poi, testi alla mano, un d'Annunzio attento partecipante della poetica simbolista: non solo negli scritti critici degli anni 30, immersi nel clima dell'Enquête sur l'évolution littéraire di J. Harvet, ma anche nelle opere creative, e cominciare dai romanzi. In un critico alla ricerca di se stesso, infine, Raimondi ritrae l'ultimo Serra alla luce del dialogo con de Robertis fra il '14 e il '15. L'accostamento è assai istruttivo: nello

sforno di commissariare la tradizione e viva» della letteratura italiana alla sensibilità lirica contemporanea (stomatologico il caso dell'Ariosto), il moralismo e il razionalismo del cesenate appaiono più che mai irriducibili all'etichetta ormai da tempo logora di critica pura.

Ma forse la parte più interessante del libro è il saggio-cerniera introduttivo, in cui Serra, tra Cecchi e Borge, tra Taine e Sainte-Beuve e il mito di Kipling, appare anzitutto come lo scopritore della «funzione Chateaubriand» che d'Annunzio notatamente esercita sui confronti del nuovo secolo, in virtù di un memorialismo vivo, ricco di suggestioni e di promesse, e istintiva incapace di incoerenza modernista. Dell'attuale procedimento critico di Raimondi — indagini misurando su fonti ed influenze, sottile giochi di ricominci a distanze variabili — emergono con chiarezza un fine disegno storiografico complessivo sui legami fra d'Annunzio e il Novecento, ed una nuova, sintetica biografia di Serra, fra busti dopo il lettore di provincia.

Mario Barenghi

Sorrisi e lacrime tra pellicce e sofà

«Quelle signorine», a cura di Corrado Augias, Michele Falzone Del Barbadò e Marco Antonello, Feltrinelli Longanesi, pp. 104, L. 12.000.

Tra la fine dell'800 e la prima guerra mondiale si verificano in Europa le prime consapevoli lotte femministe, ma i giornali scientifici potevano dibattere con serietà una donna — durante il ciclo — potesse far incaldire gli alimenti grassi che toccava: nello stesso periodo in cui le mogli degne di tal nome non dovevano manifestare soverchia soddisfazione nell'amore coniugale («non lo fo per piacer mio, ma per far piacere a Dio») nascono ed hanno il loro più grande momento i bordelli.

Quelle signorine tende ad offrire ora una testimonianza fotografica delle «case chiuse» nell'entre-deux-siècles.

Va detto subito che chi si aspettasse un libro pornografico rimarrebbe deluso,

anche se gli ingredienti dell'eroticismo confezionato ci sono tutti. Le «signorine» si in-pongono con le loro nudità integralmente esibite su letti, cuscini, sofà, pellicce, oppure seminascoste (o accennate) da un particolare ricatto. L'ambiguità è in genere la camera accogliente o anche il salotto o buono: si fa spreco di poltrone, tappeti, pupazzetti, tendaggi, ma più che altro di specchi come a voler raddoppiare i dettagli più lascivi della carne. Fra gli oggetti il più ricorrente è la sigaretta, per via della carica di libertà, di visto, di spregiudicatezza che conferisce alla donna, ma compaiono qui anche ventagli, capelli piumati, candeliere, vasi portafiori e anche arpe.

Ma che cosa ci dicono queste foto nate per stimolare i sensi, per procurare visione di tutto ciò che è proibito? Lette oggi esse sono fin troppo univoche nel loro significato: la distanza del

tempo, il fascino discreto dell'antiquariato, la tecnica fotografica il più delle volte qui tutt'altro che volgare e anzi di buona qualità (c'è alle loro spalle tutta una lunga tradizione della posa del nudo accademico...) non sono sufficienti a volare lo sguardo retro e rassegnato della reclusa o a smorzare la miseria e la sofferenza che emana dal fondo delle impudiche pose, imposte e poco disinvolte.

Anzi, si ha come l'impressione che queste immagini, per come sono, abbiano un valore documentario. Il nostro sguardo si sposta automaticamente dalle zone erogene alle facce: le facce di quelle signorine che per i fruitori contemporanei dovevano rappresentare poco più di una presenza ingombrante o fastidiosa, per essere assai più significative di primi piani tetri e drammatici.

Lamberto Pignotti

Dalla parte del regista

NOËL BURCH, «Prassi del cinema», Feltrinelli editrice, pp. 187, L. 4.500.

Se è vero, come ricorda nell'introduzione al testo, Cristina Bragaglia, che i critici cinematografici si dividono in due grandi categorie: quelli che vedono il film con gli occhi del pubblico e quelli che lo guardano dal punto di vista del regista, Noël Burch milita sicuramente nella seconda schiera. Uomo di cinema, ha stesso queste riflessioni verso la metà degli anni Sessanta pubblicandole a puntate sui «Cahiers du cinéma» prima

di riunirle in volume. Del clima culturale-cinematografico di quegli anni, dell'esperienza e nuove avventure della famosa rivista francese il libro di Burch ci fornisce, una preziosa testimonianza.

Leggere un testo chiaramente inteso per studenti, ma con le astuzie delle preferenze per alcune opere di Eisenstein, Renoir, Ozu, Antonioni, Bergman, Brecht, Godard, Kurosawa, Resnais, il rifiuto per ogni storicizzazione del fatto filmico, il caparbio richiamo alle strutturalismo e metodologie analitiche «interne» all'opera cinematografica, tutto questo con-

ferma, ad un tempo, le intuizioni e i limiti di una posizione culturale che la «politizzazione» sessantottesca metterà definitivamente in crisi (gli stessi Cahiers diventeranno «moist»).

Intuizioni intracciabili sul versante di un'attenzione precisa a scuta vera gli aspetti più riposti del linguaggio filmico, scoperta delle possibilità «infinito» dell'arte cinematografica: limiti ravvisabili in una miopia metodologica che non riesce quasi mai a guardare oltre l'oggetto della propria venerazione.

Umberto Rossi

Lungo le strade del Sudamerica

MANUEL ROJAS, e il figlio del ladro», Feltrinelli, pp. 226, L. 4.500.

Scritto nel 1951 *Il figlio del ladro*, romanzo che Feltrinelli ci propone in una traduzione non sempre trasparente, rivela al lettore italiano un notevole scrittore, Manuel Rojas, argentino (è nato a Buenos Aires nel 1896), ma di origine cilena (ed è Santiago del Cile a morire nel 1973). Rojas è uno scrittore atipico e, per libera scelta, del tutto esterno alla letteratura. La sua opera narrativa, contrassegnata dalla misura e dal realismo, costituisce senz'altro un'eccezione nel panorama contemporaneo del romanzo latinoamericano dove regna il Cristian ed il filosofo. I tre giorni in cui si svolge l'azione sono narrati in un'atmosfera di città in città, di repubblica in repubblica, e il giovanissimo Aniceto Hevia è appena uscito di prigione a Valparaiso, quando inizia a raccontare la storia del suo vagabondare. Riprendendo subito il cammino verso il sud del Cile in compagnia di altri due reclusi come lui, Cristian ed il filosofo. I tre giorni in cui si svolge l'azione sono narrati in un'atmosfera di città in città, di repubblica in repubblica, e il giovanissimo Aniceto Hevia è appena uscito di prigione a Valparaiso, quando inizia a raccontare la storia del suo vagabondare. Riprendendo subito il cammino verso il sud del Cile in compagnia di altri due reclusi come lui, Cristian ed il filosofo. I tre giorni in cui si svolge l'azione sono narrati in un'atmosfera di città in città, di repubblica in repubblica, e il giovanissimo Aniceto Hevia è appena uscito di prigione a Valparaiso, quando inizia a raccontare la storia del suo vagabondare.

vita: percorso controcorrente, con irrinunciabile amore della libertà e di per sé stesso romanzo, così che non c'è da stupirsi se questo suo *Figlio del ladro* conserva ancora fortemente il sapore della vita, anche perché la finzione autobiografica conferisce alla narrazione un verismo che si manifesta visivamente in un certo senso a de-romanzarla.

Figlio di «nomadi urbani erranti di città in città, di repubblica in repubblica», e il giovanissimo Aniceto Hevia è appena uscito di prigione a Valparaiso, quando inizia a raccontare la storia del suo vagabondare. Riprendendo subito il cammino verso il sud del Cile in compagnia di altri due reclusi come lui, Cristian ed il filosofo. I tre giorni in cui si svolge l'azione sono narrati in un'atmosfera di città in città, di repubblica in repubblica, e il giovanissimo Aniceto Hevia è appena uscito di prigione a Valparaiso, quando inizia a raccontare la storia del suo vagabondare.

sono liberamente in apparenza disordinate e si intrecciano alle vicende del personaggio che si sono trovati sulla sua strada, al racconto delle difficoltà che il ragazzo deve fronteggiare quando la fatalità distrugge il suo tepido focolare di figlio di ladro.

Le navi nel porto di Valparaiso e i picchi bianchi della cordigliera, i dieci torsi del Cile illuminano le case povere, le strade del sobborgo, le prigioni, la grigia geografia che Rojas e Aniceto, per lui, vivono; così come la solidarietà tra gli uomini richiama il mondo promiscuo dell'emarginazione.

Maria Rosaria Alfani