



# L'esilio come esodo: lettura del "Canto X" del *Canto General* di Neruda da una prospettiva mitica

Exile as an exodus: a reading of "Canto X" in Neruda's *Canto General* from mythical thought theories

Felipe Joannon Ovalle

Università di Roma Tor Vergata, Italy

## SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo s'interroga sul problema della costruzione dell'identità comunitaria – percepito come un dilemma urgente in tempi di nazionalismo e migrazione – sulla base dell'identificazione di due tipi di miti universali contrapposti: i miti di fondazione della città-centro e i miti di esodo. A partire da questa prospettiva teorica, il lavoro propone di seguito una lettura della Sezione X ("il fuggitivo") del *Canto General* (1950) di Pablo Neruda, poema epico che, nel contesto della letteratura latino-americana, rende visibile la tensione che emerge dalla contrapposizione tra i due modelli di miti fondativi presi in esame. | The article addresses the problem of the construction of community identity – perceived as an urgent dilemma in times of nationalism and migration – based on the identification of two types of opposing universal myths: the myths of the foundation of a central city and the myths of exodus. From this analytical perspective, we then propose a reading of Part X ("The fugitive") of Neruda's *Canto General* (1950), an epic poem that shows the tension that emerges from the opposition of both types of myths, in the particular context of Latin American literature.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Miti, esodo, America Latina, poesia cilena | Myths, exodus, Latin America, Chilean poetry

## 1 Introduzione

Nella prefazione all'edizione francese di *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione* (1949), Mircea Eliade mette subito in guardia il lettore occidentale. La filosofia moderna di questa cultura, afferma l'antropologo rumeno, rischia di rimanere isolata nonostante la sua dichiarata intenzione universale. E ciò non solo per la sua evidente difficoltà nell'assimilare pensieri estranei al proprio (ad esempio quelli provenienti dalle cosiddette civiltà orientali, come quella cinese e indiana), ma anche perché si ostina "a riconoscere solo le 'situazioni' dell'uomo delle civiltà storiche, [...] disprezzando l'esperienza dell'uomo 'primitivo' come emerge nelle società

tradizionali” (1966: 10). Un’affermazione a parer nostro ancora oggi pienamente valida, e che tuttavia porta in sé un corollario di speranza: l’angoscia del soggetto razionale moderno – la cui essenza è definita, secondo Eliade, da una certa nozione di tempo storico, come spiegheremo più avanti – può essere in parte alleviata se si presta attenzione alle strutture del pensiero mitico che hanno governato vaste e diverse società da quando l’uomo abita la Terra. Studiare i miti come un sapere che non appartiene necessariamente a uno stadio precedente alla conoscenza razionale potrebbe permetterci, tra l’altro, di comprendere alcuni fenomeni artistici che sfuggono alla logica stringente dell’uomo occidentale moderno.

È quello che ci proponiamo di fare qui avvicinandoci a due tipi specifici di miti sulla base dei quali si sono sviluppate culture molto diverse. In particolare, cercheremo di utilizzare l’opposizione che si può instaurare tra i miti di fondazione delle città e i miti di liberazione o di esodo per caratterizzare quella che ci sembra una delle cause principali della tensione con cui si confrontano oggi le società moderne, divise tra chi crede che la propria identità sia il frutto della ricerca di alcune qualità intrinseche e chi invece ritiene che si costruisca nel movimento, nella dinamica di un divenire. Dedicheremo la prima parte del nostro lavoro alla definizione di queste due posizioni per provare a stabilire un quadro di analisi basato su alcune teorie sui miti, in particolare quella postulata da Eliade. Una volta chiarito il quadro concettuale, vedremo come può essere applicato al contesto della politica e della letteratura latino-americana attraverso l’interpretazione del “Canto X” del *Canto General* di Pablo Neruda.

## 2 Il pensiero mitico. Miti di fondazione, miti di esodo

Cosa intendiamo per mito? Lo studio dei miti negli ultimi 150 anni è stato caratterizzato da un’enorme produzione teorica e dall’adozione di prospettive multiple e varie, spesso opposte tra di loro<sup>1</sup>. Occorre quindi prendere posizione in questo vasto universo teorico, in modo da individuare le nozioni più rilevanti per la nostra ricerca.

In primo luogo, intendiamo per mito una storia delle origini che regola la vita di una comunità; secondo Gilbert Durand, il mito ha il carattere di “matrice” (1996: 230) o, per usare un termine ricorrente nella letteratura teorica, ha una struttura “archetipica”, nel senso che è la fonte da cui emanano altre storie. Aggiungiamo, con Lévi-Strauss, che il mito è il luogo privilegiato attraverso il quale l’uomo risolve le proprie contraddizioni

(1958: 252), ossia è la storia che l'uomo si racconta per dare un senso al mondo e poter sopravvivere in esso. Infine ricordiamo, sulla base di uno scritto di Ricœur, che il mito si colloca sulla soglia del tempo, ovvero è posteriore al caos, ma anteriore al tempo storico così come lo concepisce la modernità (2013: 254).

Uno dei libri che meglio cattura l'essenza del pensiero mitico come lo abbiamo appena definito è la già citata opera di Eliade pubblicata a metà del Novecento. L'idea centrale è la seguente: per l'uomo arcaico (cioè l'uomo che agisce sulla base del pensiero mitico) nulla esiste senza un modello ideale archetipico di riferimento. Né i luoghi che abita, né gli atti che compie, né gli oggetti che produce esistono davvero se non evocano luoghi celesti, atti originali e oggetti archetipici. In opposizione all'uomo moderno o storico, per il quale ogni atto è concepito come “unico e irreversibile” (1966: 68-69), la realtà, secondo l'uomo arcaico, è data dalla ripetizione di un ordine preesistente<sup>2</sup>.

Questo aspetto è particolarmente evidente, come riferisce Eliade, in quelli che chiameremo i miti di fondazione delle città (cfr. 1966: 19-25). Quando un popolo antico si trovava di fronte a una regione sconosciuta (perché fuggiva una catastrofe naturale o una guerra, ad esempio), per essi il luogo mancava di realtà finché non venivano compiuti quegli atti rituali che collegavano quella città potenziale al suo prototipo ideale. Prima di tali riti c'è solo il caos. Il processo attraverso cui questa realtà caotica si può trasformare in una realtà piena di significato è, ancora una volta, il compimento di un atto rituale che evoca un'azione primordiale. E l'azione primordiale per eccellenza, come attestano tutte le culture conosciute, è la creazione del mondo. Si tratta quindi di ricreare quel preciso momento nella terra incolta per collegarla alla città celeste che gli dà significato. Secondo la tradizione ebraica la fondazione della Gerusalemme storica non avviene *ex nihilo*, bensì come concretizzazione terrena di una città che esiste da sempre, quella Gerusalemme celeste di cui parlano i profeti (cfr. *Tobi* 13, 17); analogamente, per le culture mesoamericane, “l'archetipo della prima Tollan sarà il modello su cui verranno costruite tutte le capitali successive” (Florescano 2002: 337)<sup>3</sup>.

Un aspetto cruciale dei miti di fondazione è stabilire che la città abitata – quella città costruita a immagine della città archetipica – è il centro dell'universo. È proprio nel loro centro che spesso le città dell'antichità ospitano il luogo sacro, quel luogo che collega la realtà umana con il suo ideale archetipico. Templi, pagode, santuari sono intesi come punti di riferimento che legano la realtà variabile con un ideale celeste.

---

Questo modello urbano segue i dettami del mito, il cui scopo è stabilire un punto di riferimento inamovibile là dove c'è solo una continuità caotica. È proprio questa la ragione, ad esempio, della costruzione della Torre di Babele così come viene riferita nel *Libro della Genesi*: “Costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra” (*Gen.* 11, 4; cfr. Anselmo 2019). Le culture mesoamericane, da parte loro, erigevano tempi e città seguendo meticolosamente certi riferimenti astronomici per trovare un punto fermo (cfr. Aveni 2003).

È sulla base di questo tipo di miti – i miti di fondazione – che proponiamo di pensare a un altro tipo di racconto, altrettanto determinante per l'identità di un popolo: ci riferiamo ai miti dell'esodo. In particolare, vorremmo proporre di considerare il mito dell'esodo come mito antinomico al mito di fondazione. Abbiamo detto all'inizio che i miti definiscono la vita di una comunità. In termini moderni possiamo dire che i miti sono la ragione d'essere di un popolo. I miti di fondazione – come abbiamo visto – sostengono l'essere collettivo nell'imitazione e nella ricreazione di un ordine ideale. Grazie a questi tipi di miti, le genti costruiscono le proprie città e la propria vita, fissano un centro che permette loro di non smarrirsi, di rifuggire a tutti i costi un'esistenza caotica. Di fronte a queste narrazioni fondanti, in che modo i miti dell'esodo riescono a scongiurare il caos e quale via alternativa propongono per affermare la vita comunitaria?

L'etimologia del termine “esodo” ci fornisce la chiave per comprendere la differenza fra questo tipo di racconto e i miti di fondazione. In effetti il termine rimanda, in ultima istanza, al verbo greco che indica un’“uscita”. Sembra logico, quindi, partire da questa etimologia, da questo verbo di movimento, per decifrare il messaggio essenziale trasmesso dai miti dell'esodo. Mentre i miti di fondazione innescano un movimento di eterno ritorno al centro, i miti di esodo sembrano proporre la costituzione dell'essere in un continuo estraniamento da sé. Questa tensione tra i due tipi di miti non comporta necessariamente che si escludano a vicenda; anzi, è assai frequente osservare in diverse culture come i miti di fondazione e i miti di esodo coesistono e si sovrappongono. Spesso si tratta semplicemente di due momenti cruciali dello stesso mito: *L'Iliade* come migrazione, *l'Odissea* come ritorno al centro; il *Libro della Genesi* stabilisce la gerarchia della creazione, fornisce le coordinate della stabilità e del radicamento di un popolo, mentre *l'Esodo* narra la liberazione di quel popolo; i racconti delle migrazioni del *Popol Vuh* – libro sacro del popolo americano K'iche – precedono la fondazione della città di Gumarcaaj. Non si tratta quindi

di dividere le culture tra quelle che si formano sulla base di un movimento di ritorno e quelle che si formano sulla base di un divenire, ma di distinguere quando e perché i popoli – o una frazione di questi – ricorrono all’uno o all’altro mito per costruire la propria identità<sup>4</sup>.

In questo contesto ci interessa indagare le ragioni della rilevanza dell’esodo come figura archetipica per il nostro tempo. Una delle ragioni principali, a nostro avviso, risiede nel tipo di *tempo* che questo mito stabilisce. Mentre nei miti di fondazione il tempo caratteristico è quello della ripetizione e del ciclo, nei miti di esodo il tempo è dato dalla partenza da un’origine e dall’arrivo a una destinazione. La storia archetipica della tradizione ebraica – per citare il mito di esodo più noto della cultura occidentale – racconta la partenza dall’Egitto per raggiungere la Terra Promessa; l’abbandono dei lavori forzati per costruire la propria città; la liberazione dalla schiavitù degli uomini per ascoltare la volontà della divinità. Il significato del mito sta quindi nel viaggio, nel passaggio da una situazione sfavorevole a una realizzazione immaginata. Possiamo già intravedere la predilezione della mentalità moderna per i miti dell’esodo. Poiché questi ultimi possono essere visti come un racconto teleologico della comprensione del mondo, sono solidali con il modo di essere dell’Occidente a partire dall’Illuminismo (e anche prima). Naturalmente, le cause e gli effetti sono invertibili. Probabilmente è la nostra mentalità moderna, segnata da nozioni come progresso ed evoluzione, che ci fa leggere i miti di esodo in questi termini. Pur consapevoli, in questi tipi di miti avvertiamo una componente che trascende la mentalità moderna e allo stesso tempo l’attrae, la proposta secondo la quale l’identità dell’essere si costruisce in un divenire.

### 3 Il contesto storico del *Canto General*

Fuggitivo passai di porta in porta.  
*Canto General*, canto X, 10, v. 4, p. 636

Se tutte le culture hanno bisogno di un mito d’origine per dare un senso alla loro vita collettiva, non sorprende che una delle principali angosce dei popoli latino-americani sia la difficoltà di identificare il loro proprio mito. L’ossessione con cui i loro scrittori hanno cercato di dare al Continente un racconto delle proprie origini non fa che dimostrare che l’essenziale senso di inquietudine degli americani si è trasmesso di generazione in generazione. “Tutti noi americani proviamo nostalgia delle nostre origini e dei

nostri antenati”, diceva lo scrittore cileno Adolfo Couve solo tre decenni fa, e poi aggiungeva: “Siamo tutti degli immigrati. Restiamo per la quinta o sesta generazione in visita e ci sentiamo un po’ come se stessimo affittando l’America invece di viverci” (1989: s.p.)<sup>5</sup>. Parole che richiamano quelle più note di Octavio Paz sul popolo messicano, la cui cultura sarebbe segnata da: “un’orfanezza, un’oscura consapevolezza di essere stati strappati dal Tutto e un’ardente ricerca: una fuga e un ritorno, un tentativo di ristabilire i legami che ci legavano alla creazione” (1959: 19)<sup>6</sup>.

Questo spiega perché alcune delle maggiori opere latino-americane girano intorno a questa angoscia o nostalgia. È il caso, ad esempio, di *Cent’anni di solitudine* (1967), che ci offre un territorio (Macondo) e una dinastia (i Buendía) descritti fin dalle origini; è anche il caso dei lunghi poemi giovanili del venezuelano Andrés Bello (*Alocución a la poesía*, 1823; *Agricultura de la zona tórrida*, 1826), che tentano di dare un nome alla flora e alla fauna del continente appena emancipato. Sulla stessa scia s’iscrive il *Poema de Chile* (1967, postumo) di Gabriela Mistral, con la sua ossessione tassonomica per menzionare la nuova geografia; e, sempre in questa prospettiva, si situa, naturalmente, il racconto “epico” di cui ci occuperemo ora, il *Canto General* di Pablo Neruda<sup>7</sup>.

In effetti, pubblicata in Messico nel 1950, l’opera di Neruda è una lunga epopea che vuole affermarsi come testo fondativo dell’America Latina. Nei suoi oltre 230 poemi organizzati in quindici canti (più di quindicimila versi in totale) il poeta cileno percorre l’intera geografia americana e attraversa tutte le epoche che hanno segnato la storia del Continente. Nelle sezioni iniziali la disposizione dei canti obbedisce a un criterio cronologico. Questo è evidente almeno per i primi quattro, dove molti poemi sono accompagnati da una data. Inaugura il primo canto il poema intitolato “Amor América” che fissa l’inizio della storia narrata: siamo nell’anno 1400, quasi cento anni prima dell’arrivo dei *conquistadores*. Il secondo canto s’intitola “Alturas de Machu Picchu” e consiste in un elogio delle civiltà precolombiane, in particolare di quella Inca. Il terzo parla dei conquistatori spagnoli, mentre il quarto, ancora seguendo l’ordine cronologico, è dedicato ai “Libertadores” e riporta, tra parentesi, alcune date emblematiche dell’Indipendenza del Continente agli albori dell’Ottocento.

D’altra parte, in ciascuno dei primi quattro canti, come abbiamo detto, siamo invitati a visitare i luoghi e i personaggi dei Paesi che compongono l’America Latina. Così, ad esempio, nel canto sui “Libertadores”, le poesie sono dedicate al *cacique* cileno Lautaro (c. 1534-1557) e al *caudillo*

Tupac Amaru II del Perù (1738-1781), al generale San Martín, liberatore dell'Argentina (1778-1850) e allo scrittore cubano, eroe dell'Indipendenza, José Martí (1853-1895).

I canti successivi abbandonano il criterio cronologico di quelli dell'esordio, ma ci riportano comunque alla contingenza da cui nasce il libro di Neruda. Occorre guardare quindi il contesto biografico e politico da cui emerge il *Canto General* perché questo ci permetterà di collegarlo alla figura archetipica dell'esodo.

E per questo dobbiamo concentrarci soprattutto (ma non solo) sul decimo canto. Si tratta della sezione intitolata “El fugitivo” (*Il fuggitivo*), quella che descrive un momento singolare e noto della biografia del poeta<sup>8</sup>: la sua vita clandestina dopo essere stato accusato, dall'allora presidente della Repubblica cilena, Gabriel González Videla, di oltraggio contro la sua persona e di violazione della cosiddetta “Legge sulla sicurezza interna” dello Stato (cfr. Schidlowsky 2009: 736).

All'età di quarant'anni e con un'opera poetica precoce già riconosciuta in ambito internazionale, Neruda decise di entrare nell'arena politica cilena e mettere la sua poesia al servizio di una causa. L'esperienza come diplomatico in Asia e in Europa e, soprattutto, il segno lasciato dalla Guerra Civile Spagnola mentre era console a Madrid portano il poeta a candidarsi per un seggio senatoriale sotto la bandiera del Partito Comunista. Anche il successo politico non si fece attendere e già nel 1945 Neruda è eletto parlamentare rappresentante delle regioni del nord del Cile (Tarapacá e Antofagasta). L'anno seguente l'alleanza politica composta dal Partito Radicale e dal Partito Comunista vince le elezioni presidenziali e proclama presidente del Cile il radicale Gabriel González Videla. Va ricordato che Neruda era stato uno dei protagonisti della campagna a sostegno del futuro presidente e aveva composto, fra l'altro, un poema in sua lode<sup>9</sup>. González Videla, da parte sua, si era impegnato a coinvolgere il Partito Comunista nel futuro governo. Le aspettative del PC per il governo del neoeletto presidente non potevano che essere molto ambiziose.

Tuttavia, quasi subito dopo l'insediamento di González Videla, prese avvio quel cambio della politica mondiale che, come è noto, avrebbe segnato, e in profondità, tutta la seconda metà del Novecento. Così, mentre l'Europa soffriva ancora le conseguenze dell'ultimo conflitto mondiale, Stati Uniti e Unione Sovietica emersero come poteri forti di un ordine che iniziava a costruirsi. Per i paesi più piccoli, come il Cile, è l'inizio di pressioni interne sempre più forti. Da che parte schierarsi? Di fronte a una prospettiva geopolitica di tale portata, le forze politiche alla base

del governo cileno si spaccano in due fazioni: mentre anche il PC cileno dà inizio al sodalizio sovietico, i radicali sostengono la politica statunitense. Allo stesso tempo gli scioperi dentro il paese mettono ulteriormente a dura prova le relazioni tra questi due schieramenti, dal momento che la maggioranza dei sindacati è affiliata al PC. La frattura sfocia in una rottura totale, i comunisti vengono espulsi dal governo e González Videla stringe un'alleanza con parte del settore conservatore. Nel giro di pochi anni si arriva addirittura all'approvazione della famosa “Legge per la Difesa della Democrazia” (la cosiddetta “Legge Maledetta”, 1948) che proibì al Partito Comunista di partecipare alla vita politica cilena. Tuttavia, i problemi di Neruda, ormai diventato il principale antagonista del governo e del suo leader, erano iniziati da prima. I discorsi appassionati del poeta contro González Videla, che avevano avuto un'eco non indifferente nella stampa internazionale, avevano già portato il presidente a chiedere la revoca dell'immunità del senatore Neruda e il suo successivo processo. La Corte Suprema si era finalmente pronunciata a favore del presidente e, il 3 febbraio 1948, aveva condannato il poeta alla clandestinità<sup>10</sup>.

Certo, non tutte le sezioni del *Canto General* sono state scritte durante il periodo di fuga del poeta. Il secondo canto (“Alturas de Machu Picchu”), ad esempio, forse il più noto del volume, era stato pubblicato in Venezuela molto prima, nell'agosto del 1946. Tuttavia, come segnala David Schidlowsky, autore di una monumentale biografia del poeta, l'anno in cui Neruda visse clandestinamente fu cruciale per la composizione e la concezione finale del *Canto General*. In effetti, le vicende personali vissute da Neruda in quell'anno, le cui tracce sono disseminate in quasi tutta l'opera, hanno dato al *Canto General* un'impronta singolare.

In particolare il decimo canto – che fornisce molti dettagli sui luoghi in cui il poeta si nascose, così come sulle persone che lo accolsero – ci incoraggia a collegare le esperienze biografiche di Neruda con una nozione di comunità segnata dal movimento. Per di più il poeta stesso si preoccupa di ripetere che è lì per parlare a nome di tutto un popolo, non solo per bocca sua ma anche attraverso la sua storia personale. Così, questa vita da fuggitivo, fatta di confini incerti e in prospettiva dell'esilio, si concretizza in una visione del popolo latino-americano come comunità di migranti, la cui identità si rivela in un viaggio attraverso il Paese, attraversandone i confini e stabilendosi in numerose parti del Continente.

#### 4 **Il *Canto General*: un’identità in movimento**

Ci sono diversi livelli che rendono possibile questa lettura. In primo luogo, soffermiamoci su quella voce onnipresente nel *Canto* che sembra parlare dall’alto al suo popolo, emulando una retorica le cui origini potremmo ben associare agli interventi di Yahweh nell’Antico Testamento. Come sottolinea Fernández Cozman – in una lettura che poggia sul concetto di “soggetto migrante” di Cornejo Polar – quello del *Canto General*:

è un discorso che non ha un centro fisso di enunciazione, ma piuttosto un’instabilità che richiede al lettore di ricomporre un territorio concepito come uno spazio multiplo, dalle sfaccettature dissimili e infinite, dove il transito da una cultura all’altra, o da una lingua all’altra, è probabilmente una delle caratteristiche più rilevanti (2017: 77).

Anche il decimo canto – quello che s’intitola “El fugitivo” – nel registrare gli spostamenti del poeta in fuga, dà conto di una logica di spostamenti imprevedibili che incitano il lettore a ricomporre una sorta di comunità in movimento.

C’è un ricorso poetico molto frequente in tutta l’opera – ma particolarmente nel decimo canto – che rivela il tipo di movimento che caratterizza il soggetto americano che Neruda ha in mente. Si tratta della ripetizione di uno stesso termine, generalmente un sostantivo, all’interno di un medesimo verso. In altre parole, si tratta di un termine che funge da punto di partenza e da punto di arrivo del periodo poetico. Prima di prendere in considerazione alcuni poemi del decimo canto, vediamo un esempio all’inizio del secondo canto, intitolato “Alturas de Machu Picchu”. Il primo componimento inizia così:

Del aire al aire, como una red vacía,  
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo,  
en el advenimiento del otoño la moneda extendida  
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,  
lo que el más grande amor, como dentro de un guante  
que cae, nos entrega como una larga luna.

(Neruda ed. 2004: 46-47, canto II, 1, vv. 1-6)<sup>11</sup>

Fermiamoci su questo iniziale disorientamento del narratore. Ciò che caratterizza la descrizione contenuta nei primi due versi è l’intenzione di illustrare uno spazio privo di centro. È questo che la figura di ripetizione

(il termine “aria” all’inizio e alla fine della prima parte del primo verso), seguita dall’illustrazione dello spazio come una “rete”, vuole mettere in risalto. Ci rendiamo conto che si tratta di un luogo senza gerarchie, in cui si evoca il movimento (“andavo”, “venivo”, “salutavo”) ma non il senso di tale spostamento. Più tardi scopriremo che questo apparente disorientamento stava in realtà conducendo il poeta verso un possibile centro, la città scomparsa di Machu Picchu, una delle principali città dell’Impero Inca. Noto è il poema XII del medesimo canto in cui il poeta cerca di ricreare la città dalle sue rovine e di dare voce agli indigeni prima che fossero sottomessi dagli spagnoli (“Io parlo dalla vostra bocca morta” [v. 28, p. 73], “Parlate con le mie parole e col mio sangue” [v. 45, p. 75]). Ricapitolando: si parte da un soggetto solo e dislocato e si finisce per trovare un centro e una comunità, anche se questi sono già fuori dal tempo.

Ma torniamo al decimo canto. Nella sezione dedicata alla narrazione della vita da fuggitivo di Neruda abbonda questa figura di ripetizione. Vediamone alcuni esempi:

Así, pues, de noche en noche,  
aquella larga hora, la tiniebla  
hundida en todo el litoral chileno,  
fugitivo pasé de puerta en puerta.

(Neruda ed. 2004: 636-37, canto X, 10, vv. 1-4)<sup>12</sup>

Tierra nocturna, a mi ventana  
llegabas con tus labios,  
para que yo durmiera dulcemente  
como cayendo sobre miles de hojas,  
de estación a estación, de nido a nido,  
de rama en rama [...]

(616-17, canto X, 1, vv. 48-53)<sup>13</sup>

Y yo, entre calle y calle de silencio  
por la ciudad manchada del tirano.

(618-19, canto X, 3, vv. 10-11)<sup>14</sup>

Il narratore fuggitivo si muove in vari luoghi – Santiago, Valparaíso, altre città al sud del Cile – senza seguire però un percorso spaziale logico. In ognuno di questi luoghi, i cui nomi esatti a volte non vengono rivelati, persone anonime (artigiani, ingegneri, marinai, ecc.) attendono Neruda. Questo imprevedibile vagare stabilisce un’importante differenza rispetto al canto “Alturas de Machu Picchu”. Diversamente da quello,

in tutti i componimenti del decimo canto non c'è un centro che attiri i passi del poeta. Il lettore non intravede la meta del movimento del narratore, il che implica che non c'è una promessa di significato che spieghi il viaggio. È il viaggio stesso che darà alla poesia il suo senso.

Un viaggio, in ogni caso, che aspira a essere un movimento collettivo, a elevare l'esilio del poeta a esodo di un popolo. Neruda ricorre spesso a una duplice opposizione: d'un lato il binomio individuo-centro, dall'altro il binomio comunità-movimento.

Ed è interessante notare la fedele costanza mostrata verso quest'ultimo binomio, già presente nei primissimi versi composti da un Neruda quattordicenne, nel 1919. Si tratta del sonetto intitolato “Caminando” che evoca la marcia di un popolo che canta per scrollarsi di dosso le proprie sofferenze (“Siamo tutti in marcia, assetati di illusioni, / i nostri volti inaciditi dalla fatica e dal dolore. / Ma si marcia cantando: lontano, negli angoli / della foresta c'è la fonte della freschezza agognata”)<sup>15</sup>. D'altronde, molto tempo dopo è proprio con affermazioni come queste che Neruda accoglierà il Premio Nobel del '71:

Ho scelto la strada difficile di una responsabilità condivisa e, prima di ribadire l'adorazione dell'individuo come sole centrale del sistema, ho preferito dare umilmente il mio servizio a un esercito considerevole che talvolta può sbagliare, ma che cammina senza sosta e avanza ogni giorno affrontando sia gli anacronisti recalcitranti sia gli infatuati impazienti (Neruda 1971: 37)<sup>16</sup>.

È a partire da questi due termini, comunità e movimento, posti l'uno accanto all'altro, che il poeta forgia la sua nozione di popolo. Il popolo – in questo caso il popolo latino-americano – acquisisce la sua identità nel momento in cui si mette in movimento.

## 5 Conclusione

Torniamo così al tema dell'esodo dal quale eravamo partiti e soprattutto alla forma che questo mito assume nel secondo libro della Bibbia. Per alcuni interpreti delle Sacre Scritture, il popolo d'Israele si configura come tale quando si mette in marcia per lasciare l'Egitto, cioè molto tempo dopo l'alleanza che fa Yahweh con un unico individuo: Abramo. In effetti è nel libro dell'*Esodo*, e non in quello della *Genesi*, che al popolo viene data una voce ben definita, voce che interagisce continuamente con

Yahweh attraverso Mosè, come se il popolo ebraico fosse un personaggio collettivo nel mezzo di una rappresentazione drammatica<sup>17</sup>. D'altra parte, ritornando all'opposizione che abbiamo stabilito tra i miti di fondazione delle città e i miti dell'esodo, va sottolineato, da una prospettiva più generale, l'importanza conferita allo spostamento collettivo nella configurazione dell'identità del popolo d'Israele, che contrasta con l'immagine ambigua che viene data della città nella Bibbia. Ambiguità che ritroviamo fin dall'inizio, quando vediamo Caino, l'agricoltore che verrà a fondare la prima città, confrontarsi con Abele, il fratello pastore che vive una vita errante. Come afferma Vincenzo Anselmo: “la città è introdotta nel racconto biblico sotto una luce sinistra, come luogo di riparo dopo il drammatico fratricidio” (2019: 107). La ricerca di sicurezza attraverso la costruzione di un centro urbano ha aspetti negativi nella mitologia ebraica, come si evince chiaramente dal passo che narra il destino della città di Babele (cfr. *Gen.* 11, 9). I passaggi dell'esodo o della migrazione, invece, sembrano offrire un percorso positivo per la formazione del popolo. È molto significativo, infatti, che il Decalogo, l'elenco dei comandamenti che sono stati il fondamento delle religioni abramitiche, sia stato dato agli israeliti proprio in un momento di transizione, mentre il popolo rimaneva in attesa in un accampamento precario (cfr. *Es.* 20, 2-17).

Un'analogia precarietà – o un destino incerto, per dirla in termini meno drammatici – segna la circostanza in cui Neruda decide di pubblicare l'opera che contiene quelli che per lui sono i fondamenti dell'identità latino-americana. La pubblicazione del *Canto General* fuori dal suo Paese, dopo aver perso l'immunità concessagli come senatore e nel mezzo dei frequenti cambi di residenza che segnarono il suo esilio, rende visibile – soprattutto nella sezione X dell'opera – una lettura che mette in luce una forte convinzione di Neruda: il fatto che il popolo latino-americano si definisca innanzitutto in un perpetuo processo di rigenerazione e movimento, piuttosto che nell'opzione di trovare un centro fermo da cui promana la propria identità. In questo senso, e nel quadro dei due tipi di narrazioni mitiche presentate all'inizio – i miti della fondazione di un centro e quelli delle migrazioni o di esodi – la visione dell'America Latina che Neruda costruisce tende a una maggiore identificazione con una concezione moderna del mito archetipico dell'esodo, rispetto a quella che potrebbe derivare da una nozione centro-essenzialista basata sui miti fondazionali.

**NOTE**

- 1 La pubblicazione di *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom* di E. B. Tylor nel 1871 e il lavoro di Max Müller sulla mitologia comparata (*Comparative Mythology*, 1856) possono essere considerati come punti di partenza per lo sviluppo delle teorie moderne sul mito. Per una visione panoramica della profusione e della diversità degli approcci emersi da allora, cfr. Meletinski 2000.
- 2 Questa definizione di mito – così come l’abbiamo presentata finora – non è stata esente da critiche. In particolare l’antropologia statunitense degli anni ’80 ha visto nella netta distinzione fra tempo storico come sequenza di eventi cronologici e tempo mitico come ordine atemporale, il frutto dell’approccio “acritico” dello strutturalismo di Lévi-Strauss (cfr. Hill 1988: 5). Tuttavia ci si chiede se le nozioni alternative che questa scuola nordamericana propone – ci riferiamo in particolare ai concetti di *structure* e *agency*, il primo associato prevalentemente ai miti e il secondo al tempo storico – non siano, nella loro essenza, la perpetuazione degli stessi assi sostenuti da Eliade e Lévi-Strauss. Ad ogni modo, non intendiamo qui fare una revisione critica esaustiva della letteratura teorica sui miti, bensì utilizzare i concetti legati alla prospettiva prescelta per vedere se sono strumenti interpretativi utili dell’opera letteraria presa in esame.
- 3 Traduzione nostra.
- 4 Un esempio molto rivelatore di questa presa di posizione tra i due miti si trova nel magistero dell’attuale Pontefice. Uno dei messaggi più spesso ripetuti da Papa Bergoglio per caratterizzare la Chiesa è quello di definirla una Chiesa “in uscita” [cfr. *Evangelii Gaudium*, nn 20-24]. È evidente l’intensione di prendere distanza da un discorso basato sulla costruzione di una comunità con un centro inamovibile. In un’intervista del 2021 il Pontefice lo afferma in modo quasi provocatorio: “Il centro della Chiesa?”, si chiede, “non è la Chiesa”, risponde ad alta voce (Spadaro 2021: 63). Forse in questo risiede l’aspetto più radicale del suo papato, in altre parole nella difesa e nella promozione dell’idea di una comunità che si costruisce in un movimento verso l’esterno.
- 5 Traduzione nostra. Riportiamo di seguito l’originale: “Todos los americanos tenemos esa nostalgia de nuestro origen y nuestros ancestros. Somos todos inmigrantes. Nos quedamos por quinta o sexta generación, de visita, y nos sentimos un poco arrendando América en vez de vivir en ella” (Couve 1989: s.p.).
- 6 Traduzione nostra. Riportiamo di seguito l’originale: “una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación” (Paz 1959: 19).
- 7 È opportuno precisare in che senso il *Canto General* può essere considerato un’opera “epica”. Come afferma Osvaldo Rodríguez (1991), l’aspetto epico

dell’opera è immediatamente presente in alcuni dei suoi elementi formali, come il titolo (si tratta appunto di un “Canto”). Poi c’è da considerare il carattere mitico-fondatore dei primi canti e l’elogio degli eroi (dai *caciques* come Lautaro e Caupolicán, ai liberatori come San Martín), caratteristiche tipiche dell’epica. Tuttavia, altri aspetti, come il ricorso alla cronaca storicamente situata e la rivendicazione dell’uomo comune, ci invitano a usare con cautela l’aggettivo “epico” quando si parla del *Canto General* (si veda, a questo proposito, l’articolo di Osvaldo Rodríguez 1991).

- 8** Noto grazie anche al recente lungometraggio *Neruda* (Cile 2016) del regista Pablo Larraín che racconta proprio questo momento della vita del poeta.
- 9** Si tratta del poema “El pueblo lo llama Gabriel”: “Desde la arena hasta la altura / desde el salitre a la espesura, / el pueblo lo llama Gabriel, / con sencillez y con dulzura / como a un hermano, hermano fiel. / Y entre todas las cosas puras / no hay otra como este laurel. / El pueblo lo llama Gabriel” (cit. in Schidlowsky 2009: 672). Pochi anni dopo Neruda modificherà questo poema laudatorio in un testo satirico, pur mantenendone la struttura (cfr. Schidlowsky 2009: 760).
- 10** Per approfondire sul contesto storico e biografico di Neruda in questo periodo cfr. la dettagliata biografia di David Schidlowsky, in particolare il capitolo 4, “Pablo Neruda: Político y poeta” (591-767).
- 11** “Dall’aria all’aria, come una vuota rete, / io andavo fra le strade e l’atmosfera, e venivo e salutavo, / nell’avvento dell’autunno, le monete sparse / delle foglie, e fra la primavera e le spighe, / ciò che il più grande amore, come in un guanto / che cade, ci affida come una lunga luna”.
- 12** “Così, di notte in notte, / in quella lunga ora, quando il buio / sprofonda su tutto il lido cileno, / fuggitivo passai di porta in porta”.
- 13** “Terra notturna, alla mia finestra / arrivavi con le tue labbra, / perché io dormissi dolcemente / come cadendo su migliaia di foglie, / di stagione in stagione, di nido in nido, / di ramo in ramo”.
- 14** “E io, fra strada e strada di silenzio, / nell’inquinata città del tiranno”.
- 15** Traduzione nostra. Trascriviamo l’originale: “Todos vamos marchando sedientos de ilusiones, / agriados los semblantes de cansancio y dolor. / Pero, vamos cantando: lejos, en los rincones / del bosque está la fuente de anhelado frescor” (cit. in Schidlowsky 2009: 46).
- 16** Traduzione nostra. Trascriviamo l’originale: “Yo escogí el difícil camino de una responsabilidad compartida, y, antes de reiterar la adoración hacia el individuo como sol central del sistema, preferí entregar con humildad mi servicio a un considerable ejército que a trechos puede equivocarse, pero que camina sin descanso y avanza cada día enfrentándose tanto a los anacrónicos recalcitrantes como a los infatuados impacientes” (Neruda 1971: 37).
- 17** Sulla configurazione del popolo d’Israele a partire dall’*Esodo* e sulla struttura drammatica del libro stesso, cfr. l’articolo di Roland Meynet (2022).

## **BIBLIOGRAFIA**

- Aveni, Anthony F. (2003), “Archaeoastronomy in the Ancient Americas”, *Journal of Archaeological Research*, 11: 149-191.
- Anselmo, Vincenzo (2019), “La città nella Bibbia: Da luogo di alienazione a dono di Dio”, *La Civiltà Cattolica*, 4064: 105-115.
- Couve, Adolfo (1989), “La vida mía se la he ofrendado al arte / por Ana María Larraín”, *Revista de Libros* in *El Mercurio*. [20/03/2023] <http://www.letras.mysite.com/ac290804.htm>.
- Durand, Gilbert (1996), “Pas à pas mythocritique”, *Champs de l’imaginaire*, Paris, ELLUG: 229-242.
- Eliade, Mircea (ed. 1966), *Il mito dell’eterno ritorno*, trad. it. a cura di G. Cantoni, Torino, Borla.
- Fernández Cozman, Camilo (2017), “La retórica de la interculturalidad y el sujeto migrante en *Canto general* de Pablo Neruda”, *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 32: s.p. [07/03/2023] <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1618>.
- Florescano, Enrique (2002), “Los paradigmas mesoamericanos que unificaron la reconstrucción del pasado: el mito de la creación del cosmos; la fundación del reino maravilloso (Tollán), y Quetzalcóatl, el creador de estados y dinastías”, *Historia mexicana*, 52: 309-359.
- Hill, Jonathan D. (ed. 1988), *Rethinking History and Myth: Indigenous South American Perspectives on the Past*, Chicago, University of Illinois Press.
- La Sacra Bibbia* (2003), Città del Vaticano, CEI. [20/03/2023] [https://www.vatican.va/archive/ITA0001/\\_INDEX.HTM#fonte](https://www.vatican.va/archive/ITA0001/_INDEX.HTM#fonte).
- Lévi-Strauss, Claude (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- Meletinski, Eleazar M. (2000), *The Poetics of Myth*, New York, Routledge.
- Meynet, Roland (2022), “Credettero nel Signore e in Mosè suo servo (*Esodo 14*)”, *La Civiltà Cattolica*, 4130: 119-132.
- Neruda, Pablo (1971), “Discurso de Estocolmo. Pronunciado con ocasión de la entrega del Premio Nobel de Literatura”, *Anales de la Universidad de Chile*, 157/160: 31-37.
- (ed. 2004), *Canto Generale*, trad. it. con testo a fronte a cura di D. Puccini, Milano, Sugarco.
- Paz, Octavio (ed. 1959), *El laberinto de la soledad*, Ciudad de México, FCE.
- Ricœur, Paul (2013), “Le mythe”, *Anthropologie philosophique: Écrits et conférences*, Paris, Le Seuil, vol. 3: 237-276.

Rodríguez, Osvaldo (1991), “Poesía e Historia: a propósito del *Canto General* de Pablo Neruda”, *El Guiniguada*, 2: 257-268.

Schidlowsky, David (2009). *Las furias y las penas. Pablo Neruda y su tiempo*, Tomo I (1904-1949), Santiago de Chile, RIL editores.

Spadaro, Antonio (2021), “Il centro della Chiesa? Non è la Chiesa!”, *La Civiltà Cattolica*, 4111: 55-70.

Felipe Joannon Ovalle (Santiago del Cile, 1985) si è prima laureato in Economia presso la Pontificia Universidad Católica de Chile e, in seguito, in Studi ispanoamericani presso l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Nell'ottobre del 2022 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Letteratura ispanoamericana presso l'Université Paris 8 con una tesi sullo scrittore cileno Adolfo Couve (1940-1998). Il suo campo di ricerca è la letteratura cilena del Novecento, con particolare attenzione alla narrativa (romanzi e cronache) e alla poesia. È autore di diversi articoli pubblicati in riviste scientifiche europee e americane e ha insegnato lingua spagnola in Francia (College Saint-George) e in Italia (Università della Tuscia). La sua monografia, dal titolo *Pintar frente al motivo. El mito del artista en la obra de Adolfo Couve* (RIL Editores, Santiago del Cile), è uscita ad agosto 2023. | Felipe Joannon Ovalle (Santiago de Chile, 1985) first graduated in Economics from the Pontificia Universidad Católica de Chile and then in Latin American Studies from Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. In October 2022 he obtained his PhD in Latin American Literature at Université Paris 8 with a thesis on the Chilean writer Adolfo Couve (1940-1998). His field of research is 20<sup>th</sup> century Chilean literature, with a focus on fiction (novels and chronicles) and poetry. He is the author of several articles published in European and American scientific journals and has taught Spanish in France (College Saint-George) and in Italy (Università della Tuscia). His monograph, *Pintar frente al motivo. El mito del artista en la obra de Adolfo Couve* (RIL Editores, Santiago de Chile), was published in August 2023.