

# Saramago e i valori di Sassoli: del mitico e dell'etico in *Caino*

Nefatalin Gonçalves Neto

Dio è il silenzio dell'universo e l'uomo il grido che dà senso a questo silenzio.  
(José Saramago)

Il concetto di umanità e di idee umanistiche hanno una portata più ampia, nella nostra società attuale, tramite un reindirizzamento etico che proviene dalla Bibbia e dalla cultura giudaico-cristiana. In altre parole, l'insieme di libri che compongono la Bibbia sono diretti responsabili della formazione dell'immaginario della società occidentale e del suo canone letterario. Tuttavia, questa paternità unica non ha impedito che diverse e molteplici culture si sviluppessero su di uno stesso punto iniziale, promuovendo progetti di miglioramento e qualità sociale. Tra i molti, possiamo mettere in risalto il progetto europeo sul miglioramento cittadino proposto da David Maria Sassoli: solidarietà, uguaglianza, giustizia, generosità, tra i vari quesiti contrapposti alla violenza, al tradimento, alla malvagità, all'invidia.

Tale proposta si presta soprattutto a una diversità di idee e di ideali che provengono da una fonte comune, capace di trasformare la società. Sulla base della dichiarazione dello stesso eurodeputato, «la forza maggiore dell'Europa risiede nella sua diversità. Il Parlamento Europeo saluta e celebra la singolarità culturale di ogni Stato Membro» (Sassoli 2021, traduzione nostra).

Prendendo le riflessioni di Sassoli come punto di partenza e adottando dalla Bibbia le sue storie più note, le figure e gli episodi come quello di Caino ci servono come obiettivo per pensare, eticamente, a modelli e progetti di miglioramento e qualità sociale. Questo perché, nonostante la qualità per tali interrogativi, la Bibbia presenta anche narrazioni sanguinolente estremamen-

Nefatalin Gonçalves Neto, Federal University of Pernambuco (UFPE), Brazil, nefa.usp@gmail.com, 0000-0002-0027-5237

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Nefatalin Gonçalves Neto, *Saramago e i valori di Sassoli: del mitico e dell'etico in Caino*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0100-1.23, in Michela Graziani, Ada Milani (edited by), *Europa: un progetto in costruzione. Omaggio a David Sassoli*, pp. 225-239, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0100-1, DOI 10.36253/979-12-215-0100-1

te ambigue e con interrogativi che necessitano di una nuova riflessione per comprendere la società odierna e i suoi possibili reindirizzamenti. È da questo percorso che si arriva al grido che dà senso al silenzio necessario per essere ordito. Non a caso la letteratura è lo spazio di maggiore dialogo con la Bibbia: i due insiemi promuovono dialoghi che ripensano l'etica, proiettano possibilità e incorniciano un migliore ordine sociale. Nelle parole di Sassoli, «ciò di cui l'Europa ha bisogno (e il mondo intero, se pensiamo a un prisma olistico) – e ne ha bisogno prima di tutto – è un nuovo progetto di speranza» (Sassoli 2021, traduzione nostra). Questa speranza anelata si realizza solo, come ha ben puntualizzato l'eurodeputato, se ancorata su tre aspetti robusti: innovazione, protezione e ispirazione. Possiamo prendere questa struttura esposta da Sassoli come base di lettura per constatare come alcuni romanzi di Saramago si raccontino in forma di favola.

Inspirato da un progetto la cui forza risiede nella valorizzazione di una diversità che non ignora la specificità di ogni soggetto e cultura, possiamo prendere l'ultimo romanzo dello scrittore portoghese, *Caino*, come esempio. Il breve romanzo che riprende la narrativa biblica che lo designa, ha la qualità di chiudere l'insieme dell'opera saramaghiana nelle sue recidive e finisce per inserire un punto finale nell'opera dello scrittore portoghese. E non solo tramite le parole sibilline che concludono il romanzo: «la storia è finita, non ci sarà nient'altro da raccontare» (Saramago 2010, 142), ma anche perché chiude con un movimento travolgente e concatenante, anche se senza un'intenzione iniziale, quelle idee e tematiche indicate da Sassoli nel discorso citato. *Caino* recupera tutta l'opera romanzesca saramaghiana collegandola tra sé, risolvendo gli enigmi lasciati da parte e soprattutto chiudendo il gioco – come se lo scrittore implicito nella narrativa dicesse: ho finito, tutto si è consumato.

Affiora tale sentimento (meno teoretico e molto più impressionista da parte nostra, sia chiaro), sappiamo in modo incisivo che c'è uno spirito etico di lettura eterodossa diretta – la stessa realizzata in *Vangelo secondo Gesù Cristo* – e che ha suscitato recensioni e polemiche che si sono moltiplicate con la presentazione di *Caino*. Il testo è stato trattato dalla critica come una specie di ripresa saramaghiana delle sue questioni deiste e atee. Ciò nonostante, i critici hanno letto il testo nella sua distorsione letteraria o anche etica. Un esempio magnifico, ma poco seguito e divulgato, è stato quello della moglie di Saramago, Pilar del Río, analizzando il testo. Nel blog dello scrittore, lei commenta che il romanzo non è

[...] un trattato di teologia, nemmeno un saggio o una resa dei conti: è una finzione in cui Saramago mette alla prova la sua capacità narrativa di raccontare, con il suo stile caratteristico, una storia di cui tutti conosciamo la musica e alcuni frammenti della scrittura (Río 2009: [s.p.], traduzione nostra).

Seppure estremamente delucidativo, il testo di Pilar è sconosciuto – un aspetto da tenere in grande considerazione forse perché l'antenna sfiduciata della critica si è azionata nello stesso istante della moglie dell'autore dando il reindirizzamento della lettura nel tentativo di chiudere l'apertura dell'opera. Antenne

a parte, Pilar è una delle poche a vedere in *Caino* l'azione dell'artefatto letterario a scapito del tema biblico, affermando, senza finzione o cura, che il romanzo «[...] è letteratura allo stato puro» (Río 2009: [s.p.], traduzione nostra).

In dialogo con Pilar, e al fine di fuggire da questa messe estremamente comune ed erronea con cui si legge *Caino*, noi proponiamo di promuovere una piccola incursione nel romanzo che permetta di capire qualche lato di questa letteratura allo stato puro. *Caino* è una cartina letteraria che si propaga in tutte le direzioni, che si apre e si chiude, pulsa, costruisce e decostruisce. Una negoziazione che si muove in varie direzioni, scappa dagli angoli, si disperde. Essendo un discorso plurale, in una condizione democratica di lettura, non potremmo presentare un testo la cui conseguenza sarebbe quella di racchiudere un topos, anzi la condizione del lettore che assumiamo parte da una minima idea per, a partire da essa, specificare un percorso di lettura.

Partendo da questa premessa, *Caino*, segnato da un'ispirazione barocca, presenta nelle sue linee guida un conflitto caratteristico di questa corrente – nello specifico, l'opposizione tra due modalità di esperienza, materia e spirito – proiettate nella dualità colpa/perdono. Il marchio della profanità, rappresentata dal peccato, è contrapposto al sacro perdono in un procedimento di ricerche e perdite, come la pecora del vangelo che, perduta, grida con clamore per tornare nelle grazie del Pastore. La tematica religiosa è segnata dall'eccellenza di elementi satirici (nel suo senso primario sorto con la formazione della letteratura latina ossia una composizione libera e ironica contro le istituzioni, le abitudini e le idee) che destituisce in modo carnevalesco l'ideazione del potere divino e inserisce la necessità dell'umano alla concretizzazione degli atti numinosi. Il gioco anomalo che istituisce la creatura come fattore necessario all'esistenza e competenza del creatore, al di là della retrocessione celeste in contrapposizione all'elevazione del mondo terreno, istituiscono un dinamismo contrastante che causa drammaticità e promuove la sensibilizzazione sensoriale dell'enunciario. Abbiamo allora un caso speciale di dialettica, come ha ben teorizzato Eliade (2010): il profano è trasmutato in sacro, seppure conservando la sua struttura primitiva (una pietra sacra non smette di essere una pietra).

Il *cammino tortuoso* di costruzione del romanzo si avvale di una formula *mnemotecnica*, ossia, uno strano raziocinio che serve a causare confusione tra falso e vero. Questa formula fa del gioco linguistico instaurato, un procedimento senza un'affermazione definitiva; c'è un'energia in stato di divenire. Questa caratteristica funzionale e dinamica, tipica del barocco, causa la prospettiva multifocale, sostituisce l'assoluto con il relativo e di conseguenza, la limitazione con la libertà. Una prospettiva che possiamo constatare dal momento in cui il personaggio principale, Caino<sup>1</sup>, entra in *combattimento* con Dio. L'orientamento dato dalla *smisuratezza* di questo atto, insinua di continua-

<sup>1</sup> Per evitare la confusione omonimica tra il romanzo e il personaggio che lo nomina, tutte le volte che ci riferiamo a Caino come personaggio, questo verrà messo in tondo, mentre il riferimento al romanzo sarà in corsivo.

re oltre la struttura fisica del libro che informa e segna l'asimmetria barocca dello scritto – una paratia risolutiva ma disposta in modo tale da nascondere diverse possibilità.

Il barocco, come sappiamo, non si configura solo come uno stile artistico, è un movimento che formula modi nuovi di percepire e disporre il mondo. Imbevuto di questa prospettiva, *Caino* si vuole confrontare con il potere, criticarlo, lottare contro le sue forme di repressione e violenza. E questo confronto avviene, principalmente, contro il contesto religioso giudaico-cristiano – per Saramago il discorso più rappresentativo del potere autoritario. Il romanzo si infiamma contro il teologico a favore di un tentativo di cambiarlo e trasformarlo. Da parte sua, come *soldato* in difesa dell'elemento letterario (con intenzioni di cambiamento sociale razionalizzato), il narratore saramaghiano si avvale di dispositivi critici – ironia, parodia, parafrasi, discorsi ambigui, sincretismi, tutti tipici dei testi carnevaleschi – per sedurre il lettore e cercare di rendergli possibile altre traiettorie ideologiche. Appropriandosi del mito più grande della società odierna, lo scrittore cerca, con il suo romanzo, di demitificare atteggiamenti composti e pensieri retrogradi veicolati dal cristianesimo, sbattendo contro una problematica costante: l'evidente dipendenza tra umanità e divinità in cui il crollo di una implica quello dell'altra. Così, l'esperto narratore del romanzo propone, al di là della morte divina, un'uscita insolita nella conclusione tra creatore e creatura in discussioni eterne a favore della vita e del suo miglioramento.

*Caino* inizia, nei primi due capitoli, con la narrazione dei fatti commessi dalla coppia primordiale della *Genesis* – scena che rimane fino alla metà del terzo capitolo –, momento in cui appare il protagonista per occuparsi delle scene narrative con il grande imperativo di voler distruggere l'umanità e porre fine all'esistenza della figura divina. Il romanzo, pertanto, rifà la scrittura biblica da un'ottica etico-parodistica, dove la giustificazione degli atti divini e umani è messa indirettamente alla berlina per essere giudicata secondo un parere umanitario. *Caino* rappresenta, nel suo riepilogo teorico, la proposta di Waldecy Tenório sui testi di spessore religioso di Saramago che si avvalgono di uno stile profetico. La manifesta indignazione presente nel libro davanti all'ingiustizia, anche quando essa viene da Dio, è la stessa degli inviati divini: una voce che si innalza contro la viltà e caoticità della situazione (cfr. Tenório 1998, 139), indica percorsi tortuosi e reclama il pentimento di atti insani contro la vita.

In realtà, come lo stesso Saramago ha affermato, la Bibbia è piena di violenza e il suo romanzo la ritrae da questo punto di vista. L'autore indica, tramite il suo testo, che quel problema è accomunato al pensiero tortuoso promosso dal *Fattore Dio*: il fedele deve compiere ciecamente le sue premesse, motivo che scatena l'«[...] orrore, accovacciato come un animale immondo, aspettò che uscissimo dallo stupore per saltarci alla gola» (Saramago 2001: [s.p.], traduzione nostra). così, per lo scrittore, Dio crea gli uomini ma al contempo è creato da loro. Questa necessità di rappresentazione di una divinità e di conseguenza, la necessità di una religione, dispiega delle visioni di una creazione che sia migliore o più forte dell'altra:

Credo che gli dèi esistano solo nel cervello umano, prosperino o languiscano nello stesso universo che li ha inventati, ma il “fattore Dio”, questo, è presente nella vita come se effettivamente ne fosse il padrone e il signore. Non è un dio, ma il “fattore Dio” ciò che si esibisce nelle banconote da un dollaro e si mostra sui poster che chiedono all’America (quella degli Stati Uniti, non l’altra ...) la benedizione divina. [...] Si dirà che un dio è andato a seminare vento e che l’altro dio risponde adesso con tempesta. È possibile, certo. Ma non sono stati loro, poveri dèi senza colpa, è stato il “fattore Dio”, quello che è terribilmente uguale a tutti gli esseri umani ovunque si trovino e a prescindere dalla religione che professano, quello che ha intossicato il pensiero e aperto le porte alle intolleranze più sordide, quello che rispetta solo ciò in cui ordina di credere, quello che dopo aver ritenuto di aver fatto della bestia un uomo ha finito per fare dell’uomo una bestia (Saramago 2001: [s.p.], traduzione nostra).

In questo modo, per (af)fermare una visione del mondo, le persone iniziano a uccidere i loro dissidenti, a eliminare il diverso in nome delle divinità che rappresentano il pensiero difeso – come è successo con le Torri Gemelle, il conflitto palestinese, i cattolici e protestanti in Irlanda, la lotta tra indiani e inglesi, portoghesi continentalisti e guerriglieri angolani/mozambicani, indù e musulmani in Kashmir. Le varie epoche e i passaggi che *Caino* testimonia durante il suo viaggio nel tempo, delimitano questo carattere violento, castratore e narcisista del *Fattore Dio* rappresentato dalla divinità giudaico-cristiana. Così, nonostante l’apparente stranezza, il romanzo di Saramago conferma che

[...] Dio è innocente. Innocente come qualcosa che non esiste, che non è esistito e mai esisterà, innocente di aver creato un intero universo in cui mettere esseri capaci di commettere i più grandi crimini per poi subito giustificarsi dicendo che sono celebrazioni del suo potere e della sua gloria, mentre i morti si vanno accumulando [...] (Saramago 2001: [s.p.], traduzione nostra).

La presentazione di un essere egocentrico – distante dall’idea cristiana di carattere sacro, in cui Dio sarebbe buono, giusto e misericordioso – ridimensiona il trattamento e inserisce la caratura letteraria nel testo. La visione religiosa presentata dal romanzo di Saramago non è quella che si basa sull’orientamento cristico<sup>2</sup>, ma quella dell’immagine di un’entità che possiede un temperamento molto simile a quello umano. Ovvero, questo essere è instabile: fa il bene, è felice, perdona, riconosce l’errore e accetta persino l’esistenza di esseri più forti nell’universo. Possiamo constatare questo fatto nel brano che segue:

Andrai errante e smarrito nel mondo, In tal caso, chiunque potrà uccidermi, No, perché metterò un segno sulla tua fronte, nessuno ti farà del male, ma, a ripagare la mia benevolenza, tu cerca di non fare del male a nessuno, disse il signore, sfiorando col dito indice la fronte di caino, dove apparve una piccola macchia nera, Questo è il segno della tua condanna, aggiunse il signore (Saramago 2010, 31).

<sup>2</sup> Usiamo il neologismo per differenziare l’idea di pensiero emanato dalle parole di Cristo davanti all’indottrinamento diffuso dalle diverse denominazioni cristiane.

L'irrisolutezza delle azioni e dell'opinione indica che Dio, come l'essere umano, si sbaglia, è di parte e delibera in modo parziale. Il romanzo chiarisce come la figura divina in questione sia l'esatta realizzazione della massima agostiniana, ossia, questo Dio è, *ipsis litteris*, uguale alle divinità greche, immagine e somiglianza dell'umanità. Questa proiezione, nata dalla figurazione umana, è estremamente violenta, visto che emana i nostri sentimenti più intimi, buoni e cattivi – inoltre assume la sua «[...] parte di colpa non assolve la tua, avrai il tuo castigo» (Saramago 2010, 31). La denuncia compiuta dal protagonista del romanzo, quale voce profetica – come abbiamo già affermato – non si erige contro *l'idea* di Dio, ma contro *un'idea* di Dio, pertanto, un testo allegorico. Per questo i personaggi sono tutti contrassegnati testualmente da lettere minuscole, fedeli alla nozione di rappresentanti della collettività, senza una piena identificazione<sup>3</sup>. La problematizzazione dei fatti avviene a partire da sistemi totalitari e verità universali che necessitano di essere decostruiti a favore di una rielaborazione del mondo tramite la narrativa; questa rende possibile altre vite cariche di *diverse verità*.

Tornando al romanzo, constatiamo come i capitoli iniziali, nonostante la somiglianza con la narrazione mitica della creazione biblica, presentino una problematica: la questione della parola e di conseguenza, le sue beatitudini. Dio, un soggetto solitario, riesce a creare la prima coppia del paradiso e li avvisa di non mangiare il frutto dell'albero del bene e del male, collocato nel mezzo del giardino edenico. La differenza della trama si nota per delle piccole trasformazioni che sovvertono il senso originale per mezzo della rilettura critica. Uno dei procedimenti emerge dalla negazione della piena bontà. Se nella *Genesi*, dopo aver realizzato le sue azioni fondamentali, Dio constata che «tutto era bello», *Caino* rovescia l'assertiva presentando una divinità furiosa, che si dimentica di inserire la lingua/parola nelle sue creature. Il romanzo, presentando Dio, dice che Lui «[...] in un accesso d'ira, sorprendente in chi avrebbe potuto risolvere tutto con un altro rapido fiat» (Saramago 2010, 11) e, con una nuova azione risolve il suo problema. Dopo la correzione dell'errore, la sequenza si protrae con l'imitazione parafrastica: la coppia mangia il frutto proibito, scatenano l'ira divina e perdono il diritto a stare in paradiso.

La continuità della narrazione presenta la conseguente espulsione nata dalla disobbedienza. Nella ricostruzione romanzesca, il primo provvedimento preso dalla coppia dopo l'esilio è stato quello di trovare un riparo per fuggire dal sole che bruciava la pelle, una realtà ben diversa dalle amenità a cui erano abituati. Il caso è risolto con l'aiuto divino:

Detto ciò, il signore fece apparire un bel po' di pelli di animale per coprire le nudità di adamo ed eva, che si strizzarono l'occhio in segno di complicità, ché loro, di essere nudi, lo sapevano sin dal primo giorno, e ne avevano tratto buon profitto.

<sup>3</sup> La lettera minuscola per scrivere i nomi rivela un deficit del soggetto in rapporto alla sua rappresentazione. Così questa opzione stilistica rappresenta anche un modo propositivo di diminuire/desacralizzare i personaggi.

[...] Trascinando sulle spalle le pelli puzzolenti, barcollando sulle gambe malferme, Adamo ed Eva parevano due oranghi che per la prima volta si fossero messi in piedi (Saramago 2010, 18).

Il brano esplicita in modo chiaro che Dio ha aiutato Adamo ed Eva oltre ad averli vestiti di pelli maleodoranti come orangotanghi bipedi. Peraltro la coppia va ad abitare in caverne, impara ad usare il fuoco e a vivere in gruppo. Questa sequenza narrativa riporta alla proposta scienziata darwiniana della nascita dell'umanità, una posizione che, a prima vista, sembra voler sminuire il creazionismo, ma se osservata con cautela, propone una nuova mitologia in cui le teorie divergenti convergono. Lo scrittore riflette, nel testo, il paradigma emergente che reclama per sé una vicinanza tra le teorie scientifiche e/o bibliche e la creazione letteraria. Saramago inizia, con questa proposizione, il suo costante atteggiamento in *Caino*: giocare con le possibilità. Trasformare il semplicito e il sottile in acutezza; baroccheggiare il discorso tramite piccole gratuità apparentemente fortuite.

Al di là di questi quesiti, un'altra questione nascosta incidentalmente, si presenta nell'intreccio: la riscrittura consapevole descrive gli eventi dalla nascita dell'umanità con scrupoli storiografici, avvicinando al contempo la teoria scientifica alla creazione letteraria. Tale atto sembra proporre una possibile uscita dai percorsi intricati tra letteratura, Bibbia e presupposti razionalisti. Inoltre, mette in risalto le lacune dei discorsi accettati, promuove la carnevalizzazione della narrativa e si pone come agente di decostruzioni:

Che i due non pronunciarono quelle parole, è più che ovvio, ma i dubbi, i sospetti, le perplessità, gli avanti e indietro della discussione ci furono tutti. Quello che abbiamo fatto noi è stato semplicemente trasportare nel portoghese corrente il duplice e per noi irresolubile mistero del linguaggio e del pensiero di quel tempo (Saramago 2010, 40).

*Caino* si presenta anche come parodia, un testo che promuove l'«[...] imitazione con distanza critica, la cui ironia può beneficiare e pregiudicare allo stesso tempo» (Hutcheon 1985, 54, traduzione nostra). Ovvero, il romanzo negozia tradizione e rottura tramite un discorso destabilizzante per ripristinare il dialogo tra presente e passato; ridimensiona questi tempi per divulgare la Storia in modo consapevole. Eleggendo il mito edenico a rivisitazione, l'autore portoghese si addentra in un terreno estremamente infido, dove *facto* e *ficto* convergono, si intrecciano e si amalgamano. Da un'angolazione critica, *Caino* ricomponi i miti di Adamo ed Eva, Caino e Abele, Abramo e Isacco, Lilith, la Torre di Babele, l'incontro di Mosè con Dio sul Monte Sinai, la distruzione delle città di Sodoma e Gomorra, Giobbe e, infine, il contesto del diluvio e l'Arca di Noè, tutti coordinati e fiduciati dalle mani di un dio mitopoietico. Seguendo un procedimento di (auto)decifrazione nazionale, Saramago (re)interpreta i miti genesiaci tramite una lettura letterale dei fatti: crea un discorso parodico che desacralizza i suoi valori. Il narratore mette da parte l'ermeneutica biblica e rinnova significati attraverso l'iconoclastia linguistica.

Riprendendo, il romanzo delinea la sua traiettoria principale a partire dal terzo capitolo, momento in cui appaiono i personaggi Caino e Abele. Sui due, il

narratore fa un breve riassunto, riferendosi all'infanzia comune, e rapidamente, arriva all'episodio dell'assassinio. La trama accompagna parafrasticamente la disdetta che accende la collera di Caino nei confronti di Abele. Essa nasce per conto del rifiuto sistematico e senza motivo, da parte di Dio, delle offerte del fratello più giovane per contro al primogenito. Ossia, «era chiaro, il signore disdegnava caino» (Saramago 2010, 29). Tuttavia, se fino a qui la somiglianza con la *Genesi* biblica è chiara, nel romanzo Abele percepisce di essere preferito al fratello e inizia a deridere l'*incompetenza* fraterna, il che accende la rabbia e infiamma la vendetta di Caino: «Fu allora che il vero carattere di abele venne a galla. Invece di compenetrarsi nel dispiacere del fratello e consolarlo, lo schernì, e, come se ciò non bastasse, si mise a decantare la propria persona [...]» (Saramago 2010, 29). Anziché l'appoggio, lo scherno. Abele scoppia in una tipizzazione della personalità umana, l'atrocità facinorosa.

Preso dall'ira e dall'invidia, il figlio più giovane della coppia edenica organizza un'imboscata e uccide suo fratello «[...] colpendolo con una mascella di giumento che aveva nascosto prima in un cespuglio, dunque con perfida premeditazione» (Saramago 2010, 30), commettendo il primo omicidio nella storia dell'Umanità. Confrontandosi con Caino per sapere i suoi motivi letali, Dio non capisce la sua creazione e indignato dall'atto, lo minaccia. L'ironia di questo momento alto della narrativa risiede nella difesa che Caino fa di sé. Dichiarandosi assassino, il protagonista accusa Dio di dividere con lui la responsabilità:

Che hai fatto a tuo fratello, domandò, e caino rispose con un'altra domanda, Ero forse il guardaspalle di mio fratello, L'hai ucciso, Proprio così, ma il primo colpevole sei tu, io avrei dato la vita per la sua vita se tu non avessi distrutto la mia, Ho voluto metterti alla prova, E chi sei tu per mettere alla prova colui che tu stesso hai creato, Sono il signore sovrano di tutte le cose, E di tutti gli esseri, dirai, ma non di me né della mia libertà. [...] Come tu sei stato libero di lasciare che uccidessi abele quando era nelle tue mani evitarlo, sarebbe bastato che per un attimo abbandonassi la superbia dell'infallibilità che condividi con tutti gli altri dèi, sarebbe bastato [...] che accettassi la mia offerta con umiltà, solo perché non avresti dovuto osare rifiutarla, gli dèi, e tu come tutti gli altri, hanno dei doveri verso coloro che dicono di aver creato [...] (Saramago 2010, 30).

La citazione presenta alcune delle caratteristiche commentate dalla rilettura parodica del mito sotto le redini dell'ironia. La parola di Caino rivela la sua negazione ad accettare Dio come padrone di sé o della sua libertà, evidenziando che se avesse accettato i sacrifici dei due fratelli il fratricidio non avrebbe avuto luogo, il personaggio esclude la sovranità divina, presentandosi libero fino ad uccidere suo fratello Abele.

Questa libertà di Caino lo pone come colpevole, anche senza questa percezione da parte del personaggio. Il gioco creato dalla narrazione disarmava la figura divina del suo potere, ma ricolloca anche la sua immagine come colpevole e non più sovrano padrone della verità. Giustamente, in questo choc si trova il motivo riflessivo che accompagna tutta la narrazione: Abele, un pastore benedetto e

discordante, e Caino, un agricoltore rinnegato; la morte di Abele avvia un costante confronto ideologico tra Caino e Dio; l'«assenza del perdono» divino giustifica i tratti di eversione verso il creatore, ma non spegne la colpa esistente nel fratello assassino. Da una lettura semplicistica del romanzo, potremmo pensare che Dio sia il tiranno-vendicatore, capace di trucidare intere popolazioni (come Sodoma e Gomorra) senza nutrire i bambini, mentre Caino rappresenta la figurazione del soggetto scettico i cui pensieri sono anacronistici, reiterati per sua forza, ma ferito dal suo stesso errore:

Ho un pensiero che non mi abbandona, Che pensiero, domandò abramo, Penso che a sodoma e nelle altre città che sono state incendiate c'erano degli innocenti, Se ci fossero stati, il signore avrebbe risparmiato la promessa che mi ha fatto di risparmiargli la vita, I bambini, disse caino, quei bambini erano innocenti, Mio dio, mormorò abramo, e la sua voce fu come un gemito, Sì, sarà pure il tuo dio, ma non è stato il loro (Saramago 2010, 81).

Il romanzo, in realtà, illustra la corresponsabilità esistente tra creatore e creatura per gli errori della terra.

Il peccato del protagonista lo pone in una situazione complessa: marchiato da Dio e condannato a vagare senza fine. Ma, diversamente dal personaggio biblico (condannato a errare per il mondo), quello di Saramago vaga per i tempi biblici; diventa un esiliato, un uomo senza centro/radici. Questo esilio permette al narratore di instaurare un insolito gioco che si realizza con un semplice meccanismo: il personaggio incrocia frontiere temporali, passa per «repentini cambiamenti di presente che lo facevano viaggiare nel tempo» (Saramago 2010, 75) e si trasforma in testimone oculare di episodi specifici e di notevole importanza per la costruzione della traiettoria narrativa del *Primo Testamento*<sup>4</sup>.

Questa proposizione unisce l'insolito universo della letteratura al meraviglioso universo biblico, promuovendo un'argomentazione che decostruisce le basi che sostengono la fede giudaico-cristiana; una composizione parodica che (ri)crea criticamente per sottolineare le lacune sociali e religiose tramite la finzione. Questa ricreazione, in quanto scrittura palinsestosa, modifica l'ordine cronologico del testo modello e avanza affannosamente attraverso scene che consentono al lettore di valutare l'immagine di Dio, e a favore di nuove proposizioni per essa.

Saramago, come ne *La zattera di pietra*, si avvale di un portentoso discorso realistico per concedere al suo protagonista il dono della trasmigrazione temporale e testimoniare importanti episodi in una nuova chiave di lettura; alla fine non è più un narratore che racconta, in base ad una visione posteriore e deliberatamente parziale, ma un personaggio che vive situazioni inusuali come:

<sup>4</sup> Nel presente lavoro adottiamo sempre le forme *Primo* e *Secondo Testamento* sulla base delle spiegazioni di una lettura ecumenica ben esplicitata nell'Introduzione Generale della *TEB* (*Traduzione Ecumenica della Bibbia*), traduzione che abbiamo consultato per la nostra ricerca.

E allora, oh sorpresa, oh stupore, oh stupefazione, il paesaggio che caino aveva ora davanti a sé era completamente diverso, verde di tutti i verdi mai visti, con alberi frondosi e campi coltivati, riflessi d'acqua, una temperatura mite, nuvole bianche che fluttuavano nel cielo. Si guardò indietro, la stessa aridità di prima, la stessa secchezza, lì non era cambiato niente. Era come se ci fosse una frontiera, una linea lì a separare due paesi, O due tempi, disse caino senza la consapevolezza di averlo detto, proprio come se qualcuno lo stesse pensando al posto suo. Alzò il capo per guardare il cielo e vide che le nuvole in movimento dalla direzione da cui siamo venuti si trattenevano in verticale al suolo e subito dopo scomparivano per artifici sconosciuti. C'è da tenere in considerazione il fatto che caino è male informato su questioni cartografiche, si potrebbe addirittura dire che questo, in un certo qual modo, è il suo primo viaggio all'estero, dunque è naturale che sia sorpreso, altra terra, altra gente, altri cieli e altri costumi. Sì, tutto questo può essere corretto, ma quello che nessuno mi spiega è il motivo per cui le nuvole non possono passare da là a qua. A meno che, dice la voce che parla per bocca di caino, il tempo sia un altro, che questo paesaggio curato e lavorato dalla mano dell'uomo fosse stato, in epoche passate, altrettanto sterile e desolato della terra di nod. Allora ci troviamo nel futuro, ci domandiamo noi, che però abbiamo già visto dei film che ne trattano, e libri pure (Saramago 2010, 65).

Il principio della verosimiglianza neorealista presente nei testi che si ritengono storici smette qui di essere imperioso, mentre il ricorso fantastico che dovrebbe essere trasgressivo in quel tipo di narrazione, diventa il *modus operandi* di *Caino*: attiva la prospettiva del realismo magico. In opposizione alle aporie temporali aristotelico-agostiniane, il narratore saramaghiano, da una prospettiva fenomenologica, ridimensiona l'universo finzionale.

Incrociando la frontiera temporale, per la prima volta il personaggio arriva a un luogo diverso da quanto già conosciuto, la terra di Nod, che «significa terra della fuga o terra degli erranti [...]» (Saramago 2010, 38). Secondo la *Genesis*, Caino è stato bandito laggiù dopo aver ucciso suo fratello Abele. La radice ebraica del vocabolo è vagare – riferimento alla vita nomade di Caino e dei suoi discendenti, i cosiddetti cainiti. Anche se può sembrare fortuito, il rapporto tra città e soggetto raggiunge più possibilità di quelle che immaginiamo.

Nod rappresenta, nella diegesi narrativa, il marchio specifico di un soggetto errante, qualcuno che fugge, incluso da se stesso – segni dello stesso protagonista. Ora, in questa terra Caino trova un impiego come impastatore d'argilla ed entra in contatto con Lilith. Altamente seducente – come il suo prototipo –, il personaggio femminile attrae verso di sé gli uomini che desidera, li porta nel suo letto e li sfinisce sessualmente. Anche se allertato dei pericoli possibili nel relazionarsi con la regina, Caino non riesce a passare inosservato. Subito da lavoratore passa ad amante. La scena che precede il primo incontro intimo tra i due è emblematica, perché custodisce l'aspetto più evidente del romanzo come un tutto: i suoi bruschi cambiamenti da uno stato all'altro – dalla passività alla brutalità, da una terra all'altra, dall'ignoto al noto, dal realismo all'insolito, dalla vita alla morte, dall'affetto alla dissolutezza:

Condotto da queste ultime in una stanza separata, caino fu spogliato e poi lavato da capo a piedi con acqua tiepida. Il contatto insistente e minuzioso delle mani femminili gli provocò un'erezione che non poté reprimere, ammesso che un'impresa del genere fosse possibile. Loro risero e, per tutta risposta, raddoppiarono le attenzioni verso quell'organo eretto che, fra altre risate, chiamavano flauto muto, e che d'improvviso gli si era rizzato fra le mani con l'elasticità di un serpente. Il risultato, viste le circostanze, era più che prevedibile, l'uomo eiaculò all'improvviso, a spruzzi successivi che, inginocchiate com'erano, le schiave ricevettero sul viso e in bocca (Saramago 2010, 45-6).

[...] lilit e caino sembrano due schermitori che affinano le spade per un duello mortale. [...] lei stessa lo aveva detto, Starai qui giorno e notte, solo che non avevo aggiunto, Starai, quando io lo deciderò, il mio toro da monta, un'espressione quest'ultima che sembrerà non solo volgare ma anche male applicata al caso, dato che, teoricamente, la monta è roba da animali quadrupedi, non da esseri umani, ma che invece è applicata benissimo perché questi sono già stati altrettanto quadrupedi di quelli, in quanto sappiamo tutti che quelle che oggi chiamiamo braccia e gambe furono per lungo tempo tutte gambe, finché a qualcuno non venne in mente di dire ai futuri uomini, Alzatevi che ormai è ora. [...] Caino ci pensa e ci ripensa e non trova spiegazione, si veda questa donna che, malgrado il suo morboso desiderio, com'è facile capire, si compiace di continuare a rinviare il momento di concedersi, parola peraltro altamente inadeguata, perché lilit, quando finalmente aprirà le gambe per farsi penetrare, non si starà concedendo, bensì starà facendo in modo di divorare l'uomo al quale ha detto, Entra (Saramago 2010, 48-9).

I brani sopra riportati descrivono l'ammissione di Caino da parte di Lilith come amante. Sebbene fosse sposata con Noah – marito sterile, pretesto usato dall'insaziabile personaggio per mantenere relazioni extraconiugali alla sua vista – la regina possiede una piena indipendenza sessuale nei confronti degli uomini – aspetto in comune con il suo prototipo mitico. La tradizione cabalistica, che supporta la figura di Lilith, permette da un lato il suo mantenimento, dall'altro contamina la narrazione in modo da rinnovarla per la sua differenza contestuale. Possiamo constatare questo choc nel primo estratto, una sorta di iniziazione catechistica e consacrazione battesimale che avviene per mezzo dello stimolo (catechesi) ed eiaculazione (battesimo) di Caino sul volto delle schiave. A questo dobbiamo aggiungere, nella scena descritta, che il pene di Caino è chiamato flauto muto. Il termine evoca uno strumento, oggetto al quale l'essere umano ricorre quando vuole e non quando ne ha bisogno. Nominando il pene con un vocabolo *strumentale*, il narratore promuove un avvicinamento dell'organo a un oggetto di uso per fini pratici; uno per causare un piacere uditivo, l'altro sensitivo-sessuale.

La sregolatezza si completa già nel secondo brano, con il momento orgiastico tra Lilith e il protagonista, quando la libido e la voluttà diventano la nota dominante della narrazione, un procedimento di unione tra il coito animale e la relazione sessuale tra umani. Trattando Caino come un bue da monta, il narra-

tore ricorda che la razza umana, per la sua evoluzione, discende da animali quadrupedi e automaticamente alloca Caino come passivo, un bue che serve solo per copulare, compiere – come il flauto – un obiettivo. Così la figura del personaggio ‘oggetto’ serve, all’inizio, per sanare i bisogni sessuali di Lilith, donna insaziabile per natura e attiva nell’atto sessuale.

Il protagonista, alla presenza di Lilith, passa dal suo stato di passività a quello di soggetto attivo sessualmente; dalla sua castità fuoriesce l’ardore sessuale. La sua potenza fa sì che la regina si appassioni, e contravvenendo alle sue abitudini, non trovi un modo per sfinirlo voluttuosamente. Così, non c’è né vittoria né sconfitta, ma un aggrovigliamento di prospettive che portano alla passione corrisposta, e come segno particolare, fa sì che Caino rimanga nella città, arrivando a ingravidare Lilith.

Rappresentativa della donna che agisce, la regina di Nod assume nel libro il ruolo di sposa di Caino e madre di Enoch, il figlio della lussuria. L’unione tra Caino e Lilith rivela al lettore la possibilità, partendo da storie moralmente condannabili, di mantenere una dignità che si sovrappone ai valori stereotipati: Lilith diventa ‘degnà’, non si vergogna della sua natura, si rivela capace di amare, perdonare e allo stesso tempo è padrona di sé. La sua figura mitica amplifica la discussione romanzesca mettendo in gioco la validità di altre versioni della storia – da sempre circolate nella cultura occidentale –, oltre a riprendere l’antica questione tra fattuale e finzionale per la costruzione del testo letterario, ma questa volta regolata in un ambito profondamente metafinzionale.

Dopo una certa permanenza in città, Caino parte da Nod e transita da un periodo all’altro, dove avviene il suo primo incontro con Abramo in procinto di sacrificare suo figlio Isacco a Dio. La narrazione originale racconta che il sacrificio è stato impedito in tempo da una creatura alata, ma nel romanzo, è Caino che anticipa l’angelo e impedisce l’azione di Abramo. Quando tutto si risolve, l’angelo del signore appare, in ritardo, per realizzare un’opera già conclusa. L’azione intrapresa da Caino dissipa l’atteggiamento divino e promuove la desacralizzazione propositiva del testo. L’importanza della scena avviene, ancora una volta, tramite quesiti etici. Negando un atto di sacralizzazione della violenza, Saramago ridimensiona lo sguardo della fede. Non c’è negazione divina, ma solo un eccesso di violenza come uno stadio necessario di essere spurgato. Come l’*Anticristo* nietzschiano, il romanzo/saggio elegge una critica specifica a un determinato procedimento dei propagatori del cristianesimo: la sua faziosità dominatrice che sottomette l’umanità (o per lo meno i suoi fedeli) a una dipendenza dalla sofferenza per raggiungere il perdono dei peccati e la grazia divina, e ancora, all’imposizione di una fede/idea unica tramite la forza e gli atteggiamenti violenti (molte volte usando, per questo, la ‘volontà di Dio’).

Diversamente da quello che sembra, Saramago non promuove, nei brani citati, una critica a Gesù, ma alla violenza del Cristianesimo a favore del potere assoluto (religioso, politico e/o filosofico). Non si tratta più di mettere alle strette lo stesso Dio mediante la crocifissione di Gesù Cristo, bensì di costruire un personaggio la cui caratteristica è quella di apostrofare il Creatore personalmente in momenti cruciali della narrazione, culminando nella sua esecuzione

simbolica tramite la distruzione di quello che si deduce essere la sua opera più preziosa: l'umanità.

L'ultimo episodio del libro, che rimette in scena la questione della violenza e dei suoi sdoppiamenti, coinvolge i personaggi di Noè, Caino e Dio. In quanto viaggiatore, il protagonista finisce per fermarsi nel tempo/spazio in cui Noè realizza la costruzione dell'arca per prendere posto in essa quando arriverà il diluvio. Caino è accettato per imbarcarsi insieme alla famiglia di Noè e ripopolare la terra dopo l'episodio divino, ma durante l'evento uccide tutti i presenti sull'imbarcazione in un tentativo, un tanto nietzschiano, di porre fine una volta per tutte all'esistenza di Dio e al suo dominio sull'umanità. La chiusura del romanzo, anche se letta come tale – finzione e ancora finzione della finzione –, solo per sé svuoterebbe qualsiasi discussione di ordine teologico. Lascia intravedere, come abbiamo già sottolineato nel corso della nostra riflessione, un'interessante discussione etica: la difesa di una certa rettitudine di condotta rivelata dalla coerenza di atteggiamenti sia del protagonista che del narratore:

Nonostante sia un assassino, caino è un uomo intrinsecamente onesto, i giorni dissoluti trascorsi in concubinato con lilith, ancorché censurabili dal punto di vista dei preconetti borghesi, non sono stati sufficienti a corrompere il suo innato senso morale dell'esistenza [...] (Saramago 2010, 118).

Il brano evoca un procedimento comune al discorso dello scrittore portoghese: l'acronia tra il fatto narrato e gli eventi posti dal narratore come enunciazione. Nell'interrogare la morale della coppia romanzesca, la sua voce fa vacillare il lettore, esigendo che ci sia maggiore attenzione e controllo affinché niente sia giudicato in modo fisso; le idee sono reinterperate in base alla verità in movimento. Usando il termine borghese, il narratore avvicina il giudizio sul legame sessuale tra Caino e Lilith a una morale cristiana attuale e non giudaica (anche romana o greca) – sulla base di quanto esige il contesto temporale. Il testo detona, da questa acronia, che non c'è rappresentazione della Verità ma di *una verità dentro altre* sui fatti.

In ultima analisi, *Caino*, negli scontri tra il fattuale biblico e l'inventivo, riempie lacune di significazione lasciate dal testo genesiaco e desacralizza il consacrato come ufficiale per riorganizzare la sua proposta epistemica di società pacifica, senza violenze di qualsiasi tipo. La presenza della mitica Lilith ci permette di pensare la ricreazione basata su di una posizione gnostico-filosofica nella quale la fantasia, guidata dalla presenza del narratore – e dalle sue interferenze – indica un universo preteso. In questo, l'essere umano è un soggetto competente per gestire, in modo equo ed equilibrato il bene e il male – al di là di qualsiasi manipolazione divina.

Non c'è profanazione ma una desacralizzazione che non nega il religioso. In quanto soggetto marcato dal suo tempo, lo scrittore portoghese smette di versare dalla sua penna la preoccupazione sul sacro; uccide quello che di norma c'è in lui di negativo per mettere in evidenza una nuova prospettiva. Dislocando significati e negando mordacemente l'immagine di un'entità astratta e residente nell'incosciente collettivo contaminato da valori psicologici e violenti, lo scrit-

tore istituisce una trasfigurazione delle proprietà soggettive religiose: un Dio non affidabile per assumere credibilità e giusta fede, complesso e umanizzato, passibile di errori ed empatie.

Ci sembra inoltre che esista, da parte dell'autore, una tendenza a promuovere il panorama psicologico umanizzato del divino per poterlo negare a favore di un'altra immagine, meno soggetta a difetti, cattiverie e ingiustizie; simile agli esseri umani. In questo modo, l'unica azione di Caino è quella di rompere la passività davanti alle imperscrutabili/incomprensibili azioni divine. Proprio come il filosofo tedesco, Saramago indica la morte di un Dio che è inclemente, intollerante e intransigente verso l'umanità; un essere concretamente antropomorfizzato che presenta una parità di carattere tra creatore e creatura. *Caino* assume altre morti affinché il piano di una nuova civiltà non si concretizzi e ancora una volta che Dio scherzi, giochi e/o manipoli la vita umana, come ha fatto con la prima civiltà, distrutta dal diluvio divino:

Quando le tartarughe, che erano le ultime, si stavano allontanando, lente e compenstrate com'è nella loro natura, dio chiamò, Noè, noè, perché non esci. Provenendo dall'interno buio dell'arca, sulla soglia della grande porta comparve caino, Dove sono noè e i suoi, domandò il signore, Laggiù, morti, rispose caino, Morti, come morti, perché, Tranne noè, che è annegato di sua spontanea volontà, gli altri li ho uccisi io, Come hai osato, assassino, contrastare il mio progetto, è così che mi ringrazi per averti risparmiato la vita quando uccidesti abele, domandò il signore, Doveva pur arrivare il giorno in cui qualcuno ti avrebbe messo davanti al tuo vero volto, E la nuova umanità che avevo annunciato, allora, Una c'è stata, un'altra non ci sarà e nessuno ne noterà la mancanza [...] (Saramago 2010, 141).

Tuttavia, l'assassinio di questo Dio porta un insegnamento diverso da quello di Nietzsche: nel cercare di spegnere *ogni* possibilità di esistenza del numinoso, Caino rivela che, in quanto essere figurativo, Dio è parte essenziale della realtà e, più che questo, dell'umanità in sé. Ucciderlo significa distruggere la vita, tanto è legato alla nostra condizione. Non c'è una fine di Dio senza la fine dell'umanità. Le due istanze hanno bisogno di imparare a convivere.

Senza litanie favolistiche, possiamo concludere leggendo il segno fatto da Dio a Caino che lo accompagna per tutto il romanzo come simbolo di due certezze: quella della presenza divina nella costituzione fisica dell'uomo/donna, come pure il segnale di riconoscimento della parte di colpa divina per gli errori commessi da ogni essere, un segno del suo «[...] accordo di responsabilità condivisa [...]» (Saramago 2010, 31). Il finale del romanzo non potrebbe essere diverso: si conclude con un'eterna conversazione tra creatore e creatura. Dio e Caino discutono, eternamente come conviene a ogni procedimento allegorico, sull'umanità, i suoi errori, i successi e i problemi. E qui abbiamo di nuovo riorganizzato quel concetto di umanità e di idee umanistiche proferite da Sassoli, eticamente reindirizzato dalla rilettura di concetti e immagini provenienti dalla cultura giudaico-cristiana.

Nel riprendere la paternità biblica in chiave mitica, Saramago presenta, imbevuto di quello spirito solidale di Sassoli, un progetto finzionale di qualità sociale.

In altre parole, *Caino* è l'esempio del fatto che Saramago non vuole eliminare le basi della società contemporanea ma trasformarle, migliorarle, trovare possibilità di dialogo per il suo funzionamento e soprattutto per il miglioramento della vita.

#### Riferimenti bibliografici

- Bíblia TEB (Tradução Ecumênica da Bíblia)*. 1994. São Paulo: Edições Loyola.
- Eliade, M. 2010. *O sagrado e o profano*, trad. R. Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Hutcheon, L. 1985. *Uma teoria da paródia*, trad. T. L. Pérez. Lisboa: Edições 70.
- Matos, G. de. 2010. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*, sel. e org. J. M. Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras.
- Río, P. del. 2009. "Caim – O romance de José Saramago." <<http://www.josesaramago.org/caim-o-romance-de-jose-saramago/>> (08/22).
- Saramago, J. 2001. "O fator Deus." *Folha de São Paulo*, 19 de setembro, 2001. <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u29519.shtml>> (06/22).
- Saramago, J. 2010. *Caino*, trad. R. Desti. Milano: Feltrinelli (*Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009).
- Sassoli, D. M. 2021. "A liberdade e a Europa: uma construção de todos / Freedom and Europe: a construction of all." *Bruxelas: European Union. European Parliament. General Directorate for Communication. Civil Society Outreach Unit*. <<https://infoeuropa.eu/rocid.pt/registo/000086336/documento/0001/>> (09/22).
- Tenório, W. 1998. "A confissão da nostalgia." In *Saramago segundo terceiros*, org. L. Lopondo, 131-43. São Paulo: FFLCH\USP.