

*Pirandello e la fede:  
tra immanenza e mito\*\**

di Donato Santeramo\*

«C'è un ulivo saraceno grande in mezzo alla scena: con cui ho risolto tutto»<sup>1</sup>. Sono queste le parole, pronunciate poco prima di morire, con cui, com'è noto, Luigi Pirandello concludeva il suo «soggiorno involontario sulla terra»<sup>2</sup>. L'*ulivo saraceno* a cui si fa riferimento non era semplicemente una soluzione all'impasse creativa in cui era venuto a trovarsi l'autore, né era unicamente un espediente scenico, «per tirarvi il tendone»<sup>3</sup>, per l'opera teatrale, cui stava lavorando da tempo, *I giganti della montagna*, ma, come suggerisce Leonardo Sciascia, quel «simbolo» era da considerarsi una soluzione di «significato, di catarsi, che definiva e concludeva la sua intera opera, l'intera sua vita»<sup>4</sup>. *Ulivo saraceno*, aggiunge Nino Borsellino, che è immagine esteriore ed interiore di Pirandello: il simbolo del ritorno alle origini, un'icona, un segno domestico del sistema di immagini pirandelliano, con il quale lo scrittore volle significare la sua ultima opera e al quale, con ironico pu-

\* Queen's University, Kingston.

\*\* Questo articolo è il risultato della rielaborazione e dell'approfondimento dei temi trattati nel capitolo *Lazzaro: Un nuovo mondo, un nuovo Dio*, in Donato Santeramo, *Luigi Pirandello: la parola, la scena e il mito*, Roma, Nuova Editrice Universitaria, 1997, pp. 91-9.

<sup>1</sup> Da una testimonianza del figlio Stefano in Luigi Pirandello, *I giganti della montagna (Note ai testi e varianti)*, in *Maschere Nude*, a cura di A. D'Amico, Milano, Mondadori, 2007, vol. IV, p. 1047.

<sup>2</sup> Si veda Luigi Pirandello, *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla terra*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, pp. 1101-9.

<sup>3</sup> Luigi Pirandello, *I giganti della montagna (Note ai testi e varianti)*, cit., p. 1047.

<sup>4</sup> Leonardo Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 49-51.

dore, affida sorridendo una funzione pratica: quella di tirarvi il telone<sup>5</sup>. Si potrebbe aggiungere che l'ulivo saraceno diventa anche il simbolo di un ritorno all'unità, del recupero dell'unicità dell'esperienza vissuta e, allo stesso tempo, si fa cifra del ritrovamento di un nuovo senso interpretativo del mondo e veniva a corrispondere effettivamente con il superamento del binomio realtà-finzione per mezzo della «vera narratio» del mito di vichiana memoria<sup>6</sup>. L'espedito dell'albero saraceno è da collocarsi al concetto di teatro mitico che fonde in sé il principio intelligibile con la sostanza e allo stesso tempo segnava un ritorno al passato.

Già nel 1891, nella raccolta di poesie intitolata *Pasqua di Gea*, titolo che lega le credenze ebraico-cristiane con quelle dell'antica Grecia, il giovane Pirandello esprime la sua sfiducia nei confronti della religiosità tradizionale in generale e del cristianesimo in particolare, e pone le fondamenta per realizzare un nuovo credo che, paradossalmente, è allo stesso tempo un ritorno alle origini. L'incipit della prima poesia della raccolta, pubblicata l'anno precedente sulla rivista "Psiche"<sup>7</sup>, rivela l'obiettivo di celebrare questo ritorno:

Ferma su queste carte  
Perenne un raggio, o Sole:  
a te rapito ha l'Arte  
la fiamma arrivatrice  
con cui compone e dice  
l'eterno sue parole.  
La Pasqua alma di Gea,

<sup>5</sup> Nino Borsellino, *Il mito dell'arte o del messaggio impossibile*, in *I miti di Pirandello*, a cura di E. Lauro, Palermo, Palumbo, 1974, pp. 37-8.

<sup>6</sup> Per una discussione sul "mito" pirandelliano di particolare interesse sono: Enzo Lauro, *I miti di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1975; Simona Micali, *Miti e riti del moderno. Martinetti, Bontempelli, Pirandello*, Firenze, La Monnier, 2002; Paolo Puppa, *Fantasma contro giganti: Scena e immaginario in Pirandello*, Bologna, Pàtron, 1978; Anna Meda, *Bianche statue contro il nero abisso*, in *Il teatro dei miti in d'Annunzio e Pirandello*, Ravenna, Longo, 1993; Roberto Tessari, *Statue bianche contro il nero abisso*, in S. Milioto, E. Scrivano (a cura di), *Pirandello e il mito*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Milano, Mursia, 1984, pp. 103-30 e Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1989. Sul mito come substrato della cultura mediterranea si veda A. Vitti, A. Tamburri (a cura di), *Europe, Italy and the Mediterranean*, New York, Bordighera Press, 2014. Per una discussione sul concetto di mito come verità in Giambattista Vico, si rimanda a Francesco Botturi, *Vera narratio*, in "Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti", 2015, 9, pp. 47-62.

<sup>7</sup> Luigi Pirandello, *Pasqua di Gea*, in "Psiche", Palermo, 30 giugno 1890.

di Gea, unica Dea,  
a gli uomini risorta,  
la Primavera io canto [...] <sup>8</sup>.

Questi primi versi denunciano con chiarezza l'intenzione di cantare questa nuova fede<sup>9</sup> politeista, nel riferimento a una credenza delle origini in cui la dea greca Gea, mito della Terra Madre, resuscita e con lei il mondo. Nella poesia, così come per tutta la raccolta, Pirandello eleva lo status della dea anche graficamente, scegliendo di usare la maiuscola per il sostantivo «Dea» ma anche per quello della sua personificazione, «Primavera». È una forma di fede il cui paradigma è quello naturale; è una fede che si esprime in termini di nascita e di morte, e cioè con quell'eterno ciclo che enuncia una realtà vivente e che raffigura la vitalità della natura.

Questo neopaganesimo, che si basa quasi esclusivamente su credenze premoderne, precede a livello temporale e, allo stesso tempo, supera, le contraddizioni intrinseche alla religione del *logos*, della scienza e del cristianesimo. Il Dio della fede cristiana continua la poesia, è defunto:

Or che nei petti umani  
la vana fede è morta  
ne l'ideale estremo  
poggiato su'l dimani  
del nostro dì supremo.  
Sgorga di nuova foce

<sup>8</sup> L. Pirandello, *Pasqua di Gea*, Milano, Libreria editrice Galli, 1891, p. 15, ora in Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, cit., p. 507.

<sup>9</sup> Uno tra i primi ad occuparsi del problema della fede in Pirandello e di intuirne la portata è stato Adriano Tilgher che nel suo *Studi sul teatro contemporaneo*, pubblicato per la prima volta nel 1925, quindi antecedente alla stesura e alla messa in scena di *Lazzaro*, definisce l'atteggiamento pirandelliano verso il sentimento religioso come una specie di «misticismo ateo». Ciò è vero, continua Tilgher, però solo se la parola «religioso» è intesa nel suo senso comune, vale a dire, nel suo significato di seguace di una religione istituzionale con dogmi e precetti. Se invece al termine «religioso» si attribuisce un significato di religiosità e lo s'intende come il senso di percezione ed esperienza sentimentale del tremendo mistero che è al fondo di tutte le cose, e che come principio attivo ed energico le genera incessantemente da sé e in sé le riassorbe, Pirandello ne è il seguace principe. Adriano Tilgher, *Il misticismo ateo di Luigi Pirandello*, in *Studi sul teatro contemporaneo*, 3a edizione, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1928, p. 264. Il saggio era stato pubblicato nel 1925 ma senza titolo in *La scena e la vita* nella parte del libro dedicata a Pirandello. Adriano Tilgher, *La scena e la vita*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1925, pp. 138-43.

La vena armoniosa;  
una lontana voce,  
limpida luminosa  
mi chiama e mi conduce.  
Udite, o Belle, il canto  
Tessuto sotto il Sole,  
onde le mie parole  
sono parole di luce<sup>10</sup>.

Il cristianesimo nella raccolta è presentato, infatti, come morte, come religione che pretende la rinuncia alla vita, mentre la nuova-antica religione, con forti richiami al paganesimo, è presentata come vita, come amore e umanità<sup>11</sup> dove la natura trionfa e impera e dove tutto splende<sup>12</sup>.

Di particolare interesse, per i temi specifici trattati, sono anche i racconti *Canta l'epistola*<sup>13</sup>, *Il Tabernacolo*<sup>14</sup> e *Un «Goj»*<sup>15</sup>. In queste novelle, infatti, Pirandello affronta questioni fondamentali di fede e religione, giungendo, però, spesso a delle conclusioni opposte a quelle che sono sostenute nel dramma *Lazzaro* che pubblicherà molti anni più tardi, nel 1929<sup>16</sup>. Infatti, nei primi due racconti Pirandello esprime

<sup>10</sup> Pirandello, *La Pasqua di Gea*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, cit., p. 507.

<sup>11</sup> Un Pirandello, quindi, com'è stato rilevato da Lauro, «umano e irreligioso» con una «tensione verso l'infinito che ha due facce; la prima assolutamente ascetica, la seconda, meno chiara, in cui vi è un tentativo di recupero di quei valori religiosi e spirituali perduti». Enzo Lauro, *Pirandello umano e irreligioso*, Milano, Garzanti, 1954, pp. 76-8.

<sup>12</sup> Pirandello, *Saggi, poesie e scritti vari*, cit., p. 513.

<sup>13</sup> Luigi Pirandello, *Canta l'epistola*, in "Corriere della Sera", 31 dicembre 1911, ora in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, [1985] 1988, vol. I, pp. 482-90.

<sup>14</sup> Luigi Pirandello, *Il tabernacolo*, in "Il Marzocco", 30 agosto 1903, ora in Pirandello *Novelle per un anno*, cit., vol. I, pp. 157-170.

<sup>15</sup> Luigi Pirandello, *Un «Goj»*, in *Novelle per un anno*, Firenze, Bemporad, vol. I, 1922, ora in Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., vol. I, pp. 559-66.

<sup>16</sup> Altre novelle a tema religioso di particolare interesse: *Padron Dio*, in "Rassegna settimanale universale", 18 settembre 1898, ora in Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., vol. III, pp. 719-26; *Dono della Vergine Maria*, in "Il Marzocco", 22 e 29 ottobre 1899, ora in Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., vol. III, pp. 730-42; *Il vecchio dio*, in "Corriere della Sera", 31 dicembre 1911, ora in Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., vol. II, pp. 743-8; *L'Ave Maria di Bobbio*, in "Corriere della Sera", 21 febbraio 1912, ora in Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., vol. I, pp. 507-15; *Requiem aeternam dona eis, Domine*, in "Corriere della Sera", 13 febbraio 1913, ora in Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., vol. I, pp. 626-36; *La Fede*, in "Il Mondo", 29 gennaio 1922, ora in Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., vol. I, pp. 974-82 e *La*

la sua completa sfiducia nel cristianesimo, mentre nel terzo, “umoristicamente”, ribalta la cognizione comune di fede cristiana ed ebraica e offre, al lettore, uno spiraglio di speranza. Sia nelle novelle sia nei romanzi, il percorso della riflessione pirandelliana sulla religione e la fede non è privo, però, di mutamenti. Pirandello, infatti, in alcuni racconti sembra rifiutare la fede negando totalmente il sovrumano, mentre in altri ripudia non la fede di per sé, ma la maniera in cui è professata. Vi è, in altre parole, la denuncia da una parte dell’assenza o dell’inutilità di Dio, così come è proposto dalla fede cristiana, e dall’altra l’attestazione del divario immenso che esiste tra ciò che è predicato dal cristianesimo e le azioni dei cristiani. Da queste novelle traspare la convinzione che sia avvenuto uno svuotamento del significato della “parola”, la quale è divenuta, così, un contenitore vuoto non più in grado di produrre un’azione adeguata al suo significato “autentico”.

Nel racconto *Il Tabernacolo*<sup>17</sup>, pubblicato nel 1903, anno per altro fondamentale nella storia personale di Pirandello<sup>18</sup>, si racconta di un certo Spatolino, personaggio devotissimo, che, dopo la sconfitta della «consorteria clericale» da parte degli «scomunicati», si sente «in mezzo ad un campo nemico» e fonda la «Società Cattolica di Mutuo Soccorso tra gli Indegni Figli della Madonna Addolorata»<sup>19</sup>. Un gior-

*prova*, in “Corriere della Sera”, 22 ottobre 1935, ora in Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., vol. III, pp. 727-32.

<sup>17</sup> Di un certo interesse è che il racconto fu pubblicato, in traduzione inglese, con il titolo *The Shrine*, nella rivista diretta da T. S. Eliot, “The Criterion”, nel gennaio del 1923, prima che lo scrittore siciliano avesse raggiunto un’autentica fama internazionale. A conferma di ciò Eliot, dopo aver ricevuto la novella in traduzione inglese dall’agenzia Atlantic, nel novembre del 1922, scrive all’amico Ezra Pound il 12 dicembre dello stesso anno e gli chiede se «ha mai sentito parlare di quest’autore». È vero che *Sei personaggi in cerca d’autore* era stato messo in scena all’inizio dello stesso anno a Londra, al Kingsway Theatre, ma dalla lettera sembra evidente che Eliot non ne fosse al corrente. La rivista, ci informa lo stesso Eliot, aveva il compito di proporre al pubblico anglofono nuovi scrittori inglesi e stranieri. La rivista ha anche il merito di aver presentato al pubblico inglese la prima traduzione del capolavoro di Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, ma forse bisogna anche ricordare che *The Waste Land* dello stesso Eliot fu pubblicata sulla rivista. Si vedano *The Letters of T. S. Eliot*, a cura di V. Eliot, San Diego-New York-London, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1988, pp. 603 e 610 e la rivista “The Criterion”, I, 1923, 2, pp. 157-170.

<sup>18</sup> La famiglia Pirandello subisce un gravissimo dissesto economico nel 1903 a causa dell’allagamento e distruzione di una miniera di zolfo acquistata dal padre che aveva investito non solo i propri capitali, ma anche quelli portati in dote dalla moglie di Pirandello, Antonietta Portulano.

<sup>19</sup> Pirandello, *Il tabernacolo*, cit., vol. I, p. 96.

no, «quel farabutto, quel nemico di Dio»<sup>20</sup> il notaio Ciancarella commissiona a Spatolino di fabbricare un tabernacolo. Dopo non poche esitazioni, e dopo essersi perfino rivolto a Gesù e aver chiesto consiglio al suo confessore Lagàipa, egli decide di mettersi al lavoro per il Ciancarella il quale vuole che il suo progetto rimanga segreto. Proprio a lavoro completato il notaio muore e, nonostante faccia causa agli eredi, Spatolino non riesce ad avere il denaro né per il capitale investito, né per il lavoro eseguito. La sua disperazione, però, non nasce «tanto per la perdita del suo capitaluccio quanto per il crollo della sua fede nella giustizia divina»<sup>21</sup>. Dio è morto per Spatolino, il quale, dunque, non riesce a capire la ragione di tale immeritata punizione. L'unica cosa che gli rimane da fare è di vivere egli stesso nel tabernacolo, ripristinando così, a pieno significato, il concetto di “povero cristo”. Quando la folla del paese accorre per deriderlo e lo fa arrestare, Spatolino urla: «Lasciatemi stare! Chi più Cristo di me, [e divincolandosi continuò], Non vedete come mi beffano e come m'ingiuriano? Chi più Cristo di me?»<sup>22</sup>. Alla fine, la gente lo lascia vivere in pace nel tabernacolo e, addirittura, «qualche donnicciola, pian piano, comincia a dirlo santo e va a raccomandarglisi perché preghi per lei e pe' suoi»<sup>23</sup>. *Il tabernacolo* è una novella sull'inutilità dell'agire umano se esso è guidato meramente dalla speranza di una ricompensa sia nell'al di là sia, e soprattutto, nell'al di qua<sup>24</sup>. In effetti, in questa novella vi è la negazione di qualsiasi “al di là”. La religiosità è assente del tutto ed anzi è contestata. Sembra che Pirandello proponga qui l'idea che la vera, la sola vita è quella che si vive sulla Terra, priva cioè di qualsiasi trascendenza<sup>25</sup>. Pare evidente che Pirandello cerchi, dunque, di fondare una dottrina dell'universale basata su una spontanea intesa dell'uomo con la tragica realtà; e quindi ne *Il tabernacolo* troviamo, dunque, una forma d'immanentismo che sembra informare anche la novella *Canta l'epistola*.

Pubblicata per la prima volta nel 1911, *Canta l'epistola* è anche una sorta di inno all'immanentismo, in cui, il protagonista, Tommasino Unzio, lasciato il sacerdozio perché ha perduto la fede e di conseguenza tutti i suoi beni materiali, (suo padre lo disereda), dedica

<sup>20</sup> Ivi, p. 97.

<sup>21</sup> Ivi, p. 105.

<sup>22</sup> Ivi, p. 107.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Carlo Guasco, *Ragione e mito nell'arte di Luigi Pirandello*, Roma, Editoriale Arte e Storia, 1954, p. 123.

<sup>25</sup> *Ibid.*

la sua esistenza alla sopravvivenza di un filo d'erba, posto «tra due grigi macigni tigrati di musco, dietro la chiesetta abbandonata di Santa Maria di Loreto»<sup>26</sup>, che segue ogni giorno per proteggerlo dalle intemperie e dagli animali pascolanti. Quando, però, una giovane donna, Olga Fanelli, riposatasi dietro la chiesa, strappa quel filo d'erba, Tommasino, infuriato, la offende chiamandola «stupida». Venuto a sapere dell'insulto rivolto alla fidanzata, il tenente De Venera, comandante del distaccamento, lo sfida a un duello alla pistola. Tommasino accetta, ben sapendo che sicuramente sarà ucciso dal tenente che è un esperto tiratore. Scegliendo l'immanenza, cioè la materializzazione del divino, Pirandello rifiuta ancora una volta la trascendenza. Questa scelta è in grande contrasto con la fede cattolica e sembra essere un primo tentativo da parte dell'autore siciliano di superare la dicotomia fede/scienza.

Rilevante per la comprensione del lungo percorso di Pirandello in relazione alla questione “religiosa” e anticristiana è anche la novella *Un «Goy»*, pubblicata per la prima volta nel 1922, ma composta probabilmente nel 1918<sup>27</sup>. La prima questione da affrontare è il termine presente nel titolo *goy*, il quale è, in effetti, di derivazione ebraica. *Goy* in *Yiddish* significa nazione, mentre il plurale *goyim* indica tutti i paesi che non sono di religione ebraica. Tuttavia, il termine “goy” venne, nel tempo, a significare “un individuo non ebreo”, era, ed è ancora oggi, spesso usato in modo denigratorio per indicare i cristiani o comunque chi non è di fede ebraica<sup>28</sup>. Questa breve digressione etimologica è necessaria in quanto Pirandello capovolge il significato, umoristicamente, della parola *goy*, nel senso che il protagonista della novella, l'ebreo Daniele Castellani, che ha rinunciato al suo vero nome, Levi, è definito un *goy*, vale a dire un cristiano<sup>29</sup>. Il protagonista sposa una devota cattolica «nera tra le più nere» e diventa succube del suocero Pietro Ambrini che vede in lui il nemico della sua fede. Nella novella, quindi, Castellani diventa un “cristiano” non perché abbia rinunciato alla propria religione o identità, che in ogni modo non lo avrebbe fatto diventare un *goy*, ma lo diventa per un atto che compie. Sostituisce, mentre la famiglia tutta è a messa la notte di Natale, e mentre in Europa si combatte su vari fronti la Prima guerra mondiale, «i re Magi e i cammelli, le pecorelle e i somarelli, i pastorelli» del presepe con «soldatini

<sup>26</sup> Pirandello, *Canta l'epistola*, cit., vol. I, p. 488.

<sup>27</sup> Pirandello, *Un «Goy»*, cit., vol. I, pp. 559-66.

<sup>28</sup> *Yiddish Slang Dictionary*, in <http://www.yiddishslangdictionary.com/word/263/goy>.

<sup>29</sup> Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, cit., pp. 30-1.



di stagno» di ogni nazione coinvolta nella guerra, «coi fucili spianati contro la grotta di Bethleem»<sup>30</sup>. Con questo gesto Castellani/Levi non solo esprime una ferma condanna della guerra, ma la qualifica come atto profondamente anticristiano. All'inizio del racconto, Pirandello descrive il protagonista come un «mio caro amico»<sup>31</sup>, come a voler porre l'accento sulle affinità che l'autore stesso sente nei confronti del Castellani, indicando così anche una forte e personale avversione alla Prima guerra mondiale. Nel racconto sembra, poi, che vi sia il tentativo di Pirandello di recuperare, ancora una volta, in un modo tutto terreno, il significato vero e profondo della parola "cristiano", quello dei valori umani della solidarietà e della fratellanza universale che si indentificano con le credenze cristiane.

Nel dramma *Lazzaro*<sup>32</sup> definito mito religioso, Pirandello ripropone i conflitti presenti nelle novelle a tema religioso, ma la pièce teatrale, "a lieto fine," offre alcuni spunti per una discussione del suo tentativo di superamento dei conflitti e delle contraddizioni rimasti spesso insoluti nelle novelle, nonostante nel dramma ci siano, ancora una volta, forti richiami a tradizioni religiose mediterranee precristiane. In *Lazzaro*, sulla scena del primo atto risalta immediatamente «una grande croce nera con uno squallido Cristo dipinto, sanguinante»<sup>33</sup>: ricorda il crocifisso presente in *Sagra del Signore della Nave* (1924) e ricrea il senso d'oppressione e di morte presente alla fine dell'atto unico, che è anche cifra del protagonista maschile di *Lazzaro*, Diego Spina. L'atteggiamento di questo personaggio verso la religione è improntato a una rigida visione della vita terrena, interpretata come un semplice passaggio per raggiungere la vita "vera" nell'aldilà. Tale visione lo induce a vivere completamente dedicato a conquistarsi la vita eterna, sopportando con rassegnazione, ma anche e soprattutto con l'idea di essere poi ricompensato da Dio, sofferenza e dolore. Sofferenza e dolore di cui è spesso il sol responsabile. Egli, infatti, rinuncia volontariamente al benessere e alla possibile felicità della vita terrena e impone anche ai propri figli, Lucio e Lia, la stessa sorte. Il primo è mandato in seminario a farsi prete, mentre la seconda, relegata in un austero collegio di suore, torna a casa solo a causa di una malattia che l'ha resa paralitica. In netta opposizione

<sup>30</sup> Pirandello, *Un «Goj»*, cit., vol. I, p. 566.

<sup>31</sup> Ivi, p. 559.

<sup>32</sup> Luigi Pirandello, *Lazzaro*, in *Maschere Nude*, a cura di A. D'Amico, Milano, Mondadori, 2007, vol. IV, pp. 179-244.

<sup>33</sup> Ivi, p. 181.



alla concezione della vita solo come preparazione al trapasso e alla “vita vera che è di là”, sta la moglie Sara, che abbandona il marito, e risponde a Diego, durante un confronto, che Dio ci ha donato «anche questa [vita] di carne, perché la vivessimo qua [in terra] in salute e letizia»<sup>34</sup>. Sara convive in “peccato mortale” con Arcadipane con cui ha avuto altri figli, si veste da contadina e dedica le sue energie, insieme alla nuova famiglia, a rigenerare l’abbandonato potere di Diego, che risplende ora tanto da essere descritto come un paradiso terrestre. Sara, Pirandello scrive in una didascalia, quando compare per la prima volta in scena, «sembra un’irreale apparizione di inefabile bellezza: nuova, sana, potente»<sup>35</sup>. Sara rappresenta una nuova visione di Dio e del rapporto che gli esseri umani intrattengono con Lui. Questo rapporto è in ogni modo mediato non solo, come è evidente, dall’episodio evangelico del miracolo della resurrezione di Lazzaro<sup>36</sup>, ma anche, com’è stato suggerito da Alonge, dal mito greco di Demetra, la dea materna dell’antica Grecia, della coltivazione della terra<sup>37</sup>.

Pirandello stesso, tuttavia, in uno dei suoi primi scritti, la raccolta di poesie pubblicata nel 1891 intitolata *Pasqua di Gea*, come si è già ricordato, aveva proposto Gea, appunto, come figura rigeneratrice e “Grande Madre”. La dea emersa dalle tenebre del Caos era per i Greci la madre di tutti gli esseri viventi, li nutriva e rendeva vigorosi, ed era considerata anche dispensatrice di prosperità. Come lo stesso titolo della raccolta recita, Pirandello vuole cantare non tanto la Pasqua religiosa e cristiana, quanto l’epifania della Terra, dell’antica e divina madre Gea per cui la natura si risveglia e risorge in primavera. Sara, infatti, è vestita di rosso, così come la dea del titolo della raccolta di poesie, ma non è più solo il segno della rigenerazione e dell’amore personale poiché assume, in *Lazzaro*, la valenza di un amore universale<sup>38</sup>.

La relazione di Sara con la terra, Sara che si fa contadina e rinuncia al superfluo, è in antitesi con la visione di Diego, il quale, invece, è preoccupato solo dell’aldilà.

<sup>34</sup> Ivi, p. 201.

<sup>35</sup> Ivi, p. 199.

<sup>36</sup> Anche se ci sono notevoli differenze fra il racconto evangelico e la trama del dramma. Cfr. Gv. 11: 1-49, in entrambi, la resurrezione è centrale.

<sup>37</sup> Luigi Pirandello, *Lazzaro-Come tu mi vuoi*, a cura di R. Alonge, Milano, Mondadori, 1993, pp. 69-70.

<sup>38</sup> Infatti, oltre l’amore per i figli, il compagno e la Terra, Sara ama tutto e tutti coloro che la circondano; non solo, è caritevole verso tutti i bisognosi.

Sara:

[...] Buttai via tutto e mi feci contadina – contadina qua, sotto il sole, all’aperto! Un bisogno mi prese, un bisogno d’essere selvaggia; un bisogno di cadere a terra la sera come una bestia morta sotto la fatica – zappando, pestando le spighe sull’aja con le mule, a piedi nudi, sotto la canicola, girando a tondo con le gambe insanguinate e gridando come un’ubriaca – bisogno d’essere brutale<sup>39</sup>.

Un ritorno alla terra, quello di Sara, primigenio ed essenziale, intimo e senza intermediari che lei vive in prima persona,

[...] questa vita che ora sento, perché le mie mani la servono, l’ajuntano a crescere, a fiorire, a fruttare; e la gioja della pioggia che viene a tempo; e l’afflizione della nebbia che brucia gli olivi sul fiorire; e [...] l’erba [...] d’un verde così nuovo e fresco, all’alba [...] e il piacere, il piacere [...] di fare il pane con le tue stesse mani che hanno seminato il grano<sup>40</sup>.

Sara non offre un’immagine bucolica della campagna, ed anzi mette in risalto la fatica e i sacrifici necessari affinché la Terra possa generare le necessità della vita, generazione che permette a sua volta la rigenerazione della vita: l’umano e la natura rinascono all’unisono. Il valore della vita “al di qua” non è più posto in termini materialistici come accade, invece, nel racconto il *Tabernacolo*, ma risiede nella comunione con la natura, nel ritorno dell’*erlebnis*, e cioè dell’autenticità dell’esperienza vissuta, già presente, come si è notato, nella raccolta di poesie *Pasqua di Gea*.

In *Lazzaro*, la rigenerazione della terra e della vita, anticipata fin dalla didascalia che precede le prime battute del dramma, con le quali Pirandello colloca l’azione in un «pomeriggio d’aprile», è cifra della palingenesi della fede che avrà luogo alla fine con un ritorno alle origini. Il personaggio che sembra sostenere l’impianto drammaturgico della commedia è Lucio, figlio e fratello maggiore, ma è al contempo colui che provoca la crisi, con il suo abbandono del sacerdozio e che mitiga il conflitto, assolvendo il padre da tutto il male che ha commesso e sancendo la visione di Dio offerta dalla madre. All’inizio della trama Lucio rappresenta la realizzazione piena della volontà del padre, la riuscita completa della visione di Diego della vita o meglio della negazione della vita. Nelle primissime battute del dramma tuttavia ci sono dei segni anticipatori a indicare che la situazione presto cambierà. Infatti,

<sup>39</sup> Pirandello, *Lazzaro*, cit., vol. IV, p. 219.

<sup>40</sup> *Ibid.*

le prime battute della sorella, Lia, “Non scrive da più d’un mese”<sup>41</sup>, indicano un fatto anomalo, e cioè che qualcosa è mutato mentre la governante, Deodata, cerca una “spiegazione” di questo suo silenzio. Siamo informati da Lia che Lucio è voluto andare all’università subito dopo aver indossato l’abito talare. Questo evento, apparentemente insignificante, è invece di capitale importanza in quanto l’università è il luogo della conoscenza e della scienza. Quella stessa scienza che in molti scritti pirandelliani (saggi, romanzi, novelle e drammi), e in particolare nella novella *Il vecchio Dio* (1914), è posta come antagonista, vincente tra l’altro, sopra la fede<sup>42</sup>. Lucio è andato ad «imparare tutte le diavolerie che insegnano là»<sup>43</sup> e, di conseguenza, si verrà a sapere che ha lasciato il sacerdozio. La sua non è però una totale rinuncia a Dio, ma solo di un certo modo di concepirlo. Infatti, quando Sara annuncia che il figlio non porta più l’abito talare, rassicura il marito sconcertato dicendo, «Ma sentissi come parla ancora di Dio»<sup>44</sup>. Diego non ascolta le parole di Sara e, sconvolto dalla decisione del figlio di dismettere l’abito e di andare dalla madre, si precipita in strada dove è investito da un’automobile e riportato a casa apparentemente morto.

Con questa scena termina il primo atto ed il secondo si apre nell’atrio della casa di campagna di Diego con, nel fondo, il podere che è «tripudio di verde nel sole: un paradiso»<sup>45</sup>, capovolgendo così l’ambientazione cupa e fosca del primo atto, presagio di quello che sarebbe avvenuto. Anche la descrizione di Arcadipane, che incontriamo in apertura del secondo atto, contrasta visibilmente con quella di Diego che al suo apparire Pirandello descrive in una didascalia come «Alto magro, viso pallido scavato che arde tutto negli occhi duri e mobilissimi, quasi da pazzo adirato»<sup>46</sup>. Arcadipane è invece «alto poderoso, con la barba crespa, nera, occhi grandi, ridenti e ingenui come quelli di un bambino»<sup>47</sup>. Arcadipane è anche gentile nei modi tanto che «carica con garbo» un fagotto sulle spalle di un contadino<sup>48</sup>, e questo contrasterebbe con lo stato di “peccato mortale” in cui si trova. Nel secondo atto si viene, poi, a sapere che il medico ha compiuto una

<sup>41</sup> Ivi, p. 181.

<sup>42</sup> Pirandello, *Il vecchio Dio*, cit., pp. 743-48.

<sup>43</sup> Pirandello, *Lazzaro*, cit., p. 182.

<sup>44</sup> Ivi, p. 203.

<sup>45</sup> Ivi, p. 207.

<sup>46</sup> Ivi, p. 188.

<sup>47</sup> Ivi, p. 207.

<sup>48</sup> *Ibid.*

seconda “resurrezione”, dopo quella avvenuta in apertura del dramma del coniglio di Lia, quella di Diego. Infatti, dopo l’insistenza di Lia al medico di dare al padre lo stesso soccorso che aveva dato al coniglio, un’iniezione di adrenalina, Diego ritorna alla vita. La sua è però una resurrezione vuota e precaria, paragonabile a quella del coniglio, che, anche se creduta da molti “miracolosa”, non ha la portata di una rinascita. Infatti, Diego, venuto a sapere di essere stato morto, si getta nella disperazione più assoluta perché, nonostante fosse “morto”, non ha avuto nessuna prova dell’esistenza dell’aldilà, rendendo vani tutte le rinunce e i sacrifici compiuti in terra, e, non più timorato di Dio, si appresta ad uccidere Arcadipane, l’amante/convivente di sua moglie. L’aggressione fallisce, Arcadipane è solo ferito; venuto poi a sapere che il figlio ha rindossato l’abito sacerdotale, Diego, sorpreso da quella decisione, ora che crede che non ci sia un aldilà, gli chiede «dov’è stata [la mia anima] nel tempo che sono stato morto?». Lucio nel rispondergli predica la nuova fede al padre:

Se l’anima nostra è Dio in noi, che vuoi che sia la scienza e un suo miracolo, se non un miracolo di Lui quand’Egli voglia che si compia? E che puoi tu sapere della morte, se in Dio non si muore, ed Egli ora è di nuovo in te, come ancora in tutti noi, qua eterno, nel nostro momento che solo in Lui non ha fine?

E dopo che il padre esprime la sua sorpresa per le parole benevoli del figlio, Lucio continua:

[...] perché tu risorga dalla tua morte, padre. Vedi? Tu avevi chiuso gli occhi alla vita, credendo di dover vedere l’al di là. Questo è stato il tuo castigo. Dio t’ha accecato per quella, e ti fa ora riaprire gli occhi per questa che è Sua, perché tu la viva – e la lasci vivere agli altri – lavorando e soffrendo e godendo come tutti<sup>49</sup>.

Lucio comanda al padre di vivere in Dio e nelle opere che compirà in terra, e gli intima di non interferire con la vita della madre e della sorella. Ecco che avviene in questo momento la resurrezione vera di Diego, enfaticamente citata dal Vangelo: «alzati e cammina, cammina nella vita». Questa resurrezione, a differenza della prima, non è fisica ma spirituale, una resurrezione incorporea sì, non è per questo meno straordinaria. Lucio, tuttavia, non ritorna alla fede del padre, ma ne propone una nuova; una fede che si compie soprattutto nella figura di Lucio come messia che compie una missione divina di

<sup>49</sup> Ivi, p. 243.

rinnovamento dell'ordine sociale e religioso. Lui sancisce ciò che la madre mette in pratica e stabilisce un nuovo ordine da cui nascerà una nuova/antica fede.

Tuttavia, vi è nel dramma un personaggio che forse non ha ricevuto l'attenzione critica che merita: Arcadipane il quale, in effetti, è il motore che dà impulso allo sviluppo della nuova *Weltanschauung* di Sara. Infatti, è Arcadipane che insegna a Sara il valore della terra e che lei descrive al figlio come un:

SARA

[...] uomo puro – puro, Lucio, come una creatura uscita ora dalle mani di Dio – quest'uomo – tu intendi chi – quest'uomo puro che non ha saputo mai tollerare che mi facessi uguale a lui, e che impedì che mi dannassi insegnandomi le cose della campagna, la vita, la vera vita che ha qui, fuori della città maledetta, la terra; questa vita che ora sento, perché le mie mani la servono<sup>50</sup>.

Questa nuova concezione del mondo e della vita nasce da Arcadipane; è lui che, con i suoi «occhi grandi, ridenti, come quelli di un bambino»<sup>51</sup>, ha messo a soqquadro per primo il sistema di leggi e relazioni del cristianesimo concepito come sofferenza e rinuncia alla vita che determinava la falsa organicità dell'essere. Arcadipane, vivendo nell'armonia dell'ordine naturale e dell'universo, a cui Sara e gli altri aderiscono, è il capostipite della rinnovata fede, l'archetipo (eterno presente) della rigenerazione. Inoltre, il nome stesso, Arcadipane, ha forti rimandi biblici relativi al contenitore delle leggi sacre nella tradizione ebraica (l'arca) e al nutrimento dello spirito (il pane)<sup>52</sup>.

Con il mito religioso *Lazzaro*, Pirandello sembra trovare, dunque, una soluzione alla questione che lo aveva assillato per oltre trent'anni e che l'autore aveva affrontato nelle poesie, nelle novelle, nei saggi e nei drammi, e cioè, da una parte il bisogno, sia gnoseologico sia etico, che hanno gli esseri umani di Dio e, dall'altra, il progresso della scienza che pretende di spiegare ogni cosa rendendo Dio inutile. Questa inquietudine, infatti, era già stata espressa da Pirandello nei saggi *Arte e co-*

<sup>50</sup> Ivi, p. 219.

<sup>51</sup> Ivi, p. 207.

<sup>52</sup> Risulta dunque evidente come nel *Lazzaro* Pirandello prospetti il concetto di una nuova fede e di conseguenza l'idea di un nuovo Dio, caritevole e comprensivo, che troverà il suo compimento in una novella scritta qualche anno più tardi nel 1935, dal titolo *La prova*; Pirandello, *Novelle per un anno*, cit., vol. III, pp. 727-32.

*scienza oggi* (1893)<sup>53</sup> e *Rinunzia* (1896)<sup>54</sup>. In questi due saggi Pirandello si chiede come ci si possa dare qualsiasi direzione etica e come ci si possa spiegare l'universo nel momento in cui Dio è ritenuto obsoleto. Pirandello così conclude il saggio *Rinunzia*:

Così noi siamo rimasti nel mistero senza Dio, voglio dir, senza guida. Abbiamo, negando, distrutto; e quindi dichiarato la nostra impotenza d'affermare, rinunciando a quel problema che è in fondo della più alta importanza per noi. La filosofia moderna ha voluto quasi esprimere la terra dal vuoto che la circonda, popolato di deliziose fantasie e di paure, per considerarla come per se stessa esistente, piccola patria di piccoli enti, i quali dovrebbero intendere a procacciarsi quaggiù la possibile felicità, poggiando non più in cielo, ma in terra i propri ideali, senz'altro dimandare. Ma è possibile non sorga, se la terra rimane pure sempre circondata di cielo? [...] E perciò, di fronte alla suprema rinunzia, i cresciuti comodi della vita, la maggior libertà, i tesori dell'arte, le nuove scoperte della scienza più non ci commuovono, né ci soddisfano né ci appagano. La nostra sete rimane tuttavia insaziata, e noi chiederemo sempre: – E poi?<sup>55</sup>

Quella sete può essere, con *Lazzaro*, appagata grazie ad un'indagine gnoseologica che, non confidando più né nel *logos* né nella fede, trova il suo adempimento nel mito.

<sup>53</sup> Luigi Pirandello, *Arte e coscienza oggi*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, cit., pp. 891-905.

<sup>54</sup> Ivi, 1056-60.

<sup>55</sup> Luigi Pirandello, *Rinunzia*, in *Saggi, poesie e scritti vari*, cit., pp. 1059-60.