

FACOLTÀ TEOLOGICA DELL'ITALIA MERIDIONALE  
SEZIONE S. TOMMASO D'AQUINO - NAPOLI

RIVISTA *di* TEOLOGIA  
*Asprenas*  
VOLUME 49 - ANNO 2002



Edizioni Scientifiche Italiane

**RIVISTA di TEOLOGIA**  
*Asprenas*

**Pubblicazione trimestrale della  
Facoltà Teologica dell'Italia Meridionale  
Sezione S. Tommaso d'Aquino - Napoli**

**Direttore responsabile**  
Settimio Cipriani

**Direttore**  
Gaetano Castello

**Consiglio di Redazione**  
Antonio Ascione, Gaetano Di Palma  
Giuseppe Falanga, Luigi Longobardo  
Ciro Sarnataro, Antonio Terracciano

**Segretario di Redazione**  
Edoardo Scognamiglio

**Redazione**  
Viale Colli Aminei 2  
80131 Napoli - Italia  
Tel. 0039 81 7437415 - Fax 81 7437465  
E-mail: [asprenas@tin.it](mailto:asprenas@tin.it)

**Editore**  
Edizioni Scientifiche Italiane SpA  
Via Chiatamone 7  
80121 Napoli

Pubblicazione  
associata all'USPI



Autorizzazione del Tribunale di Napoli  
n. 2943 del 25-6-1980

Tipografia La Buona Stampa SpA  
Ercolano (Napoli)

## IL DRAMMA DI LAZZARO

### Kahlil Gibran e Luigi Pirandello

FRANCESCO MEDICI

SOMMARIO - 1. Il senso della vita e della morte. 2. La follia di Gibran. 3. Tra Gibran e Pirandello: percorsi junghiani: 3.1. *Luoghi di vita e luoghi di non-vita*; 3.2. *Il Padre, il Figlio, la Madre*.

Kahlil Gibran<sup>1</sup> compiva quarantasei anni quando il suo atto unico *Lazarus and His Beloved* (*Lazzaro e il suo amore*) fu letto per intero a un

<sup>1</sup> Il nome Gibran viene a volte scritto dagli studiosi arabi anche *Gabran* o *Gubran*, appellandosi a regole grammaticali diverse. Tenendo conto dell'etimologia del verbo *gabara* ("obligare"), sono giustificabili le tre diverse scritture del nome. Tuttavia, il nostro autore, nelle opere inglesi, si firmava sempre *Kahlil Gibran*. Il suo nome completo, però, è *Gibran Khalil Gibran*. Egli ereditò il secondo nome, *Khalil*, dal padre. Infatti, è tradizione tra gli arabi aggiungere al nome del bambino quello del padre. Nelle opere in lingua araba Gibran si firmerà sempre con il nome completo. La pronuncia araba di *Khalil* sarà adattata alla pronuncia inglese con *Kahlil* (cf. E. SCOGNAMIGLIO, *Il senso del dolore in Kahlil Gibran*, in *Asprenas* 44 [1997] 345-364). Circa la vita di Gibran si consideri questa breve scheda biografica: «Kahlil Gibran nasce nel 1883 a Bisharri, nel Libano settentrionale, da famiglia maronita [...]. Seguendo un massiccio flusso migratorio arabo verso l'America (in particolare Usa e Brasile) [...] nel 1895 la famiglia si trasferisce a Boston [...]. Dal 1898 al 1901 Gibran torna in Libano, per studiare lingua e letteratura araba al Madrasat al-Hikmat, scuola gestita dal clero [cristiano] maronita. Verosimilmente risale a questi anni il contatto più profondo e duraturo con le Sacre Scritture. Torna in Libano per la seconda e ultima volta nel 1902, come guida e interprete di una famiglia americana. Negli anni 1902-1903 la sua vita familiare è piena di eventi tragici. Nel giro di pochi mesi perde la sorella Sultana e il fratellastro Butros, uccisi dalla tubercolosi, e la madre, morta di cancro. Nel 1904, presso lo studio di un amico fotografo che ha esposto alcuni suoi quadri, Gibran conosce Mary Haskell, preside di una scuola femminile, che diventerà non solo la sua mecenate ma anche la sua collaboratrice: rivede i primi testi in inglese, raccoglie gli spunti creativi, dà consigli a livello contenutistico ma soprattutto formale. S'instaura tra i due un'amicizia affettuosa che durerà molto a lungo. Mary ha dieci anni più di Gibran e per questo motivo, sembra, esita a lungo e alla fine oppone un netto rifiuto alla proposta di matrimonio di Kahlil. Nel 1905 esce *al-Musiqab*, prima opera di K. Gibran a essere pubblicata (in arabo). Nel 1908 la Haskell finanzia un viaggio di Gibran a Parigi. Nella capitale francese Kahlil soggiorna due anni, studiando arti figurative e leggendo le opere di autori quali Rousseau, Nietzsche, Blake. Nel 1910 torna a Boston e nel 1911 si trasferisce a New York, dove apre uno

pubblico ristretto di amici e conoscenti nel suo studio di New York. Era la sera del 6 gennaio 1929. Il poeta-pittore originario del Libano e americano di adozione, già al culmine del successo dopo la pubblicazione del *Profeta*<sup>2</sup>, sarebbe morto due anni dopo, tralasciando di pubblicare quell'opera teatrale, peraltro mai messa in scena (come, del resto, gli altri suoi testi teatrali, sia in arabo che in inglese, tutti destinati alla sola semplice lettura). Bisognerà aspettare quarant'anni prima di vederne la prima uscita postuma nel 1973<sup>3</sup>.

Il 7 dicembre dello stesso anno, il 1929, Luigi Pirandello metteva in scena il suo mito in tre atti *Lazzaro* (il secondo della cosiddetta "trilogia dei miti", che comprende anche *La nuova colonia* e l'incompiuto *I giganti della montagna*) presso il Teatro di Torino con la compagnia di Marta Abba. Tale messinscena fu, però, preceduta – il 9 luglio – da una prima assoluta in lingua inglese (con la traduzione curata da Charles K. Scott Moncrieff) a Huddersfield, presso il Royal Theater.

## 1. Il senso della vita e della morte

È difficile appurare se Gibran e Pirandello, autori ognuno del proprio *Lazarus*<sup>4</sup>, si conoscessero personalmente o artisticamente. Resta il

studio e si dedica contemporaneamente alla letteratura e alle arti figurative. Diviene presidente di al-Rabitah, un'associazione di poeti e letterati arabi immigrati in USA, i cosiddetti *mahjar*, scuola innovativa che introduce l'influsso occidentale nella tradizione araba pesantemente conservatrice. Il segretario di al-Rabitah è Mikhail Naimy, altro esponente di rilievo di questa corrente, grande amico e più tardi biografo di Gibran. Tra il 1918 e il 1923 Gibran pubblica, in inglese, presso l'editore Knopf, *The Madman* e *The Forerunner*, oltre a numerosi interventi su quotidiani e periodici inglesi e arabi, a carattere non solo letterario ma anche politico. Nel 1923 esce *The Prophet* e, sull'onda del suo successo, lo stesso editore pubblica negli anni immediatamente successivi *Sand and Foam*, *Jesus the Son of Man*, *The Earth Gods*. In questi anni a K. Gibran è vicina Barbara Young, insegnante e titolare di una libreria e, più tardi, autrice di una biografia del poeta. Minato nel fisico, Gibran trascorse gli ultimi anni della sua vita tra New York e Boston, ove vive Mariana, l'unica sopravvissuta della famiglia [...]. K. Gibran muore il 10 aprile 1931 al St. Vincent's Hospital di New York, di cirrosi epatica e tubercolosi incipienti a uno dei polmoni» (I. FARINELLI, *Nota biografica*, in K. GIBRAN, *Il folle*, Milano 1991).

<sup>2</sup> All'occorrenza si citerà sempre da K. GIBRAN, *Il profeta*, introduzione e commento di Suheil Bushrui, Milano 1996.

<sup>3</sup> Kahlil Gibran, cugino omonimo dello scrittore, insieme a sua moglie Jean Gibran ne ha rinvenuto il manoscritto e ne ha curato la pubblicazione. La traduzione dell'opera gibraniiana cui si farà riferimento in questo studio è K. GIBRAN, *Lazzaro e il suo amore*, introduzione e traduzione di Francesco Medici, Cinisello Balsamo (Milano) 2001 [d'ora in poi G].

<sup>4</sup> Questo il titolo inglese dell'opera pirandelliana.

fatto che gli anni venti segnarono la fioritura di non poche opere, sia in Italia che all'estero, aventi come tema la risurrezione. Si pensi, per esempio, a *La casa di Lazzaro* di Marcello Gallian (comparsa a puntate su *Quaderni di '900* proprio nei primi mesi del 1929 dopo essere stata rappresentata da Bragaglia) e al *Lazzaro* di Antonio Giuseppe Borgese<sup>5</sup> (dramma storico e religioso che si rifà da vicino al testo biblico, tanto da mantenerne – come il testo gibraniiano – perfino i personaggi di Gesù, Maria, Marta e Lazzaro) scritto nel 1926 e posto nel cartellone della stagione 1927 del Teatro Argentina di Roma sotto la direzione dello stesso Pirandello, anche se mai realizzato. Senza dimenticare, tra gli stranieri, il *Lazzaro rise* (*Lazarus laughed*, 1927), sorta di allegoria morale diretta contro i valori mondani di una umanità senza alcuna fede, del drammaturgo americano Eugene Gladstone O'Neill, di origine irlandese e vissuto, come Gibran, tra New York e Boston.

Severo, a riguardo, il giudizio di Barberi Squarotti che giudica «dato» il tema del *Lazzaro* pirandelliano, e aggiunge che «tutta la vicenda di morti che “resuscitano” a opera della scienza, di ammalati che guariscono miracolosamente, di scienza e fede a violento contrasto, esasperato fino al paradosso, non fa che proporre motivi e temi caratteristici della letteratura dell'ultimo Ottocento, fra gli ultimi sussulti del positivismo e la reazione spiritualista»<sup>6</sup>. L'inappagato desiderio di misticismo dell'Occidente sarebbe, secondo alcuni critici, anche alla base del successo “immeritato” di uno scrittore orientale come Gibran, spesso identificato con *Il profeta*, capace di risposte giudicate autentiche ma troppo semplicistiche agli interrogativi posti da una società sempre più straordinariamente complessa: il poeta si sarebbe fatto profeta per paura di non essere ascoltato<sup>7</sup>.

Datato o no, il bisogno di risposte e soluzioni spirituali allo smarrimento dell'uomo tra i due conflitti mondiali è certamente uno dei motivi

<sup>5</sup> A. G. BORGESE, *Lazzaro*, Milano 1926. Nella nota finale, l'edizione riporta la seguente precisazione: «*Lazzaro*, come ora viene pubblicato, non è identico – battuta per battuta – alla prima redazione, inedita, che l'autore in parecchi punti ha rielaborata. Ma è molto più vicino a questa prima redazione che al testo scenico, pubblicato in *Comoedia* del 15 maggio 1925, troppo lacunoso, e che l'autore fin da allora espressamente dichiarava di considerare “non definitivo”» (p. 263).

<sup>6</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, *La trilogia pirandelliana e il rinnovamento del teatro*, in *La trilogia di Pirandello. Atti del Convegno Internazionale (Agrigento, dicembre 1976)*, Agrigento 1977, 216.

<sup>7</sup> Cf. tra gli altri la postfazione di N. Crocetti a K. GIBRAN, *Il profeta*, Milano 1988.

fondanti della riscrittura del celebre episodio biblico. Se ciò poteva stupire per drammaturghi come il “laico” Pirandello, non è invece oggetto di sorpresa la scelta di Gibran, il quale, pur nella sua avversione per il clero e la chiesa in quanto istituzione, aveva da sempre dichiarato di prediligere e ricalcare per i suoi scritti in inglese lo stile dell’*Authorised Version*, la Bibbia pubblicata in Inghilterra sotto re Giacomo I, in cui i traduttori avevano dato ai testi ebraici e greci “originali” un’uniformità stilistica assente nelle traduzioni più letterali<sup>8</sup>. La preferenza gibraniiana, poi, per i temi e i toni del Nuovo Testamento in particolare è chiaramente dimostrata dal suo splendido *Gesù Figlio dell’uomo* pubblicato nel 1928<sup>9</sup>.

È l’approccio fideistico di Gibran alla letteratura come alla vita, in un sincretismo di cristianesimo, sufismo<sup>10</sup>, buddismo e induismo, a fissare il punto di partenza, all’insegna di una netta diversità, di un discorso comparativo sui due drammi, quello del libanese e quello pirandelliano. Ma è, comunque, indicativo che tutti gli autori citati abbiano tratto ispirazione, sia pure talvolta con intenti opposti, dalla vicenda di Lazzaro «come da un evento di fondamentale significato nell’esperienza umana, cioè come da un grande archetipo dell’umanità, a cui in quel particolare momento e contesto politico-sociale-culturale fosse particolarmente importante attingere per un messaggio ai propri contemporanei»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Cf. S. B. BUSHRUI, *Gibran del Libano*, Recco (Genova) 1993. Suheil Bushrui è titolare di una cattedra esclusivamente dedicata dall’Università del Maryland agli studi gibraniiani.

<sup>9</sup> K. GIBRAN, *Gesù Figlio dell’uomo*, Milano 1987.

<sup>10</sup> Il sufismo è un movimento interno all’islam che prende il nome dal mantello di lana grezza (*sūf*) indossato dagli asceti. I sufi approfondiscono l’interiorità della religione e auspicano l’unione mistica con Allah mediante l’amore, piuttosto che con l’obbedienza alla legge. Dal secolo XIII si sono riuniti in confraternite (con speciali regole, cerimonie di iniziazione e direttori spirituali) simili a ordini religiosi e vivono in monasteri aperti ai pellegrini. Soprattutto noto all’Occidente è l’ordine religioso ascetico dei dervisci (termine che significa mendicante) i quali utilizzano la danza e la musica come veicolo per il raggiungimento dell’estasi (cf. R. NICHOLSON, *Sufismo e mistica islamica*, Sarzana 1997). L’interesse, e in certi casi l’adesione, di Gibran alla filosofia sufica, oltre che in modo implicito nelle pieghe di molte sue opere, è testimoniato chiaramente dal suo libro arabo *Al-‘Awāṣif (Le tempeste)* che contiene tre brevi saggi sui principali esponenti della letteratura sufica Ibn Sina (Avicenna), Ibnu’l Farid e al-Ghazali (cf. K. GIBRAN, *Specchi dell’anima*, in K. GIBRAN, *Tutte le poesie e i racconti*, Roma 1993), e dal componimento arabo *Il Sufi* (citato da S. B. Bushrui nell’introduzione a *Il Profeta*, 31) pubblicato solo nella traduzione inglese (cf. *Grape Leaves: A Century of Arab American Poetry*, a cura di G. Orfalea - S. Elmusa, Salt Lake City 1988, 34-35).

<sup>11</sup> A. MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D’Annunzio e Pirandello*, Ravenna 1993, 237.

Pirandello mirava a concretizzare artisticamente l'elemento religioso del suo Lazzaro attraverso un processo di modernizzazione, di attualizzazione dell'evento biblico servendosi dei «modelli psichici universali di chiara matrice archetipica»<sup>12</sup>. Ci restano le parole preziose pronunciate dallo stesso scrittore di Girgenti:

«Ho scritto [...] un *Lazzaro* moderno [...]. Nulla è fissato storicamente. Perciò non potevo attingere al Lazzaro del mito ebraico, ma è un Lazzaro dei nostri giorni [...]. Ma come fu nel mito ebraico, il problema religioso di Lazzaro può ripresentarsi sempre alla coscienza degli uomini [...]. Un moderno non può che superare il trascendentalismo ed è perciò che infatti io ritorno al mito religioso, ma attraverso l'immanenza dello spirito»<sup>13</sup>.

L'autore chiarisce ulteriormente il proprio pensiero nella premessa alla prima edizione del 1929: «Non è il Lazzaro biblico. È il mito di Lazzaro in ciò che ha di eterno: il valore spirituale, supremo della risurrezione per cui può essere di ieri come di oggi. È un Lazzaro di oggi»<sup>14</sup>. Sull'opera gibranaiana ancora *in fieri* si può leggere, invece, un breve appunto diaristico del 26 aprile 1924 dell'intellettuale americana Mary Haskell, musa del poeta per quasi trent'anni, dai contenuti esattamente opposti a quelli espressi da Pirandello:

«Si tratta del Lazzaro della Bibbia – nei tre giorni nei quali egli è defunto. Questi visita allora il mondo della sua anima. Lì incontra la donna amata e vive con lei. Ma la potenza divina lo richiama di nuovo sulla terra e alla vita terrena»<sup>15</sup>.

Il riferimento stretto alle Sacre Scritture ha un'importanza strutturale e imprescindibile per l'atto unico di Gibran, laddove Pirandello, come vedremo, ha proceduto a una complessa operazione di fusione tra

<sup>12</sup> *Ivi* 233.

<sup>13</sup> La citazione è tratta dalla famosa intervista di R. DRIOLI, *La nuova colonia e Lazzaro: i nuovi lavori di Pirandello nel pensiero dell'autore*, in *Gazzetta del Popolo* del 12 giugno 1926.

<sup>14</sup> L'edizione del dramma pirandelliano cui si farà riferimento è quella contenuta in L. PIRANDELLO, *Lazzaro. Come tu mi vuoi*, a cura di R. Alonge, Milano 1993 [d'ora in poi *P*].

<sup>15</sup> Il brano è riportato nella postfazione a *G* 51. Il carteggio Gibran-Haskell e i diari di quest'ultima rappresentano un patrimonio di enorme rilievo e preziosità per chi voglia avvicinarsi a un autore ancora poco conosciuto. Il mastodontico materiale cartaceo, accessibile nella sua totalità presso la biblioteca dell'Università del North Carolina in località Chapel Hill, è stato parzialmente raccolto in varie antologie, di cui vale la pena citare almeno: *Beloved Prophet: The Love Letters of Kahlil Gibran and Mary Haskell and Her Private Journal*, a cura di V. Hilu, London 1973; *The Love Letters of Kahlil Gibran and Mary Haskell*, a cura di A. Salem Otto, Houston 1964.

fonti bibliche ed elementi mitici pagani che pure il suo testo teatrale trascende largamente. Bisogna, d'altro canto, anche precisare che il personaggio gibraniiano di Lazzaro, come del resto quello del Nazareno in *Gesù Figlio dell'uomo*, non coincide esattamente con quello biblico ma è, piuttosto, il frutto di varie suggestioni fuse insieme dall'autore in modo del tutto personale, secondo il procedimento già collaudato dell'ambiguità poetica volto a ricercare una verità puramente artistica che è per definizione antidogmatica. Il Vangelo – e l'epigrafe giovannea<sup>16</sup> posta in apertura del testo lo dimostra – è soltanto mero spunto per un discorso altro, tutto gibraniiano, d'indagine sull'uomo. Inoltre, si può, a buon diritto, affermare che *Lazzaro e il suo amore* sia una sorta d'integrazione in forma teatrale di *Gesù Figlio dell'uomo* – opera, quest'ultima, che reca il sottotitolo *Le sue parole e i fatti come sono stati raccontati e trasmessi da quelli che lo hanno conosciuto* – in cui anche il redivivo di Betania può fornire la propria sconvolgente testimonianza di amico del Cristo<sup>17</sup>. Gibran, non a caso, annovera Lazzaro tra i “martiri” (con il termine μάρτυς ancora nel Nuovo Testamento s'indicava il “testimone”).

Ad ogni modo, il ricorso al mito di Lazzaro in entrambi i drammi ha come fine, secondo le teorie junghiane degli archetipi, quello di risalire ai valori universali dell'uomo, validi in qualunque epoca della storia, di cui il poeta si fa interprete per la collettività. Del resto, l'intuizione

<sup>16</sup> «“Non ti ho detto che, se credi, vedrai la gloria di Dio?”. Tolsero dunque la pietra dal luogo dove la salma era deposta. E Gesù alzò gli occhi al cielo e disse: “Padre, Ti ringrazio di avermi ascoltato. E anche se so che Tu mi ascolti sempre, ho parlato per il popolo che mi circonda affinché creda che Tu mi hai mandato”. E, detto questo, con gran voce gridò: “Lazzaro, vieni fuori!”. E colui che era morto uscì, coi piedi e le mani avvolti in bende e il viso coperto da un sudario. Gesù disse loro: “Scioglietelo e lasciatelo andare”» (*Gv* 11, 40-44). Il testo di Gibran è in realtà ricchissimo di veri e propri calchi sia dell'Antico che del Nuovo Testamento. Su questo punto, cf. E. SCOGNAMIGLIO, *Il cammino dell'uomo. L'itinerario spirituale di Kablil Gibran*, Roma 1999, 190-197.

<sup>17</sup> Pochi sono, quindi, gli elementi d'affinità e molti quelli di pura fantasia rispetto al modello neotestamentario. Giovanni narra di un uomo richiamato alla vita da una condizione simile a quella del sonno, cioè da uno stato di assoluta incoscienza («Lazzaro, il nostro amico, dorme, ma io vado a svegliarlo», *Gv* 11, 1). In quei giorni Lazzaro sarebbe rimasto placidamente addormentato nella tomba in attesa della risurrezione (che per gli ebrei significava ritorno alla vita sulla terra), e quindi non è in grado di raccontare nulla circa l'essere stato nel mondo dei morti. Frammenti di testi apocrifi copti che ci sono stati tramandati, e a cui lo scritto gibraniiano sembrerebbe essere forse più vicino, concordano sì su un Lazzaro immerso in un sonno profondo, ma ciò non impedisce un esauriente racconto sull'aldilà: egli non solo narra di un luogo oscuro in cui una lunga processione di anime attende la luce di Dio, ma reca perfino a Gesù i saluti di Adamo, il padre del genere umano. Cf. L. MORALDI (cur.), *Vangeli apocrifi*, Casale Monferrato (Alessandria) 1996.

junghiana dell'artista come colui che indaga e si fa portavoce della psiche inconscia collettiva trova netta conferma in numerosi passi di Pirandello per cui il mito rappresenta l'ultimo approdo artistico e umano. Non è, tuttavia, accertata la conoscenza da parte di Pirandello del pensiero di Carl Gustav Jung, il quale, dal canto suo, possedeva una notevole cultura umanistica, oltre che scientifica, che gli consentì di spingere la propria ricerca ben oltre i confini della pura scienza medica. Il profondo interesse letterario che traspare dalle sue opere spazia, infatti, da sant'Agostino, Dante, Goethe, Nietzsche, Schiller, Hölderlin, Melville, Hesse, Joyce a innumerevoli scrittori minori, ad autori di tradizione orientale tra cui Gibran. Quest'ultimo, grazie alla sua attività di ritrattista di personalità illustri a lui contemporanee, poté, invece, conoscere personalmente nel 1913 il padre della psicologia analitica dal quale ricevette anche un invito a trascorrere una vacanza a Zurigo come suo ospite<sup>18</sup>.

Avvalendosi anche della categoria d'interpretazione dei miti archetipici di matrice junghiana, si tenterà, in questo studio, di confrontare gli intenti del discorso gibrariano e di quello pirandelliano su Lazzaro, entrambi tesi a indagare il mistero, il senso ultimo della vita e della morte, e quindi il significato della fede – al di là della religione istituzionalizzata – intesa, sia da Gibran che da Pirandello, come atteggiamento interiore di chi trova Dio dentro di sé. Se *vivere*, nel senso pirandelliano, è impossibile, la figura del resuscitato dimostra che impossibile è anche evadere dalla vita: non resta che la “fede”, dirà la sorella Maria al Lazzaro gibrariano, «perché solo nella fede, che è la nostra più profonda conoscenza, si può trovare conforto»<sup>19</sup>. Nell'identica direzione si muovono le parole che Anselmo Paleari rivolge a Mattia Pascal (l'altro celebre redivivo pirandelliano in versione romanzesca, in un certo senso omologo del Lazzaro-Diego del mito):

«Non possiamo comprendere la vita, se noi in qualche modo non ci spieghiamo la morte! Il criterio direttivo delle nostre azioni, il filo per uscire da questo labirinto, il lume, insomma [...], dovrà venirci di là, dalla morte. Col buio che ci fa? [...]. Provi ad accendervi una lampadina di fede con l'olio dell'anima. Se questa lampadina manca, noi ci aggiriamo qua, nella vita, come tanti ciechi»<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Se ne trova notizia in un appunto diaristico di Mary Haskell datato 6 aprile 1913. Cf. *Beloved Prophet*, 123-124.

<sup>19</sup> G 26.

<sup>20</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Milano 1985, 144.

I due drammi intendono proprio rappresentare il difficile cammino che, dalla vita alla morte e poi di nuovo alla vita, porta l'uomo a rinascere all'esistenza più autentica che egli potrà ritrovare non in un aldilà, in un improbabile altrove, ma immanentisticamente nel profondo delle radici stesse di essere umano, per accendere, finalmente, la propria «lampadina di fede con l'olio dell'anima». Sarà opportuno, ora, soffermarsi analiticamente su ciascuno dei due drammi, per poter meglio coglierne gli elementi più significativi, le affinità, le differenze.

## 2. La follia di Gibran

La scrittura di *Lazarus and His Beloved* è strettamente connessa alla vicenda biografica di Gibran. L'autore sapeva di essere gravemente malato e nell'atto unico si trova, quindi, ad affrontare una questione che egli sentiva molto vicina:

«La preoccupazione per il proprio ineluttabile destino è evidente in questo dramma in cui egli apertamente amoreggia con la morte e ne è infine completamente sedotto. Attraverso il personaggio biblico di Lazzaro, Gibran fa i conti con la propria fine imminente – si concede simbolicamente una tregua in quest'ultimo periodo della sua esistenza (caratterizzato da quello stile di vita “igienico” che la sua amica e consigliera Mary Haskell aveva spesso predicato e dalle cure mediche) prima del definitivo rifiuto di questa terra, di “questo inverno”»<sup>21</sup>.

Sembra, comunque, che Gibran avesse manifestato il proposito di scrivere un'opera in arabo incentrata sul Lazzaro biblico sin dal 1914. La conversione di questo lavoro giovanile (una raccolta di quattro componimenti poetici arabi) in dramma teatrale in inglese era già compiuta nel 1926, quando Mary Haskell ebbe l'opportunità di ascoltarne la lettura da parte dello stesso autore: «Gibran mi ha letto il suo “Lazzaro” [un atto unico teatrale] [...]. Era molto commosso nel leggere di Lazzaro i cui tre giorni di liberazione dall'esistenza terrena riflettono i suoi stessi sogni»<sup>22</sup>.

L'atto unico non possiede un vero e proprio intreccio, la vicenda è statica, priva di colpi di scena o di sviluppi narrativi. Il lettore si rende

<sup>21</sup> *Postfazione*, in G 39.

<sup>22</sup> G 51.

conto da subito, già dopo le primissime pagine, che dovrà tentare di scandagliare, senza comunque riuscire infine a comprenderle del tutto, le pieghe dolorose di un dramma personale ormai delineato e senza soluzione. Né stupisce che il testo non sia mai stato rappresentato<sup>23</sup>, data la sua struttura tanto lontana dai modi del teatro occidentale contemporaneo, quanto vicina al genere del dramma sufi<sup>24</sup>, al concetto di amore che ferisce e fa soffrire, benché possa al tempo stesso elevare fino all'estasi, che si ritrova in certi scritti dei mistici d'Oriente come in quelli cristiani del Medioevo.

La vicenda si svolge nel giardino della casa di Lazzaro in Betania, all'indomani della risurrezione dal sepolcro di Gesù di Nazareth, evento che sarà reso noto ai personaggi del dramma per bocca del discepolo Filippo solo in conclusione. Il protagonista, dopo il miracolo che gli ha ridonato la vita, conduce un'esistenza diversa dalla precedente, più solitaria, più sofferente, più ribelle. La madre e le due sorelle Maria e Marta attribuiscono erroneamente la stranezza del suo comportamento al dolore dovuto alla perdita dell'Amico e Maestro. Apprendiamo, inoltre, che il redivivo trascorre inspiegabilmente intere giornate lontano da casa, in meditazione sulle colline e Gibran apre l'atto unico *in medias res*, ritraendo le tre donne che nel tardo pomeriggio attendono con impaziente apprensione che Lazzaro faccia ritorno per la cena. Finalmente rincasato, si ferma a parlare con Maria, la sorella con cui intrattiene da sempre un rapporto privilegiato di confidenza e affetto. La voce dolorosa e commossa di Lazzaro descrive una dimensione oltremondana luminosa, fatta di spazi sconfinati, di elementi terreni trasfigurati, ma soprattutto di amore. Nel suo racconto, però, all'amore di Dio e per Dio si sostituisce un amore mirato, addirittura sensuale e infuocato di passione, tutto rivolto verso una figura femminile ben precisa, conosciuta nel regno della morte, dai contorni ormai sfumati e quasi ineffabili per il resuscitato. Richiamato con crudele ingiustizia alla vita sulla terra, tutta la felicità provata svanisce di colpo, il suo unico amore strappato. Il

<sup>23</sup> Solo in tempi recentissimi *Lazzaro e il suo amore*, nella traduzione italiana di Francesco Medici e con il patrocinio dell'Ambasciata del Libano in Italia, è stato messo in scena in prima mondiale a Grottaglie (Taranto) dalla compagnia Teatro della Fede per la regia di Alfredo Traversa (24 e 25 novembre 2001).

<sup>24</sup> Vale la pena citare di Gibran anche il dramma *Iram, the City of Lofty Pillars* (*Iram, la città dalle alte colonne*), versione inglese dell'arabo *Iram Zat al Imad*. Cf. K. GIBRAN, *La città del mistero*, Milano 1998, 69-88.

grido di rabbia rivolto verso Gesù, sempre sull'orlo della bestemmia, esprime una disperazione ormai inconsolabile. Ad ascoltare il suo lamento straziante ci sono ora anche la madre e Marta che tentano invano di calmarlo mentre il Folle, pur presente sulla scena, svolge il ruolo di commentatore esterno alla vicenda che tenta di dare al dramma una dimensione cosmica. Quando la famiglia apprende della risurrezione del Nazareno, Lazzaro, in preda all'esaltazione, come se ogni dubbio doloroso si fosse sciolto dentro di sé, annuncia di voler intraprendere, come il Cristo, la strada santa del martirio e della crocifissione. L'opera si chiude, nel suo momento di massima drammaticità, con l'uscita di scena di Lazzaro tra lo sgomento dei presenti.

L'esperienza di Lazzaro da un'esistenza a un'altra, passando per il regno della morte, è vicina all'idea sufica della vita come viaggio di cui Dio è insieme punto di partenza e punto di arrivo: il sufi che si mette alla ricerca dell'Assoluto, infatti, chiama se stesso "viaggiatore" che avanza per lenti gradi lungo un "sentiero" che conduce alla desiderata unione con Dio, il quale è latente all'interno di ogni essere umano sotto forma di "io più grande". Fondamentali per tale percorso sono la preghiera e la meditazione, a cui Gibran aggiunge la reincarnazione, mutuata dal credo indu-buddista, concepita sia come speranza di una futura ricompensa per tutte le sofferenze subite nel presente, sia come graduale processo di perfezionamento e di realizzazione dell'individuo. Come Almustafa del suo capolavoro *Il profeta*<sup>25</sup>, come Krishna nella *Bhagavad gita*, così il Lazzaro dell'atto unico si reincarna – in se stesso – oltre che per continuare l'opera di realizzazione del proprio io, anche per offrirsi come esempio e guida per gli altri. Così scrive il gibraniista Bushrui sintetizzando il pensiero di un grande filosofo e poeta sufi sul viaggio interiore:

«Secondo Ibn al-'Arabi, i tre tipi di viaggio sono di allontanamento da Dio, di avvicinamento a Dio e in Dio. Un viaggio di allontanamento da Dio potrebbe essere il viaggio che abbia uno scopo come la ricompensa o la punizione, il viaggio di un angelo caduto o di chi volta le spalle per vergogna o disubbidienza, o di chi deve compiere una missione nei confronti dell'umanità. Tali viaggi sono

<sup>25</sup> Si rammentino due delle frasi conclusive del *Profeta*, 215-217: «Un attimo, e il mio ardente desiderio raccoglierà polvere e schiuma per un altro corpo [...]. Un attimo, un istante di riposo nel vento, e un'altra donna mi partorerà». Bisogna anche ricordare che l'opera gibraniiana era stata concepita dall'autore come prima parte di una trilogia che doveva comprendere anche l'incompiuto *Il giardino del profeta* (Milano 1986) e *La morte del profeta*, mai iniziato.

pericolosi a meno che non si svolgano sotto la guida dell'Onnipotente. Così i viaggi di avvicinamento a Dio dei quali i tipi classici sono intrapresi da coloro che non adorano un solo Dio, o che credono che Egli non sia l'unico Creatore; oppure, alternativamente, un impeccabile viaggio guidato da Dio. Esempi di viaggi in Dio, privi di ricompensa ma sempre pericolosi, sono il viaggio razionale dei filosofi e di altri che hanno tutta la probabilità di perdere la strada senza una guida, o il viaggio di profeti e apostoli»<sup>26</sup>.

Il Lazzaro di Gibran, sottoposto da Dio a prove straordinarie, compie tutti e tre i viaggi. Egli, per volere di Dio, visita l'aldilà per apprendere che la morte non è altro che liberazione, appagamento di ogni desiderio; poi viene richiamato sulla terra per essere «un testimone vivente della Sua gloria», «una prova vivente dell'immortalità»; infine, è pronto per il viaggio in Dio, per diventare tutt'uno con il Cristo, anche a rischio di «perdere la strada»:

«Se è risorto dai morti Lo crocifiggeranno di nuovo, ma non da solo. Ora proclamerò la Sua risurrezione e crocifiggeranno anche me [...]. Madre e sorelle mie, seguirò Colui che mi rese la vita finché non mi renderà la morte. Sì, anch'io sarò crocifisso, e quella crocifissione porrà fine a questa [...]. Ora cercherò il Suo spirito e sarò liberato. E anche se mi metteranno in catene non riusciranno a fermarmi. E anche se mille madri e mille e mille sorelle mi tireranno per le vesti io non mi farò trattenere. Andrò col vento d'oriente dove esso soffia. E cercherò la mia amata nel tramonto in cui tutti i nostri giorni trovano pace. Cercherò la mia amata nella notte dove dormono tutte le mattine. E sarò il solo tra tutti gli uomini a patire due volte la vita e due volte la morte, e a conoscere due volte l'eternità»<sup>27</sup>.

Le principali idee sufiche sono, quindi, tutte presenti nel *Lazarus*: Io universale (il divino nell'uomo, il Dio immanente), unità di vita e morte, di corpo e anima, di tempo e luogo, unità di religione (sintesi cristiano-musulmana). Gibran, nel personaggio di Cristo-Lazzaro fa propria anche la nozione mitica dell'«Uomo perfetto» della tradizione sufica, il solo a poter conoscere Dio, a poter amare Dio, a poter essere amato da Dio<sup>28</sup>. Non si possono comprendere questi aspetti fondamentali

<sup>26</sup> *Introduzione*, in *Il profeta*, 58.

<sup>27</sup> G 35.

<sup>28</sup> L'Uomo perfetto (*al-Insan al Kamil*) è costituito da Cristo e Maometto fusi in una sola persona. Egli è causa dell'Universo perché epifania del desiderio di Dio di essere conosciuto. Cf. A.J. ARBERRY, *Sufism*, London 1950. «Questo concetto orientale dell'Uomo perfetto può

dell'opera gibraniana se non si tiene presente la cultura del suo paese di nascita:

«Nel patrimonio culturale di ogni nazione c'è un mito o una leggenda d'eroi, quale motivo ispiratore [...]. Per i cristiani del Libano [come Gibran] è Gesù Cristo a incarnare questo peculiare significato "mitologico", quale guida di genti che non solo insegnò un vangelo di grande saggezza e umanità, ma morì sulla croce per le proprie convinzioni, rifiutando di combattere ignoranza e intolleranza con armi diverse da quelle pacifiche»<sup>29</sup>.

La figura di Cristo assume una connotazione mitica nel momento in cui, ricercando un'unità delle religioni, si giunge a comprendere che il loro comune denominatore, pur nella diversità delle forme, è l'amore di Dio e che quindi la rivelazione è universale e i profeti parlano non al proprio popolo ma a tutta l'umanità trasmettendo verità universali anch'esse ed eterne. Ed è l'universalità a connotare il mito perché esso è una realtà unica, fuori del tempo e dello spazio, originaria e primordiale in quanto paradigma di tutte le realtà umane. Che il mito venga ricreato, trasformato o semplicemente acquisito, in questo caso dal poeta, esso resta «pur sempre la manifestazione di quegli archetipi che, perché sorti dalla più vera esperienza umana, sono eterni ed universali»<sup>30</sup>. Jung sosteneva che i miti e i simboli sono pressoché identici in ogni tempo e luogo perché generati dall'inconscio umano che è sempre il medesimo, e quindi la stessa immaginazione artistica si muove all'interno di un complesso sistema dato di motivi e immagini archetipiche di cui le opere d'arte non sono che sempre nuove e sapienti rielaborazioni<sup>31</sup>.

Se Pirandello, intriso della cultura pessimistica occidentale, sente la necessità di ricreare *ex novo* il mito, traducendolo nella lingua della

essere accostato a quello occidentale di "Uomo universale" con tutte le sue varianti, tra le quali la "Superanima" di Emerson e forse anche il "Super-io" di Nietzsche. Pur essendo derivata dal misticismo ebraico, l'idea dell'Uomo universale – l'universo visto come un unico uomo gigantesco composto da quattro elementi – è espressa più lucidamente nelle opere di Swendeborg e ancor più in quelle di William Blake» (*Introduzione*, in *Il profeta*, 33).

<sup>29</sup> BUSHRUI, *Gibran del Libano*, 15.

<sup>30</sup> MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso*, 20.

<sup>31</sup> «L'artista o il poeta, affermò Gibran in più di un'occasione, esprime ciò che è latente nell'inconscio collettivo della razza umana: è questo il suo dono particolare, il suo ruolo di divinatori [...]. La Vita tenta di esprimersi sempre in modo migliore e più completo; è compito dell'artista assisterne l'espressione. Il poeta sviluppa il senso più raffinato che la Terra possa avere del proprio potenziale» (R. WATERFIELD, *Profeta. Vita di Kablil Gibran*, Parma 2000, 252-253).

modernità, Gibran, «impregnato dell'acquiescenza spirituale dell'Oriente»<sup>32</sup>, così fermamente legato ai valori semplici, eterni e inalterabili su cui si è formato (e di cui il Libano – mitico anch'esso – dell'infanzia e della prima giovinezza è simbolo intramontabile), riscrive il mito biblico di Lazzaro, che ritiene già perfetto e attuale così com'è, solo per farvi confluire la sua religione delle passioni, naturale e primitivista, lontana – almeno in prima analisi – dalle cose moderne. È la natura, per Gibran, la guida migliore di cui l'uomo dispone per liberarsi dalle restrizioni imposte dalla società corrotta e l'amore è ancora indicato come l'antidoto ai mali dell'uomo. Si può ritenere valida anche per l'atto unico un'affermazione di Bushrui riferita ai primi scritti in arabo dell'autore:

«Il sacramento principe di questa religione naturale è la riscoperta, da parte dell'individuo, del suo compagno e amante spirituale, con cui era unito in Dio, ma dal quale è stato separato all'ingresso in questo mondo. Ogni infelicità deriva dal non riuscire a trovare il partner predestinato, o dalle barriere che la società pone all'unione. La morte offre sollievo alle vittime della società e speranza di unione agli innamorati divisi»<sup>33</sup>.

Niente di più vero in *Lazarus and His Beloved*, che intreccia l'episodio biblico con la vicenda infelice – perché paradossalmente capovolta – di due innamorati congiunti nella morte e separati dalla vita. E il paradosso e l'illusione sono ancora attinti dalla tradizione sapienziale degli aforismi, delle parabole, delle allegorie dei sufi. Proprio dal paradosso nasce la metafora della follia, che, considerata comunemente come la più grave delle aberrazioni umane, è ritenuta da Gibran, in quanto estrema razionalità, la via che più rapidamente conduce all'Assoluto, a Dio. Questo spiega perché i folli di Gibran siano degli emarginati, dei reietti dalla società, eppure dei veri santi in grado di predicare le verità divine senza censure né mistificazioni, anche a costo di essere additati come eretici e miscredenti<sup>34</sup>. Sono essi gli eroi della ribellione, della rivolta, della dura opposizione ai dogmi inutili e alle leggi ingiuste, ma anche i soli a poter denunciare la cecità e l'immaturità spirituale dell'uomo.

<sup>32</sup> BUSHRUI, *Gibran del Libano*, 67.

<sup>33</sup> *Ivi* 63-64.

<sup>34</sup> Il personaggio del folle, eretico e ribelle, è figura topica in tutta l'opera di Gibran: si ricordino almeno, oltre all'omonima raccolta di parabole (*Il folle*), il racconto *Yubanna il folle* (in *Ninfe della valle*, Milano 1988) e *Spiriti ribelli* (in *Tutte le poesie e i racconti*, 485-530).

Fondamentale, per comprendere il mondo di paradosso spirituale – incarnato dal folle di Gibran –, è la prima parabola dell’opera omonima:

«Mi chiedi in quale modo io sia divenuto folle. Accade così: un giorno, assai prima che molti dèi fossero generati, mi svegliai da un sonno profondo e mi accorsi che erano state rubate tutte le mie maschere – le sette maschere che in sette vite avevo forgiato e indossato –, e senza maschera corsi per le vie affollate gridando “Ladri, ladri, maledetti ladri”. Ridevano di me uomini e donne, e alcuni si precipitarono alle loro case, per paura di me. E quando giunsi nella piazza del mercato, un giovane dal tetto di una casa gridò: “È un folle”. Volsi gli occhi in alto per guardarlo; per la prima volta il sole mi baciò il volto, il mio volto nudo. Il sole baciava per la prima volta il mio viso scoperto e la mia anima avvampava d’amore per il sole, e non rimpiangevo più le mie maschere. E come in trance gridai: “Benedetti, benedetti i ladri che hanno rubato le maschere”. Fu così che divenni folle»<sup>35</sup>.

Perdute le proprie maschere, le sovrastrutture del proprio io autentico, l’uomo impazzisce, ma poi, proprio nella pazzia, scopre la gioia e la libertà. Grazie alla follia egli scopre la verità delle cose preclusa alla gente comune che, intrappolata nelle consuetudini e nelle convenzioni sociali, lo rifiuta. Ma la follia non è finzione o alibi, come nell’*Enrico IV* di Pirandello, è condizione autentica grazie alla quale davvero Gibran riesce a risolvere l’*impasse* dell’io disgregato, del conflitto tra essenza e forma, tra persona e personaggio, tra assoluto e relativo. Infatti, è proprio il Folle, con la sua lucidità visionaria, a offrirci la chiave di lettura, il significato più profondo del dramma gibraniaco: l’amore è pervasivo della vita quotidiana di tutti gli uomini, eppure pochi tra essi sono in grado di scorgerlo, di percepirlo, di esperirlo. La vicenda privata di Lazzaro (un santo orgoglioso e battagliero proprio come Gesù, e – ancora come il suo Maestro – esempio eccelso di uomo che vuole realizzare la dimensione più alta dell’essere) si fa quindi metafora dell’amore universale, dell’amore per il mondo autentico in cui, caduto il velo di *maya* dell’apparenza ingannevole, spirito e corpo possono finalmente fondersi. Una fusione meravigliosamente ritrovata, ancora una volta, nel segno abbagliante della bellezza (di una donna come di tutto il creato), che per Gibran è il codice dell’arte *tout court*, della scrittura come della pittura.

<sup>35</sup> GIBRAN, *Il folle*, 7.

### 3. Tra Gibran e Pirandello: percorsi junghiani

Il testo pirandelliano, diversamente da quello gibraniiano, si basa, come di consueto, su un intreccio di grande complessità, che molti critici hanno spesso definito “cerebrale”; la sua rappresentazione sulla scena non ha goduto di un buon successo di pubblico, né è stato favorevolmente accolta dalla critica, soprattutto da quella di stampo cattolico<sup>36</sup>.

La vicenda, ambientata per scelta programmatica di Pirandello nel tempo di “oggi”, narra – come il testo di Gibran – il dramma familiare del protagonista e dei suoi congiunti. Diego Spina vive in solitudine un’esistenza grigia e senza gioie tutta imperniata su una fede negativa, in compagnia della sola figlia paralitica Lia, dopo che la moglie Sara lo ha abbandonato per andare a vivere in un podere in campagna dove, in seguito, ha formato una nuova famiglia con il fattore Arcadipane. Diego cerca ora di dare un senso alla propria vita cercando di aiutare i poveri finché un giorno, travolto per disgrazia da un’automobile, muore. Il medico Gionni lo riporta però in vita con un’iniezione di adrenalina al cuore. Anche qui il redivivo, dopo aver conosciuto la morte, comprende con improvvisa quanto terribile chiarezza tutta l’assurda inutilità e lo strazio del vivere: ma se il Lazzaro gibraniiano soffre perché ha appurato che dopo la morte c’è l’amore assoluto, c’è il *tutto*, contrariamente, il personaggio di Pirandello non scopre alcun compenso per una vita interamente dedita al sacrificio, ma trova ad aspettarlo, amara delusione, solo il *nulla*. Ormai privo di qualunque freno, in preda alla più nera e violenta disperazione, tenta ora di vendicarsi dell’affronto subito da parte della moglie – e della vita stessa –, mai perdonato, ferendo il nuovo compagno di lei. Il figlio Lucio, che era entrato in seminario psicologicamente sospinto dalla triste fede del padre e che ha poi deciso di lasciare il sacerdozio per una crisi religiosa, proprio dalla morte e risurrezione di Diego matura una religiosità più libera e aperta, diversa da quella paterna della rinuncia, ed è ora in grado di riconoscere il Dio immanente, di comprendere che il divino appartiene a questa vita e non a un ipotetico

<sup>36</sup> Si ricordino le riserve espresse dal critico d’ispirazione cattolica D’Amico sulla rappresentazione di *Lazzaro* al Teatro Argentina di Roma il 20 marzo 1930 (S. D’AMICO, *Cronache del Teatro*, a cura di E. F. Palmieri e A. D’Amico, Bari 1964, II, 68-73) e quelle di Quadri sul recente tentativo di Memè Perlini di riportare sulla scena il poco fortunato dramma pirandelliano (F. QUADRI, *Dio, la fede e la vita secondo Pirandello*, in *La Repubblica* del 17 gennaio 1989).

aldilà. Illuminati dalla fede di Lucio che ha annunciato di voler riprendere l'abito di sacerdote, Diego comprende finalmente i propri errori e Lia, richiamata dalla madre commossa, si leva dalla seggiola e miracolosamente, tra lo sbalordimento e la gioia di tutti, ritrova la perduta funzionalità delle gambe.

I miti teatrali di Pirandello sono molto vicini agli archetipi junghiani in quanto intendono rappresentare quelle verità essenziali e originarie della storia degli uomini che sono patrimonio di tutta l'umanità d'ogni tempo e luogo perché ritrovate alle radici profonde della vita (né bisogna trascurare il potere di trasfigurazione del reale e di esorcizzazione della morte da sempre detenuto dal mito). L'autore affida, perciò, a ciascuno dei suoi tre drammi lo specifico approfondimento dei miti della maternità (*La nuova colonia*), della religiosità identificata con la sacralità della vita (*Lazzaro*) e dell'arte (*I giganti della montagna*). *Lazzaro*, a dispetto dell'allusione evangelica contenuta nel titolo, parla soltanto marginalmente di risurrezione, poiché il «conflitto centrale del testo pirandelliano, che era poi già quello impostato nel primo dei miti», è quello «fra la *civiltà della madre*, vitalistica, immanentistica, e la *civiltà del padre*, uranica, trascendente. Il tema religioso rientra tranquillamente nel più ampio contrasto tra matriarcato e patriarcato»<sup>37</sup>. Da questo conflitto se ne diramano altri: tutti riconducibili a un significato mitico.

### 3.1. *Luoghi di vita e luoghi di non-vita*

Il primo rilevante conflitto nel testo pirandelliano non è tra i personaggi, ma tra i luoghi: la città e la campagna, rispettivamente residenza di Diego e di sua moglie. Tale opposizione antifrastica, certo non nuova nella produzione pirandelliana, trova all'interno del dramma la sua più compiuta espressione nelle parole di Sara, colei che ha abbandonato la casa cittadina per trasferirsi in un podere:

«Di qua si vede la città – non potei più guardarla [...]. L'odio di quelle chiese, di quelle case, e il tribunale... tutto! [...]. Buttai via tutto e mi feci contadina – contadina qua, sotto il sole, all'aperto! [...], quest'uomo [Arcadipane] impedì che mi dannassi, insegnandomi le cose della campagna, la vita, la vera vita che ha qui, fuori della città maledetta, la terra»<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> R. ALONGE, *Introduzione*, in P VII.

<sup>38</sup> P 42-43.

La contrapposizione è tra libertà e oppressione, tra spazi aperti e vitali e claustrofobica chiusura degli edifici, delle case. È interessante notare come sia in Pirandello che in Gibran ci sia un capovolgimento della tradizione archetipica che identifica la casa-città con il luogo positivo di protezione o recinzione, il centro del mondo o l'aspetto protettivo della Grande Madre. Sara ne coglie il significato opposto di simbolo del potere dei padri con le sue "chiese" (religione istituzionalizzata), le "case" e il "tribunale" (potere patriarcale nella famiglia e nella società tutta attraverso le leggi). Nella scrittura di Gibran, simbolica per antonomasia<sup>39</sup>, che si serve di alcune immagini universali e di altre assolutamente personali, le case rappresentano generalmente le tradizioni che rendono schiavi. In *Lazarus* in particolare la casa è il luogo in cui la famiglia cerca invano di far entrare il protagonista, per rinchiuderlo nella normalità e nella mediocrità di una vita di mera accettazione, senza domande e senza sogni. La casa è per Lazzaro sinonimo di "tomba", di "morte", di cecità, di non-vita:

«Tutto ciò che desiderate è essere in una casa e sotto un tetto, essere tra quattro mura, con una porta e una finestra. Desiderate stare qui, perché siete ciechi. La vostra mente è qui ma il mio spirito è altrove. Tutto ciò che vi appartiene è su questa terra; tutto ciò che è mio si trova invece nello spazio. Voi vi muovete dentro case anguste e io ho volato oltre le alte vette delle montagne»<sup>40</sup>.

Queste parole infuocate, quasi sprezzanti, rivolte da Lazzaro contro la madre e le due sorelle, mette in luce anche un altro aspetto fondamentale del testo gibraniaco. Se il punto di vista di Lazzaro è in un certo senso affine a quello di Sara per quanto concerne il senso di oppressione comunicato dalla casa-città, ciò non significa che il personaggio dell'atto unico trovi semplicemente in "campagna" il proprio *habitat* naturale: quello da lui vissuto è un conflitto ben più radicale, estremo, tra esistenza terrena ed esistenza oltremondana, tra l'"inverno" di una vita insensata, e la "primavera" di una morte di liberazione. Sara reputa "vita vera" quella condotta a stretto contatto con la natura, con la terra, ed esilio dalla vita un'esistenza vissuta in città. Lazzaro è, invece, *de facto* un esule dalla vita, uno straniero in questo mondo (come Gesù,

<sup>39</sup> Gibran stesso si definiva «creatore di simboli». Cf. Y. HUWAYYIK, *Gibran in Paris*, New York 1976.

<sup>40</sup> G 31.

esempio emblematico per l'autore di folle incompreso), ben lungi da poter o voler ricreare, come Sara, un Eden sulla terra.

Nel dramma pirandelliano il "podere" è il *locus amoenus* in cui si risolvono le vicende dolorose dei vari personaggi, il luogo archetipico delle trasformazioni, delle rinascite, della catarsi (Sara vi ha trovato il più autentico senso della vita, Lucio vi riabbraccia la sua fede perduta, Diego vi rinasce ad una nuova vita spirituale, Lia vi riacquista l'uso delle gambe). Esso rimanda al mito della Madre Terra, fertile di bene e di nutrimento: è qui che Sara-Eva e Arcadipane-Adamo («una creatura uscita ora dalle mani di Dio», dice Sara di lui) realizzano un "paradiso terrestre" *sui generis*, non cristiano ma primitivo, pagano, orgiastico, dionisiaco, sensuale, in cui non solo non c'è frutto proibito ma addirittura «frutta per tutte le voglie», e in cui vivere *nudi, ubriachi*, come *bestie*<sup>41</sup>. Si comprende come, nel testo pirandelliano, di biblico non ci sia che una patina. Tutt'altro significato assume, invece, la nudità, e ben diverso è il paradiso prefigurato da Gibran, il cui dramma – tanto della sua opera invero –, come si è già detto, è invece quasi consustanziale alla Sacra Scrittura. Si leggano queste parole del *Lazarus* attribuite a Gesù:

«Giorno verrà che non ci sarà più alcun tessitore, né qualcuno a indossare vesti. Tutti staremo nudi alla luce del sole»<sup>42</sup>.

Liberarsi degli abiti, che sono, tra l'altro, nell'immaginario di Gibran, anche simbolo dell'attaccamento alle tradizioni desuete, vuol dire ritornare allo stato divino d'umiltà e purezza che non contempla alcun bene materiale (oltre che junghiano recupero dell'innocenza, come nel dramma pirandelliano). Eppure, anche il suo Lazzaro avverte il bisogno di trovare sulla terra luoghi che, lungi dal costituire un Eden, ne sono in qualche modo un surrogato. È il caso del giardino tra gli uliveti descritto da Marta, o delle colline (che simboleggiano le dimensioni del pensiero e dell'ispirazione), immagine speculare di «quelle colline altre», da cui il protagonista riesce quasi a sfiorare il cielo.

<sup>41</sup> Si è, a ragione, parlato di *Lazzaro* come di riscrittura antifrastrica del mito biblico della Genesi.

<sup>42</sup> G 19.

### 3.2. *Il Padre, il Figlio, la Madre*

La dinamica dei due drammi è tutta incentrata sulla triade archetipica Padre-Figlio-Madre, sia pure con diversi aspetti ed esiti. Ma se la triade pirandelliana è facilmente identificabile nelle figure di Diego, Lucio e Sara, quella gibranaiana non contempla ruoli altrettanto nitidamente definiti e, inoltre, sembra mancare, almeno a una prima lettura, dell'elemento paterno. Il materno, nel testo di Gibran, coincide – oltre che con la madre – anche con le sorelle: è lo stesso figlio Lazzaro a parlare indistintamente di madre e sorelle come se si trattasse di un'unica figura contro cui ribellarsi. Il paterno – non si fa menzione del padre di sangue di Lazzaro – è, invece, riconducibile direttamente a Dio-Gesù (che poi è il Padre del genere umano tutto), un Gesù solo evocato eppure reale in carne e ossa (quello che in Pirandello, invece, non è che «uno squallido Cristo dipinto, sanguinante»<sup>43</sup>), “Amico” oltre che “Maestro”:

«O amico mio, tu hai messo la mano sulla mia spalla e mi hai chiamato “figlio”. Mia madre e le mie sorelle si sono dette in cuore: “Egli ama il nostro Lazzaro”. *E anch'io ti amo*»<sup>44</sup>.

Questo ricordo rievocato dal Figlio (Lazzaro), relativo all'ultima cena, sancisce inequivocabilmente al cospetto della Madre (la madre e le sorelle) il ruolo di Padre conferito a Gesù Cristo in persona.

Ma torniamo a Pirandello. Il cielo di Diego, descritto nella didascalia di apertura, «di strano azzurro (quasi di smalto)», in cui si stagliano «una grande croce nera» e «il fusto di un altissimo cipresso»<sup>45</sup>, intende emblematicamente rappresentare la condizione spirituale del Padre del mito pirandelliano, la sua fede innaturale che ripudia tutto ciò che è terreno per volgersi tutta verso Dio, una fede crudele verso se stesso e gli altri. La critica junghiana ha visto nella rigida severità dell'impostazione cattolica di Diego Spina una forma della dimensione “uranica”, in ambito religioso ma anche sociale, presente nella civiltà patriarcale: egli incarna un tipo di spiritualità trascendente interamente fondata sulla fiducia in un mondo che travalica la realtà. Nell'esistenza di Diego il sacrificio ha sconfitto la vita, Dio è l'essere supremo irraggiungibile con

<sup>43</sup> P 3.

<sup>44</sup> G 28.

<sup>45</sup> P 3.

cui l'uomo non può che instaurare un rapporto di *do ut des*: la totale negazione di sé e degli impulsi più legittimi e naturali, l'autopunizione in cambio di una ricompensa eterna, perché «la vita vera è di là! Quand'è finita la carne»<sup>46</sup>. Il Lazzaro di Pirandello è Diego, perché sarà proprio lui a sperimentare l'oltretomba e a tornare in vita. Quando realizzerà la infondatezza dei principi della sua fede, dopo il suo liberatorio sfogo di violenza contro Arcadipane<sup>47</sup>, il Padre che è in lui morirà ed egli potrà rinascere ad una nuova vita spirituale: «Nel ritrovare il contatto con l'Anima, intesa junghianamente come archetipo della vita e dell'interiorità, [...] a Diego si schiude la via verso la rivelazione del divino nell'umano»<sup>48</sup>. Diego compie un percorso affine a quello dell'eroe archetipico che incontra la donna amata, che in questo caso è l'Anima, e per la prima volta la riconosce e si fonde con essa, ritrovando tutto un mondo di vitalità, di carnalità, di umanità. E in questo somiglia al Lazzaro gibraniiano che scopre la “passione” di esistere grazie al suo viaggio oltremondano in cui trova la sua “amata” (l'Anima, la Vita, il Sé junghiano), la riconosce e vi si fonde in un'unica “sfera”<sup>49</sup>.

Al cielo smaltato e innaturale del Padre Diego, in Pirandello, si contrappone quello della Madre Sara, «tutto di fiamma», un tramonto «infiammato». La stessa Sara è vestita di rosso con un manto nero – i colori della Terra Madre, come ci insegna Jung: ella è «speculare e anti-tetica al marito, è la sacerdotessa dell'opposta civiltà tellurica»<sup>50</sup>. Sara rappresenta il femminile terreno, la Natura, la Vita, l'Amore, la sensualità, la fertilità, la fisicità di sangue (questi i significati del colore rosso), cioè tutto ciò verso cui Diego – nella sua vocazione ascetica al maschile, che si autoimpone il rifiuto della terra, del corpo, della donna, pur

<sup>46</sup> P 23.

<sup>47</sup> Come sottolinea in un'intervista di qualche anno dopo lo stesso Pirandello: «Nel Lazzaro do la risposta più netta al dissidio fondamentale, nel mio teatro, in quanto fatto religioso e sociale. Se all'uomo non libero togliete la forma, in quanto legame spirituale, subito egli ricasca fra le bestie, e il primo atto della sua così detta libertà è una fucilata contro un altro uomo, contro l'Adamo nuovo che vive in pace con la sua Eva» (G. CAVICCHIOLI, *Introduzione a Pirandello*, in *Termini* 2 [1936] 22-23).

<sup>48</sup> MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso*, 251.

<sup>49</sup> Si noti anche come l'immagine gibraniiana di uomo e donna fusi a formare una sfera, un tutt'uno, sia estremamente vicina alla teoria espressa nel *Simposio* da Platone, il quale spiega l'attrazione e l'innamoramento tra gli individui servendosi del mito secondo cui gli esseri umani costituivano originariamente delle sfere, in un secondo tempo separati da Zeus e condannati a cercare per tutta la vita la loro metà perduta.

<sup>50</sup> *Introduzione*, in P VIII.

essendone intimamente attratto – mostra la sua profonda ostilità. Per Diego il tipo d'amore provato da Sara, anche quello verso i figli è inaccettabile perché «troppo carnale», ma il suo comportamento sembra dettato solo dalla vergogna e dal timore. In loro, quindi, due universi spirituali inconciliabili si fronteggiano:

«Fallo per il sangue tuo! [...]. Io so che ce l'ha pur data Dio, anche questa [vita] di carne, perché la vivessimo qua, in salute e letizia! E nessuno può sapere questo meglio d'una madre! [...]. Tante cose possono avvenire che tu non supponi nemmeno!»<sup>51</sup>.

La Madre, a differenza del Padre, non vive nell'attesa e nel dubbio perché crede semplicemente in tutto ciò che può vedere e toccare. E crede anche nella morte, in modo naturale, serenamente e senza aspettative perché la legge materna, quella che dona la vita, comporta sempre la morte (di qui il colore nero). Lucio, il Figlio, perdendo la madre ha perduto la propria identità e ha dovuto subire, con immane sofferenza, la crudele volontà paterna («proprio perché l'esito di tutte le sue iniziative è l'infelicità e la mancata realizzazione del figlio come individuo, questa figura paterna assume le chiare sembianze del Maschile Terribile archetipico, che impedisce al figlio di divenire se stesso»<sup>52</sup>). La condizione di orfanità, di non-vita, di Lucio e Lia, si scioglie nell'abbraccio con Sara. Il Figlio vive la separazione dalla vita, l'esilio, finché il suo viaggio tribolato non trova la propria conclusione con il ritorno alla Madre: vale a dire, il Figlio ritrova se stesso – il Sé, per dirla con Jung – per identificarsi con il Cristo, come nell'epilogo dell'atto unico di Gibran. Ma, si badi bene, in Pirandello il Figlio, che pure contesta l'*uranismo* del Padre, resta subordinato alla Madre, colei che davvero compie il miracolo nei confronti di Lia:

«Lucio rimane il sacerdote della religione tellurica [...]. Il miracolo insomma lo compie esclusivamente la terra Madre. E non è [...] un miracolo evangelico, di risurrezione. È piuttosto un rito precristiano, l'eterno rito del ritrovamento e della rinascita [...]. Il miracolo di Sara si consuma tutto interamente nel ciclo vitale e naturale; non è destinato a portare agli uomini la verità trascendente, ma si risolve in un ambito puramente terreno e materiale»<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> P 23-24.

<sup>52</sup> MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso*, 254.

<sup>53</sup> *Introduzione*, in P XIII-XIV.

Non a caso, Lia non riceverà delle «alucce d'angeletta» in un'altra vita, ma dei piedi per «camminare sulla terra», nella vita presente. Lucio riesce, grazie a Sara, a salvarsi dalla vita di sacrificio che Diego aveva scelto per lui: sembra davvero di rileggere, come ha notato Anna Meda, l'episodio biblico di Abramo e Isacco, in cui il padre intende sacrificare il proprio figlio al divino<sup>54</sup>. Anche qui è Dio che salva *in extremis* la potenziale vittima sacrificale, ma per intercessione della madre: il Dio materno trionfa.

Nel testo gibrano si assiste, invece, alla netta vittoria del Padre sulla Madre, vittoria, anche qui, sancita dal Figlio. Nell'atto unico, la Madre (figura – non dimentichiamo – a cui fanno capo anche le due sorelle), come nel testo pirandelliano, rappresenta l'attaccamento alla vita e agli affetti terreni, ma è proprio questo a motivare l'ostilità di Lazzaro che, conosciuto l'aldilà, conosciuto il Padre, non può più tollerare le ingerenze della Madre, non può più essere per lei «un figlio caro e ubbidiente». In effetti, in quest'opera, l'autore opera una scelta in contrasto col passato:

«Nei suoi scritti, Gibran ha sempre voluto rendere omaggio alla maternità – “La più bella parola sulle labbra del genere umano è la parola “Madre” [...]. La madre è tutto [...] Ella è l'origine dell'amore, la pietà, la comprensione, il perdono”. In *Lazzaro* persino questo entusiasmo tutto terreno è lasciato da parte. La stringatezza del linguaggio tra la madre affezionata e il figlio miracolosamente ritornato mostra una forma di distacco nel cuore del protagonista. Molto importante è il suo rifiuto di mangiare le lenticchie da lei preparate – un decisivo rifiuto della vita»<sup>55</sup>.

Il Figlio rifiuta la vita e tutto ciò che gli proviene dalla Grande Madre Terribile (in senso archetipico), le imputa perfino quelle che dovrebbero essere le colpe del Padre: ed ecco che il miracolo della risurrezione, che lo ha separato dalla sua amata, è attribuito alla Madre che con il suo dolore e le sue suppliche ha mosso a pietà il Padre facendo in modo che suo Figlio fosse richiamato alla vita terrena per essere di nuovo sottoposto alla sua furia distruttrice e castrante. Per Lazzaro, quindi,

<sup>54</sup> La studiosa aggiunge: «Una riprova, se mai occorresse, del recupero consapevole del modello biblico di Abramo e Isacco da parte di Pirandello per i propri personaggi è data dal nome di Sara che è, come è noto, moglie e madre rispettivamente di Abramo e Isacco ed anche – certo non a caso – di Diego e Lucio» (MEDA, *Bianche statue contro il nero abisso*, 255).

<sup>55</sup> *Postfazione*, in G 55.

contrariamente a quanto si è detto per Pirandello, l'unione con la madre vuol dire il dissolvimento, l'abbraccio di lei è un abbraccio di morte.

Lazzaro è, invece, ben più comprensivo nei confronti di suo "padre" Gesù – da cui pure ritiene di aver subito un torto irreparabile –, giungendo, anzi, a benedirlo e a chiedergli perdono, e se alla fine sceglie la terra e non l'aldilà non è solo perché scopre l'immanenza divina, ma per compiere una missione estrema di martirio che lo riporterà presto *uranicamente* nell'anelato regno oltremondano, nel «cuore di Dio» trascendente, fra le braccia del suo unico amore «che non è di qui»: per questo la morte, «l'angelo dai piedi alati», è così cara al protagonista. E questo riflette anche la complessa visione del divino da parte dell'autore che oscilla sempre tra trascendentalismo e immanentismo, come si evince da questo brano tratto del sermone sulla religione incluso nel *Profeta*:

«La vostra vita quotidiana è il vostro tempio e la vostra religione [...]. E se volete conoscere Dio, non siate per questo dei solutori di enigmi. Guardatevi intorno, piuttosto, e Lo vedrete giocare con i vostri bambini. E guardate nello spazio, Lo vedrete camminare nella nuvola, stendere le Sue braccia nei fulmini e scendere in pioggia. Lo vedrete sorridere nei fiori, poi levarsi e agitare le Sue mani negli alberi»<sup>56</sup>.

E così anche Lazzaro, come Gesù, percorrerà sì il mondo, ma per «costruire torri nel cielo», che nella simbologia gibranaiana rappresentano la speranza di un futuro appagamento spirituale, vivendo però la più completa solitudine sulla terra. Ma non è la solitudine della gente comune, bensì quella di chi vive nel sacrificio di sé come sviluppo in positivo senza che ciò significhi quindi l'annullamento della personalità (come nel caso di Diego Spina). Si tratta, del resto, di un argomento di cui Gibran poteva scrivere diffusamente, avendo avuto personale esperienza della solitudine non solo dell'artista e del creatore, ma anche della solitudine dell'uomo che aspira a farsi maestro spirituale.

Nei due drammi vi è un'affinità di temi, ma soprattutto, a livello ancora più profondo, di archetipi. La scelta del mito sia in Gibran che in Pirandello non significa infatti fuga dalla storia, dalla contingenza inaccettabile, ma, al contrario, nella consapevolezza della crisi, la possibilità di comunicare ancora qualcosa di assoluto all'uomo d'oggi, di rivolgersi,

<sup>56</sup> GIBRAN, *Il profeta*, 193.

per dirla ancora con Jung, all'Anima collettiva al di là del relativo. Si pensi al comune motivo dell'esilio dalla società o dalla vita, della diversità, della estraneità di chi per scelta propria o rigetto altrui si trova in una condizione di alterità rispetto alla comunità in cui vive, di isolamento fisico e spirituale, talvolta così radicale da condurre alla veggenza, alla percezione fuori della norma. O, ancora, a quello di *eros* e *thanatos*, il primo come "funzione di relazione" in termini junghiani (desiderio di ciò che manca, forza dinamica che tende a ripristinare la perduta unità dell'essere), ma anche come altra faccia del secondo, perché racchiude entro di sé la morte, tramite necessario per la rinascita e insieme unica custode del mistero della vita. All'uomo che osserva attonito quel mistero, l'umorista, l'ateo Pirandello e il mistico Gibran forniscono la propria personale visione delle cose e le loro risposte appaiono quasi complementari:

«La serietà mi è parsa sempre una cosa molto ridicola. Vorrebbe farmi paura. Anche la morte, Dio. Ma confesso che non me ne fa, non riesce a farmene. Pare impossibile. Sono qua ora. Parlo. Sono vestito. Ma sono molto più contento quando mi chiudo nel sonno e forse allora vado a raggiungere la mia vera patria. Ma i miei sogni sono oscuri. So che riaprendo gli occhi, la prima impressione è di non raccapezzarmi ancora, di non poterci far l'abitudine. Non so ancora dove sono, perché vi sono. La vita è una cosa veramente curiosa»<sup>57</sup>.

«Dio è tutto ed è ovunque. La cosa più divina dell'uomo è il suo meravigliarsi della vita – l'interessa della vita, la sua unità, la sua semplicità. In momenti di profondo amore e di passione, molti uomini hanno questa visione. Visione non è altro che aprire gli occhi»<sup>58</sup>.

FRANCESCO MEDICI  
Via Papa Innocenzo XII 24, 70124 Bari

<sup>57</sup> Da un appunto di Pirandello inserito da M. Lo Vecchio-Musti in *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano 1960 (citato nel fascicolo *Corriere della Sera* 1876/1986, p. 13, interamente dedicato alla figura e all'opera di Luigi Pirandello).

<sup>58</sup> *Beloved Prophet*, 396.