

CENTRO CULTURALE AL-FARABI  
SEZIONE DI STUDI ARABO-ISLAMICI

M. AMALIA DE LUCA

LAZARUS AND HIS BELOVED E THE BLIND

due drammi postumi di K. Gibràn

Estratto da

**R a s a ' i l**

in memoria di Umberto Rizzitano

PALERMO, Marzo 1983

M. AMALIA DE LUCA

**LAZARUS AND HIS BELOVED E THE BLIND**

due drammi postumi di K. Gibràn\*

\* Gli stralci dei due drammi che figurano nel corso dell'articolo sono stati riportati per gentile concessione di K. e J. Gibrà, essendone vietata la riproduzione.

La Westminster Press di Filadelfia ha recentemente proposto al pubblico due lavori teatrali di K. Gibràn: "*Lazarus and his beloved*" e "*The Blind*", in unico volume illustrato con disegni dello stesso Gibràn (1).

Il *Lazarus* era già stato pubblicato nel 1973 a cura di un Kahlil Gibràn, omonimo nipote dello scrittore libanese, e di sua moglie Jean (2). L'introduzione di un decennio fa viene oggi ripresentata arricchita da un'appendice, a firma degli stessi autori, consacrata a *The Blind*.

*Lazarus* e *The Blind* rientrano nel numero, probabilmente destinato ad aumentare, di testi gibràniani rimasti inediti durante la vita dell'autore e pubblicati postumi ad opera di parenti o stretti collaboratori (3). Infatti, come ci informano i curatori (4), i due drammi appartenerebbero ad un gruppo di cinque (5) ritrovati tra le carte e gli appunti autografi di Gibràn. Tali appunti, insieme ai libri, ai quadri e ad alcune collezioni di oggetti d'arte a lui appartenuti, erano stati dal medesimo, mediante precise disposizioni testamentarie (6), destinati a Mary Haskell affinché ne disponesse a suo piacimento.

La Haskell decise in seguito di consegnare a Marianna, sorella di Gibràn ed unica superstite della famiglia, i materiali inediti recuperati nell'*atelier* della decima strada sicché essi, alla morte di Marianna, divennero proprietà degli eredi, i cugini in secondo grado Nicolas e Rose, genitori appunto di questo Kah-

lil Gibràn junior che, dopo quarant'anni di silenzio, ha voluto riesumare il *Lazarus* ed oggi anche *The Blind*.

Purtroppo non è possibile stabilire con certezza la data di composizione dei singoli drammi. Stando alle osservazioni del nipote (7), sembrerebbe che tutti e cinque risalgano agli ultimi anni della vita di Gibràn.

Per quanto concerne in modo specifico i due che stiamo esaminando, alcune indicazioni, secondo Kahlil e Jean Gibràn, si possono ricavare dal diario di Mary Haskell (8).

La Haskell infatti, parlando di un incontro con il poeta avvenuto nel maggio del 1926, alla vigilia del suo viaggio di nozze in Europa (ricordiamo che ella si era finalmente decisa a cedere alle pressanti richieste di matrimonio di J. Florance Minis sposandolo il 6 maggio di quell'anno) riferisce che, in tale circostanza, Gibràn le lesse il *Lazarus* ed accennò a *The Blind* ancora in preparazione.

Ma una prima acerba allusione al *Lazarus* la si ritroverebbe addirittura tra le annotazioni del 26 aprile 1914 (9).

In quella data Gibràn espresse la sua intenzione di comporre in arabo un poema imperniato sulla figura di Lazzaro, la sua morte e la sua resurrezione. Probabilmente è da questa ipotetica redazione araba, di cui in verità nulla sappiamo, che scaturì dopo lunghi anni di gestazione il dramma in lingua inglese.

In quanto a quest'ultimo si sa che esso venne letto pubblicamente, durante i festeggiamenti per il quarantaseiesimo compleanno dello scrittore, in casa di un amico: il pittore messicano Orozco. La notizia ci viene fornita da Alma Reed (10), amica e biografa di Orozco, che, riportando dettagliatamente gli avvenimenti di quella serata, ci descrive Gibràn malinconico ed affaticato.

Nel corso della riunione egli confidava ad Orozco di non riuscire più a scrivere come in passato. Al che Orozco avrebbe ribattuto che le trasformazioni riscontrabili negli ultimi lavori, lungi dall'essere preoccupanti manifestazioni di inaridimento

poetico, costituivano, al contrario, sintomi di incessante rinnovamento ed inesauribile creatività.

Nel resoconto della Reed trova dunque conferma l'impressione di novità e diversità del *Lazarus* rispetto ad alcune precedenti produzioni. Diversità di cui evidentemente Gibràn per primo — non senza un certo disagio — si rese conto e che fu immediatamente captata dal pubblico di amici e conoscenti presenti a quella festa.

Il *Lazarus* tuttavia, e qui forse l'Orocco non si ingannava, più che accusare una frattura rispetto alle consuete fonti e forme di ispirazione, denuncerebbe un'evoluzione di queste in termini più maturi. I personaggi, i temi ed i motivi sono infatti, a ben guardare, assai consueti e familiari all'universo poetico gibràniano. Nel *Lazarus* però essi assumono colorazioni meno accese e vivide mentre una sottile tristezza ed un persistente pessimismo gravano pesantemente sulla scena e sui protagonisti dall'inizio fino alla chiusura del sipario.

Gli avvenimenti del dramma hanno luogo nel tardo pomeriggio del lunedì successivo al giorno della Resurrezione. La scenografia prevede una casa e l'aia circostante sullo sfondo delle colline di Betania. In scena sono Maria (*Mary*), Marta (*Martha*) e, in un angolo, il Pazzo (*The Madman*), di cui nessuno sembra accorgersi. Dopo poche, brevi battute iniziali sopraggiunge la Madre (*The Mother*), ansiosa per la prolungata assenza di Lazzaro (*Lazarus*), uscito fin dalla mattina.

Nell'attesa di Lazzaro e nel diverso modo di sentire ed interpretare questa attesa si articolano i caratteri dei quattro personaggi.

La Madre in primo luogo: terrena e primitiva presenza qui drasticamente destinata a simboleggiare gli aspetti più prosaici e quotidiani dell'esistenza, del tutto inabile ad accedere alla sfera metafisica in cui si muovono Lazzaro ed il Pazzo e che, seppure in diversa e discutibile misura, Marta e Maria riescono ad intuire.

Questa Madre è già una sorprendente novità non avendo

molto in comune con le figure materne precedentemente tratteggiate da Gibràn.

Quanto in passato ne aveva teneramente, fino alla svnevolezza, idealizzato i lineamenti, scompare adesso per lasciare al suo posto un'impotente e patetica creatura.

La dicotomia, tante volte ribadita (11), tra la *Grande Madre* e la madre terrena è approdata qui alle estreme conseguenze.

Se altrove Gibràn aveva potuto e voluto salvaguardare il rilievo e la dignità dell'immagine materna, sottraendola, con zelante e commovente slancio filiale, alle maglie ferree della sua teoria panteistica che, inevitabilmente, assegna alla madre carnale ruoli e spazi assai ridotti, nel *Lazarus* essa viene riassorbita e confinata in quel "mondo delle misure e delle regole" (12) che, agli occhi di Gibràn, si identifica con gli aspetti più grossolani e materiali dell'esistenza.

Questa donna elementare non fa che ripetere al figlio, con miope e caparbio attaccamento, di restare; non fa che parlare ottusamente di zuppe e di cene e, soprattutto, non riesce a spiegarsi quanto accade. Ella, non solo non ha afferrato la portata del dramma di Lazzaro ma di esso non ha intravisto neppure i contorni né forse intuito l'esistenza.

Gibràn ha dunque decisamente reciso, in questa autunnale e tormentata fase della sua evoluzione, il cordone ombelicale che lo aveva fino ad ora legato all'immagine materna.

Il tempo, l'età e le circostanze hanno inesorabilmente appannato i teneri ricordi di Kâmilah (13), rendendolo finalmente padrone di assegnare alla Madre, in termini più razionali che sentimentali, la parte, non proprio di respiro, che realmente le riconosce la visione esistenziale di Gibràn.

La Madre è solo fattrice di un corpo la cui intelligenza e la cui anima trovano ben più alta matrice nell'*Universal Mind and Universal Soul* di cui ha ampiamente parlato Hawi (14).

Gibràn nel *Lazarus* non si limita a focalizzare meglio l'immagine della Madre ma prosegue oltre levando, attraverso

le dolorose parole del protagonista, un penoso *j'accuse* contro colei che, paradossalmente, è causa del dramma di Lazzaro e di tutti coloro che, come lui, aspirano a recidere le avviliti catene del mondo sensibile per librarsi nei più puri e vasti cieli dello Spirito.

*"My own mother would have me enter a tomb. She would have me eat and drink and she would even bid me sit among shrouded faces and receive eternity from withered hands and draws life from clay cups"* (15).

*"Yes it was my mother's sorrow and your sorrow. It was pity, self-pity, that brought me back. How selfish is self-pity, and how deep...You wanted a son and a brother to be with you through life...How cruel you are and how hard are your hearts, and how dark is the night of your eyes. For that you bring down the prophets from their glory to your joys, and then you kill the prophets"* (16).

In una fascia intermedia tra la rudimentale sensibilità della Madre e l'impotente turbamento di Maria, si colloca, risoluto nella sua terrena ed attiva concretezza, il personaggio di Marta.

Come la Madre, Marta non riesce a condividere il travaglio di Lazzaro però, a differenza di quella, non lo ignora.

*"No, mother. There is something else; something I do not understand"* (17).

Marta è il simbolo di una razza energica e combattiva tanto presa dai ritmi frenetici della vita sociale e mondana da non riuscire a ritrovare in se stessa la divina molecola che la lega all'Eternità e ad essa incosabilmente la riconduce.

Ella è un po', se vogliamo, il condensato di quell'America concitata ed inflessibile che ha, a più riprese, cercato di risucchiare Gibràn nei suoi spietati ingranaggi (18), strumentalizzandone ma non condividendone ansie ed aspirazioni (19).

Siffatta società assurge spesso ad interlocutrice e, talvolta, antagonista dell'eroe gibràniano.

L'esito di questo incontro-scontro ha caratterizzato i diver-

si momenti della vita e dell'opera di Gibràn. Dalla cristiana rassegnazione di *Dam'ah wa 'btisâmah* (20) in cui gli eroi sono quasi sempre sconfitti e schiacciati da una società tirannica, ipocrita e materialista, Gibràn era approdato, con *al-Arwâh al-mutamarridah* (21) alla vittoria morale di Wardah al-Hâni sulle soffocanti leggi della convenzione ed al trionfo temporale e spirituale di Khalil.

A questa fase di baldanzoso ottimismo era seguito tuttavia il cupo e sfiduciato isolamento di *The Madman* (22) finché, agli inizi degli anni venti, l'ironica e sconsolata vena del Pazzo veniva spazzata via dalla cristallina visione di al-Mustafà (23) e dal suo messaggio: un'autentica apoteosi di "healthy minded optimism" (24).

A distanza di meno di un decennio assistiamo ad una nuova trasformazione.

Le limpide e serene atmosfere del *Profeta* si offuscano, "there is a return of the irony that met our eye in *The Madman*, there is a pungency in many of the tales that bespeak weariness in the face of the stupidities and blindness of the world" (25).

In questo clima, che è quello che accompagna la composizione di *The Wanderer* (26), ci sembra si possa altrettanto bene collocare il *Lazarus* in cui Marta, dicevo, riassume in sé la cieca acquiescenza alle leggi sociali e mondane: niente lo rivela più chiaramente di questa sua frase

"But the Master saw our sorrow and our pain, and he called you back to us and yet you rebel. Oh what cloth, rebelling its own weaver! What a house rebelling against its own builder!" (27)

cui fa da logica conclusione la seguente battuta:

"Be quiet and accept the life the Master has given you" (28).

In contrasto con l'appagata normalità di Marta si dispiega la nervosa ansia di Maria, attenta a captare i significati reconditi e le motivazioni dell'atteggiamento del fratello.

Se Marta è il simbolo dell'umanità sorda, indaffarata e di-

stratta, Maria lo è di quella volenterosamente protesa verso la Verità. Ma in Maria il miracolo non si è ancora compiuto; le mistiche nozze tra corpo ed anima non hanno avuto luogo (29) né un terzo occhio si è aperto sulla sua fronte per farle contemplare ciò che si cela dietro la nebbia (30).

Però ella sa che dietro la nebbia vi è qualcosa ed il suo viaggio verso *the man's own greater self* (31) è, in certo qual modo, già iniziato.

"Yes, yes. *There is something else. I know it, too. I have known it all these days, yet I cannot explain it*" (32).

Più tardi, udendo le strane parole che Lazzaro pronuncia al suo ritorno, ella esclamerà:

"*O blessed angels of our silent hours, make me to understand this thing! I would not be an alien in this new land discovered by death. Say more, my brother, go on. I believe in my heart I can follow you*" (33).

Ma poiché la tartaruga non può tener dietro al cervo — commenta il Pazzo (34) — e la terra è sorda alle parole del cielo (35), a Maria la voce di Lazzaro giunge debolè ed indistinta:

"*Oh, it is like a dream dreamt upon a mountaintop. I know, my brother, I know the world you have visited, though I have never seen it. Yet all that you say is passing strange. It is a tale told by someone across a valley, and I can hardly hear it*" (36).

Maria impersonerebbe dunque la creatura umana la quale non ha ancora raggiunto l'ultimo grado dell'iter spirituale che deve condurre alla palingenesi totale ed alla liberazione definitiva dalle barriere temporali dell'esistenza.

Mi piace suggerire, anche a rischio di forzare un po' l'interpretazione, che Maria riassume in un certo senso alcune figure femminili della vita di Gibràn, la Haskell, la Young ad esempio, che, pur essendo riuscite quanto altri mai ad avvicinarsi al cuore del poeta, sono pur sempre rimaste attaccate alla sfera più umana della sua esperienza affettiva senza riuscire

mai — neanche nei momenti di più intensa comunicazione — ad incarnare quell'ideale femminile che costituisce la più alta aspirazione e creazione della poetica dell'amore in Gibràn.

A proposito di Maria abbiamo accennato agli interventi del Pazzo: l'enigmatica figura che scandisce, con i suoi commenti, l'azione e le parole dei personaggi.

Chi è esattamente il Pazzo? E cosa rappresenta? Prima di rispondere ricordiamo che il motivo della pazzia ricorre in Gibràn fin dal lontano 1906 (37) e già da allora, attraverso il personaggio di Yûḥannâ al-magnûn, essa si avvia a diventare sinonimo di purezza di cuore e libertà di pensiero.

Più tardi, con *The Madman*, tale identificazione si fa più risoluta, esplicita e violenta.

Pazzo è colui che, attraverso un processo di annichilimento del suo io e dei suoi caduchi legami con il mondo circostante, riconquista le proprie radici spirituali ed eterne e rigenera se stesso nella libertà. Ma tale libertà agli occhi del volgo assume le conturbanti fattezze della Pazzia così come per il Potere ed il Sistema costituisce una destabilizzante minaccia dello *status quo*. Essa viene dunque interpretata come ribellione — ed in effetti lo è — e quindi duramente condannata o derisa o, nel più fortunato dei casi, ignorata.

Nel *Lazarus* ad esempio, così come in *The Blind*, l'alienazione del Pazzo è concretamente resa mediante un'assoluta estraneità agli altri personaggi.

Egli è in scena ma nessuno lo vede; parla ma nessuno lo sente: la sua presenza e le sue parole non interferiscono o incidono sull'azione poiché egli è avulso dal restante contesto drammatico ed il suo linguaggio è volutamente solenne ed aforistico, conciso e misterioso come quello di un vate.

La funzione del Pazzo nel *Lazarus* è abbastanza esplicita. La chiave di lettura del personaggio ci viene da lui stesso fornita attraverso queste parole:

*"He hade me also to come back but I did not obey, and now they call me mad"* (38).

Il Pazzo è dunque, in ultima analisi, quello che Lazzaro diverrà a conclusione del dramma. E' il suo futuro suggellato dalla ribellione e dalla secessione finale.

In questa allegoria della vicenda umana *secondo Gibràn*, la Madre, Marta e Maria sono l'ieri; Lazzaro è il presente; il Pazzo il domani "*which is God Himself conceived of as the ultimate realisation of man's future perfection*" (39).

Non dimentichiamo infatti che altrove (40) un altro Pazzo aveva così pregato:

*"My God, my aim and fulfilment; I am Thy yesterday and Thou art my tomorrow. I am Thy root in the earth and Thou art my flower in the sky, and together we grow before the face of the sun"* (41).

Veniamo infine al personaggio di Lazzaro, chiave di volta dell'intera composizione. Egli non compare in scena subito ma la sua presenza e la sua problematica sono anzitempo drammaticamente avvertite nell'attesa che le preannuncia.

Lazzaro ha avuto in sorte il più singolare dei destini: dopo tre giorni trascorsi nell'aldilà è stato risuscitato ad opera del Cristo mosso a pietà dal dolore dei familiari.

Su questa resurrezione, su questo forzato e crudele ritorno al mondo dei sensi si impernia la tragedia del redivivo:

*"Pity, pity that I should be torn away from a thousand years of heart's desire, a thousand thousand years of heart's hunger. Pity that after a thousand thousand springs I am turned again to this winter"* (42).

Nei tre giorni — secondo il calcolo dei familiari — nella eternità — secondo la sua rigenerata visione delle cose — della morte, Lazzaro è penetrato in quel sovrumano territorio esistenziale che è a ben guardare il solo reale.

*"There is no dream here and there is no awakening. You and this garden are but an illusion, a shadow of the real. The awakening is there where I was with my beloved and the reality"* (43).

Nella morte egli ha incontrato la vita e l'amore: è perciò

inevitabile che la resurrezione si ritorca contro di lui come il più crudele dei supplizi e la più efferata delle pene. Lazzaro ormai non appartiene più al nostro mondo, ce lo dicono le sue parole che risuonano quasi identiche a quelle precedentemente citate a proposito del Pazzo (44):

*"I was a root in the dark earth, and I became a flower and then a fragrance in space rising to enfold my beloved..."* (45).

Il mondo ideale nel quale Lazzaro è emigrato assume i radiosi ed idilliaci caratteri di una Natura primordiale ed incontaminata in cui i confini, le distanze e le leggi fisiche si annullano per consentire agli spiriti beati che la abitano di aleggiare e spaziare in un volo frenetico ed incoercibile.

Liberata dal fardello corporeo e da quello ben più gravoso dei pregiudizi, delle convenzioni e degli impegni mondani, l'anima si abbandona e si fonde nello spazio. *"Space"*, *"Fragrance"* sono le traduzioni semantiche di questo stato di grazia e non sono forse esse il corrispettivo poetico dell'arabo *Dabâb* impiegato da Gibràn in un altro contesto (46) per esprimere identiche sensazioni?

Così come già altrove (47) egli si era servito dell'immagine della foresta e delle cime del Libano per rappresentare un mondo incantato dove tutto è Bellezza e Purezza e dove l'uomo, attraverso un processo catartico, riconquista la verginità della fanciullezza.

In questa nuova dimensione, restituitagli dal morire, Lazzaro ha ritrovato *the Greater Self* e si è riunito con la sua amata (*his Beloved*).

Sarebbe qui troppo lungo esaminare i numerosissimi episodi dell'opera gibràniana in cui ricorre il tema dell'Amato celeste ossia del *partner* ideale al quale ogni essere umano è destinato ed indissolubilmente unito e con il quale, prima o poi, finirà per incontrarsi a dispetto di tutti gli impedimenti sociali o storici.

Tale convinzione è presente fin dagli anni giovanili (48)

ponendosi precocemente come una delle teorie fondamentali — forse la più costante — dell'architettura poetica e speculativa di Gibràn. E credo, come ho già proposto (49), che essa trovi la più fedele esemplificazione nello straordinario — nel senso più letterale della parola — rapporto amoroso che Gibràn volle tessere con la scrittrice Mayy Ziyâdah, colei che rimane, a mio avviso, la più perfetta incarnazione, se mai ve ne fu una, di *beloved in the sun*, secondo le intellettuali ambizioni di Gibràn.

Non per nulla le lettere scritte a Mayy proiettano nella vita reale situazioni letterarie ricorrenti in Gibràn e si servono di un linguaggio non dissimile da quello via via usato da lui in tali situazioni. Ecco perché non mi sorprendono affatto le consonanze tra le parole di Lazzaro e quelle rivolte da Gibràn a Mayy in varie occasioni (50).

Un altro elemento interessante che vale la pena di analizzare è l'atteggiamento con cui Lazzaro si pone di fronte alla figura di Cristo. Scopriremo immediatamente che tale contegno conferma in pieno le affermazioni di Hawi (51) circa un innegabile, progressivo slittamento del poeta nella eterodossia. Secondo Gibràn infatti, e ciò verrà ratificato definitivamente in *Jesus, the Son of Man* (52), Cristo non è figlio di Dio, ma di Giuseppe e Maria cosicché egli è un uomo esattamente come gli altri anche se è l'uomo che più di tutti riesce ad avvicinarsi al superuomo gibràniano e ad incarnarlo (53). Cristo è il modello ed il traguardo che ciascuno è in grado di raggiungere attraverso le successive catartiche reincarnazioni; è la proiezione delle potenzialità sovrumane presenti in noi; è il mito infine che racchiude e narra la storia ed il destino dell'Uomo.

In tale prospettiva non sorprende né scandalizza il provocatorio comportamento di Lazzaro che oscilla tra un'aperta ribellione (54) ed una sofferta solidarietà (55).

La prima nasce dal risentimento per essere stato crudelmente strappato all'amata e trascinato nuovamente nel mondo, la seconda prende spunto dalla consapevolezza che il Cristo è,

a sua volta, una vittima il cui destino è peraltro assai simile a quello di Lazzaro.

Entrambi sono paradigmi di un Disegno soprannaturale davanti al quale si devono piegare la volontà e le aspirazioni personali. Essi sono due Profeti che, come agnelli predestinati al supplizio, suggellano nel proprio sangue il messaggio di Verità di cui sono latori sanzionando con il supremo sacrificio il loro immortale vangelo. E infatti Lazzaro, allorché udrà da Filippo l'annuncio della Resurrezione, correrà via, stavolta definitivamente, per unirsi al Cristo ed essere con lui pronto alla successiva Crocifissione.

Questa Crocifissione altro non è che la solitudine e l'incomprensione che affliggono, nella nostra società, gli uomini non disposti a rinunciare alla dimensione soprannaturale e non disposti a barattare le proprie evasioni spirituali con un mediocre appagamento terreno.

Chi ha intravisto certe verità, nell'atto di comunicarle, si ritrova solo e disprezzato: il destino di Cristo e Lazzaro ricorda da vicino il destino che attendeva al-Mustafà in *The death of the Prophet*, l'opera che secondo l'intenzione di Gibràn, doveva completare la trilogia (56), ma della quale egli non arrivò a scrivere che una frase:

*"And he shall return to the city of Orphalese...and they shall stone him in the Market Place, even unto death; and he shall call every stone a blessed name"* (57).

Questa connessione sottolinea ulteriormente la particolare tinta crepuscolare del *Lazarus* che, come avevo accennato prima di procedere all'analisi dei personaggi, si rivela frutto di un momento più riflessivo, maturo e, soprattutto, più mestamente consapevole. E' opera di un uomo ormai vicino alla morte — lo stress e le malattie ne hanno irreversibilmente sfiabrato la salute — e vicino alla morte si incrinano anche le solari certezze di questo poeta-profeta, un tempo così fiducioso nelle capacità super-umane dell'uomo. Non che queste capacità vengano, nel *Lazarus*, smentite o tradite, però esse assu-

mono senz'altro un significato più sofferto poiché a lungo andare condannano l'uomo all'isolamento ed alla incomprendione.

A monte, dunque, rimane l'eterno contrasto con gli Altri, con la Società, con il Sistema: l'eroe ne esce vittorioso ma a prezzo della solitudine. Un prezzo questo che, agli occhi di chi, come Gibràn, si appresta al bilancio della propria vita, può apparire troppo alto.

L'azione di *The Blind* ci riporta in un contesto più attuale e borghese. La casa di David Rugby un musicista cieco che vive con la moglie Helen e la giovane Anna, nata da un precedente matrimonio di Helen. Quest'ultima, inappagata dal rapporto con David, cerca rifugio nelle braccia dell'amante Kingdom.

Tra David ed Anna si instaura, invece, una sublime comunione di spirito e la ragazza riesce sempre più a penetrare nell'universo, solo apparentemente senza luce, di David.

Quando costui una sera intuisce, a ragione, la presenza di un estraneo in compagnia della moglie, Anna, interrogata, nega tale presenza segnando così il destino della madre che fugge via per sempre ed il proprio in simbiosi con David.

Dietro l'apparente novità delle situazioni e dei personaggi, si celano ancora, non senza qualche stonatura, motivi ricorrenti della poetica gibràniana.

David è simbolo dell'uomo che non vede le cose di questo mondo ma molto al di là di esse. Anna è una Maria ormai iniziata ai misteri ed ai riti di una ben più profonda lettura della realtà. Helen e Kingdom, i veri ciechi, rappresenterebbero l'umanità brutta incapace di sollevarsi dalle pedestri cure mondane agli arcani dello Spirito. Il Pazzo svolge l'usuale intervento metafisico atto a confermare e sottolineare certe situazioni.

Questi personaggi però, lungi dal raggiungere la compiutezza artistica del *Lazarus*, qui appaiono confusamente abbozzati

più che sviluppati, conservando la schematicità dei simboli senza averne quella ieraticità che tanto fascino infonde, abitualmente, alle figure di Gibràn. Un certo fastidio deriva poi dallo esasperato manicheismo della vicenda: manicheismo che l'autore, in passato, era quasi sempre riuscito a temperare con arte e gusto ma che qui affiora in tutta la sua parenetica artificiosità.

Il personaggio di David, innanzi tutto, risulta intelligibile solo alla luce di altre opere gibraniene (58) senza il sussidio delle quali la sua allegorica cecità non emerge con quel rilievo e quel respiro che essa esigerebbe.

Meno frettolosamente tracciata ma, al contempo, assai più contraddittoria risulta Helen. Il suo contegno ed il suo carattere sono infatti pericolosamente sbilanciati tra una postulata negatività ed una effettiva trascinante carica umana, che manca del tutto agli altri personaggi e che le deriva involontariamente dalla sua sete di amore e di vita. Per un inspiegabile *non sense*, questa donna che dovrebbe qui costituire la smentita ed il rifiuto delle qualità eroiche gibraniene, risulta invece il più positivamente gibraniense dei personaggi. La rende tale l'incoercibile anelito all'amore — al di là delle convenzioni sociali — che, come abbiamo visto, è stato sempre una delle idee-forza della concezione dell'autore. Quando ella esclama:

*"I don't care what people say of us. I don't care for anything or anyone. I only care for you and for myself, and for our love"* (59), non è forse sorella spirituale di Lazzaro, di Wardah al-Hâni, di K̄halil (60) e di tutti gli altri portabandiera di libertà? E come può ora Gibràn, con un'incongruente impennata, pretendere di condannare questa ansia libertaria, alla quale ci ha tanto favorevolmente disposti la precedente produzione, a vantaggio dei due antagonisti David ed Anna? Tanto più che — come dissi — questi ultimi appaiono, a differenza di Helen, grigi ed impacciati.

Quando Helen dice:

*I'm younger than either of them... I'm younger than my*

own daughter. She is old. They are both old. They are like two characters in an old story, moving about in a book rather than in a house. They move slowly. They talk slowly. Everything they do is slow and old" (61) lo spettatore non può non simpatizzare e concordare istintivamente con questa sensuale ed irruente sete di vita, davanti alla quale lo stesso Gibran pare disorientato ed impotente, se è realmente una sottile autocritica quella che mi sembra traspaia dalle parole di Helen.

Concludendo non credo possibile celare un certo disagio di fronte a *The Blind* sia sul piano dei contenuti sia su quello dei risultati formali.

Non si può escludere del resto che esso rappresenti solo un abbozzo in attesa di una definitiva stesura o, addirittura, un'opera volutamente scartata perché insoddisfacente: ipotesi entrambe che mi sembra doveroso tener ben presenti ogni qualvolta ci si trovi di fronte a quella necessaria ma dolorosa profanazione che è pur sempre la pubblicazione postuma di un'opera.

## NOTE

(1) **Kahlil Gibran**, *Dramas of Life: Lazarus and his beloved and The Blind* with introduction by the author's cousin and namesake Kahlil Gibran, The Westmister Press, Philadelphia, 1982.

(2) **Kahlil Gibran**, *Lazarus and His Beloved*, New York Graphic Society, Ltd., Greenwich, Connecticut, 1973.

(3) E' ciò che accadde ad esempio a *The Garden of the Prophet*, edito nel 1933, due anni dopo la morte del poeta, a cura di B. Young e non esente da qualche arbitrario intervento da parte di quest'ultima. Cfr.: **Khalil S. Hawi**, *Kahlil Gibran, His Background, Character and Works*, Beirut, 1963, pp. 239-240 (di tale testo esiste una recentissima riedizione a cura di The Third World Centre for Research and Publishing, London, 1982).

(4) *Dramas of Life cit.*, introduzione, pp. 28-35.

(5) I titoli degli altri tre sono: *The Banshee*, *The Last Unction*, *The Hunchback or the Man Unseen*.

(6) Il testamento di Gibran redatto in data 10 marzo 1930, così stabilisce: "Everything found in my studio after my death, pictures, books, objects of art, et cetera, go to Mrs. Mary Haskell Minis, now living..."

(7) "However, the physical condition of the manuscripts, their style and content show that they were completed toward the end of the poet's career", *Dramas of Life cit.*, p. 36.

(8) Tale diario è depositato presso la Southern Historical Collection della University of North Carolina Library, Chapel Hill. Una cospicua parte di esso, insieme al carteggio Gibran-Haskell, è stato pubblicato a cura di V. Hilu (*Beloved Prophet, The love letters of Kahlil Gibran and Mary Haskell*, Alfred A. Knopf, Inc., U.S.A., 1972). Purtroppo i passi cui si fa qui riferimento non figurano nella suddetta edizione cosicché non mi è stato possibile controllarne l'esattezza.

(9) Cfr.: *Beloved Prophet cit.*, pp. 184-188. In questo testo non esiste traccia di tale colloquio.

(10) **Alma Reed**, *Orozco*, Oxford University Press, 1956. Il compleanno dello scrittore cadeva il 6 gennaio anche se talvolta, per errore, si è detto che fosse nato il 6 dicembre 1883. Sull'origine di tale equivoco si veda: *ash-Shu'lah az-zarqā'*, *rasā'il Gibrān Khalil Gibrān ilā Mayy Ziyādah*, a cura di Salmā Ḥaffār al-Kuzbarī e Suhayl Bushrū'i, Dimashq, 1979, p. 107. Di tale testo chi scrive ha curato una traduzione in lingua italiana: **Gibrān Khalil Gibrān**, *Lettere a Mayy*, versione dall'arabo di M. Amalia De Luca, Palermo, 1981.

- (11) Cfr.: *ash-Shu'lah cit.*, p. 68 e p. 83; *Lettere a Mayy cit.*, p. 60 e p. 67.
- (12) *Lettere a Mayy cit.*, p. 58; in arabo "‘alam al-maqāyīs wa’l-mawāzīn", *ash-Shu'lah cit.*, p. 65, cfr. pure: *Ibid.*, p. 79 "‘alam al-mawāzīn wa’l-kimiyah".
- (13) Kāmilah Rahmi, madre del poeta, morta nel 1903 a Boston di tubercolosi. Vittime dello stesso male erano deceduti, poco tempo prima, la sorellina di Gibrān Sultānah ed il fratello maggiore Buṭrus.
- (14) KH. S. Hawi, *Op. cit.*, p. 161.
- (15) *Dramas of Life cit.*, p. 68.
- (16) *Ibid.*, pp. 69-70.
- (17) *Ibid.*, p. 54.
- (18) Cfr.: *ash-Shu'lah cit.*, p. 51; *Lettere a Mayy cit.*, p. 53.
- (19) Cfr.: *ash-Shu'lah cit.*, p. 95; *Lettere a Mayy cit.*, p. 75.
- (20) New York, 1914, traduzione in lingua inglese a cura di Anthony Rizcallah Ferris: *Tears and Laughter*, New York, 1949.
- (21) *al-Arwāh al-mutamarridah*, Beirut, 1908, 2a edizione: Egitto, 1922. Traduzione in lingua inglese a cura di Anthony Rizcallah Ferris: *Spirits Rebellious*, New York, 1947. Wardah al-Hāni racconta la storia di una donna che, pur di ricongiungersi al suo vero ed unico amore, non esita a trasgredire apertamente il vincolo matrimoniale impostole, abbandonando marito, ricchezze ed una prestigiosa posizione sociale. Khalil si ribella invece alla corruzione, all'ipocrisia ed alle ambigue connessioni dell'ambiente monastico con il potere tirannico di uno *shaykh*, riuscendo a trascinare, fino al felice epilogo, tutto il popolo nella sua giusta battaglia.
- (22) *The Madman, his parables and poems*, New York, 1918.
- (23) *The Prophet*, New York, 1923.
- (24) Cfr.: KH. S. Hawi, *Op. cit.*, p. 232.
- (25) B. Young, *This man from Lebanon*, New York, 1956, p. 117.
- (26) *The Wanderer*, New York, 1931.
- (27) *Dramas of Life cit.*, p. 69.
- (28) *Ibid.*, p. 70.
- (29) Cfr.: KH. S. Hawi, *Op. cit.*, p. 222.
- (30) *ash-Shu'lah cit.*, pp. 70-71 e p. 95; *Lettere a Mayy cit.*, p. 62 e p. 76.
- (31) Cfr.: KH. S. Hawi, *Op. cit.*, p. 195.
- (32) *Dramas of Life cit.*, p. 54.
- (33) *Ibid.*, pp. 60-61.
- (34) *Ibid.*, p. 61.
- (35) *Ibid.*, p. 64.
- (36) *Ibid.*, pp. 64-65.
- (37) *‘arā’is al-murûg*, 1906.
- (38) *Dramas of Life cit.*, p. 66.
- (39) Cfr.: KH. S. Hawi, *Op. cit.*, p. 195.

- (40) *The Madman*, London, 1919.
- (41) *Ibid.*, p. 10.
- (42) *Dramas of Life cit.*, p. 58.
- (43) *Ibid.*, p. 60.
- (44) Cfr.: pag. 205.
- (45) *Dramas of Life cit.*, p. 61.
- (46) *ash-Shu'lah cit.*, p. 95 e pp. 108-109.
- (47) *Ibid.*, p. 149.
- (48) Cfr.: *Le ceneri degli evi ed il fuoco eterno* in 'arâ'is al-murûg: *Abbi pietà di me, anima mia; I Vincitori; Richiamo dell'amante* in *Dam'ah wa'btisâmah*: più esplicitamente tale concezione si rispecchia nelle vicende di Laylah, Wardah al-Hâni e dell'adultera di *Şurâkh al-qubâr* in *al-Arwâh al-mutamarridah*.
- (49) M. Amalia De Luca, *Le lettere di Gibrân a Mayy Ziyâdah*, in *Oriente Moderno*, LX (1980), pp. 123-131.
- (50) Cfr.: *Lettere a Mayy cit.*, pp. 56-57; pp. 70-71; pp. 73-74; p. 76; p. 85; p. 92; p. 96; pp. 104-105; p. 114; p. 116.
- (51) KH. S. Hawi, *Op. cit.*, pp. 234-237.
- (52) New York, 1928.
- (53) Cfr.: M. Naimy, *Kahlil Gibran, a biography*, preface by Martin L. Wolf, New York, 1950.
- (54) "Jesus of Nazareth, tell me now, why did you do this to me? Was it fair that i should be laid down, a humble lawly sorrowful stone leading to the height of your glory? Anyone of the dead might have served to glorify you. Why have you separated this lover from his beloved?..."", *Dramas of Life cit.*, p. 72.
- (55) "Jesus of Nazareth! My friend! We have both been crucified. Forgive me! Forgive me! I bless you-now, and forevermore", *Ibid.*, p. 72.
- (56) Composta da *The Prophet* e *The Garden of the Prophet*. Per quest'ultimo cfr. nota 3.
- (57) Cfr.: B. Young, *This man cit.*, p. 119.
- (58) Cfr.: *Ayyuhâ al-layl* in *al-Awâsif (al-Magmû'ah al-kâmilah li-Mu'allafât G. Khalîl Gibrân*, 3 voll., Bayrût, 1955, vol. III, p. 31): *The Astronomer* e *Night and the Madman* in *The Madman cit.*: l'Astronomo è un cieco che, nonostante la sua menomazione, riesce a contemplare le stelle ed i pianeti così come la Notte, nonostante l'oscurità, rivela al Pazzo i misteri dell'etere e dell'anima.
- (59) *Dramas of Life cit.*, p. 95.
- (60) Cfr. nota 21.
- (61) *Dramas of Life cit.*, p. 95.