

CHIARA FONTANA

# POESIE SCELTE DI NAJĪB SURŪR

Studio critico e traduzione



LILEC

BOLOGNA

2025



## **Collana di Traduzioni**

**- 1 -**

# Collana di Traduzioni

## DIRETTORE

Alessandro Zironi

## COMITATO SCIENTIFICO

Michele Bernardini  
(*Università l'Orientale di Napoli*)

Franca Cavagnoli  
(*traduttrice*)

Ástráður Eysteinnsson  
(*Università d'Islanda*)

Roman Govoruchо  
(*Università Statale delle Scienze Umane di Mosca*)

Andrea Landolfi  
(*Università di Siena*)

Valerio Nardoni  
(*Università di Modena-Reggio Emilia*)

Nicole Nolette  
(*Università di Waterloo, Canada*)

Monica Ruocco  
(*Università l'Orientale di Napoli*)

## COMITATO DI REDAZIONE

Maurizio Ascari, Giovanni Borriero,  
Andrea Ceccherelli, Irina Marchesini,  
Ines Peta, Paola Puccini, Francesco Vitucci

## PROGETTO GRAFICO E LAYOUT EDITING

Alberto Alberti

## SEGRETERIA DI REDAZIONE E COPYEDITING

Nadzieja Bąkowska  
[nadzieja.bakowska@unibo.it](mailto:nadzieja.bakowska@unibo.it)

I volumi della "Collana di Traduzione" sono sottoposti a *double-blind peer review* e vengono pubblicati online sulla piattaforma AMS Acta dell'Università di Bologna, dove sono liberamente accessibili



<<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>>

## IN COPERTINA

*Qaṣā'id mukhtāra li-Najīb Surūr*, calligramma di Amjed Rifaie

Chiara Fontana, *Poesie scelte di Najīb Surūr. Studio critico e traduzione*  
LILEC • AMS Acta by AlmaDL • University of Bologna Digital Library, © 2025 Authors  
ISBN 9788854971967 • DOI 10.6092/unibo/amsacta/8406



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES,  
LITERATURES, AND CULTURES

<<https://lingue.unibo.it/it>>

CHIARA FONTANA

# POESIE SCELTE DI NAJĪB SURŪR

Studio critico e traduzione



LILEC • Bologna

2025



*a Davide*



# Indice

Prefazione di *Monica Ruocco* 7

## I. NAJĪB SURŪR: UN AUTORE RITROVATO

Introduzione 15

“Figlia unica della Rivoluzione”. La generazione di artisti e intellettuali nell’Egitto degli anni ’60-’70 25

Najīb Surūr. Cenni biografici e opere 37

La ricezione postuma di Surūr. Le pubblicazioni, la censura, l’oblio e un rinnovato interesse 47

La poetica di Najīb Surūr. Lo sperimentalismo, il lirismo “ribelle” e l’eterogeneità di soluzioni espressive 53

## II. L’UNIVERSO POETICO DI SURŪR

Un malinconico circo degli affetti e il dialogo coi fantasmi della poesia: *Dialogo con Lord Byron* 69

Una finestra sull’intimità dell’autore: *Parole d’amore* 75

Canto l’amore, canto la rabbia: la magia e la condanna della poesia in *Canzone su un uccellino* 87

Grottesco, tradizione ed echi del teatro epico brechtiano nel racconto visionario della *Naksa: Cavaliere dell’ultima era* 95

Provocazione, denuncia e coscienza politica: le *Vaffanculiadi* o un contemporaneo ritorno a *shi’r al-mujūn* 103



Poesia in musica. <i>Sciolsero le vele</i> e <i>Che c'ha da ridere il mare?!</i> Due brani composti negli anni '70	115
Il nichilismo, la poesia interrotta e la metatestualità nella produzione degli anni '70: <i>Frustrazioni poetiche</i>	125
Ritratto dell'artista maturo: <i>Le quartine di Najīb Surūr</i>	129

### III. POESIE SCELTE

Nota alla traduzione	145
<i>Dialogo con Lord Byron</i>	147
<i>Parole d'amore</i>	151
<i>Canzone su un uccellino</i>	157
<i>Cavaliere dell'ultima era</i>	177
<i>Vaffanculiadi</i> (versi scelti)	161
<i>Sciolsero le vele al tramonto</i>	191
<i>Che c'ha da ridere il mare?!</i>	195
<i>Frustrazioni poetiche</i>	199
<i>Le quartine di Najīb Surūr</i>	211

### IV. APPARATI

Glossario terminologico	241
Cronologia delle opere di Najīb Surūr	269
Bibliografia	279

## Prefazione

Affrontare e decidere di presentare in lingua italiana parte dell'opera poetica dell'egiziano Najīb Surūr richiede una buona dose di coraggio, una sicura competenza circa i generi della poesia araba classica e moderna, nonché un'eccezionale padronanza della lingua araba nei suoi diversi registri. In questo volume Chiara Fontana dimostra di avere tutte le qualità sopra elencate, oltre a un'indubbia perizia nella traduzione, che le permettono di restituire a Surūr il posto che merita all'interno del ricchissimo panorama della poesia araba contemporanea.

Surūr non è per niente un autore facile e non lo è stato neppure durante la sua breve e tragica esistenza. Drammaturgo, poeta, personalità intellettuale carismatica, ha saputo incarnare con la sua arte e la sua stessa vita la parabola storica e culturale dell'Egitto tra gli anni '50 e '70 del XX secolo. Decenni, questi, in cui lo spirito rivoluzionario e gli ideali di cambiamento si accompagnano alle più audaci avanguardie intellettuali che, tuttavia, non tarderanno a dover fare i conti con i mali della corruzione e della repressione del dissenso che ancora oggi attanagliano il paese. Vittima in prima persona di ostracismo da parte delle autorità, Surūr – che ha anche conosciuto la dura esperienza dell'esilio in Ungheria – è riuscito a tradurre in arte un conflitto e un mal di vivere che lo accompagnano fino al ricovero in un ospedale psichiatrico e alla sua prematura dipartita avvenuta «in assoluta povertà ed emarginazione». Questo suo essere perennemente inquieto e in lotta con il mondo sembra trovare la sua motivazione in una personale battaglia che, durante tutta la vita, conduce con estrema dignità in nome della verità e contro qualsiasi forma di ingiustizia, da cui, però, esce sempre sconfitto. La sua lotta inizia, probabilmente, quando da giovanissimo assiste, nel villaggio in cui il padre ha trovato lavoro come impiegato dell'agenzia del fisco, all'umiliazione di un bracciante indifeso da parte di un funzionario. Questo episodio, in base alla precisa ricostruzione



condotta da Chiara Fontana, è il nucleo del primo componimento poetico dell'autore a cui fanno seguito raccolte di versi e drammi teatrali attraverso i quali Surūr interpreta lucidamente le diverse fasi dell'Egitto nasseriano. Così le sue parole, che mai si accontentano di essere soltanto un tratto nero su un foglio bianco, si trasformano in azione – anche teatrale e performativa – e in prese di posizione coraggiose e talvolta estremamente polemiche. La poesia di Surūr, infatti, come puntualizza l'autrice di questo saggio, è «un sentimento attivo, una forza trainante».

Tuttavia, forse proprio per un eccesso di “azione”, a un certo punto le qualità del Surūr letterato vengono messe in secondo piano rispetto al suo «carattere ribelle, lo spirito *bohémien*, il parlare disinibito e tutto ciò che contribuisce a farne una figura fascinosa e quasi mitica». Quindi, probabilmente a causa di questa sua natura eccessiva sotto tanti punti di vista, la critica e gli studiosi trascurano la potenza, la profondità e insieme l'originalità dei suoi componimenti. Fino a questo pregevole lavoro che, come ben spiega Chiara Fontana, è animato dalla volontà di presentare Surūr soprattutto attraverso la sua opera. In questo saggio antologico, avvincente nelle parti che riguardano il percorso personale del poeta egiziano, puntuale nell'analisi retorica e metrica delle sue opere, e piacevole nella lettura dei suoi versi, l'autrice ha saputo mettere in luce la varietà dei lavori di Surūr «evidenziando la trasversalità e lo sperimentalismo di molte soluzioni espressive».

Nei suoi componimenti, infatti, Surūr si cimenta con stili poetici molto diversi tra loro, con strutture metriche e prosodie che dimostrano la sua eccezionale conoscenza della poesia araba classica e contemporanea, oltre al patrimonio in versi proveniente da altri ambiti culturali, *in primis* quello occidentale, con una particolare predilezione per autori come Cervantes, Byron, Goethe, Brecht e Puškin.

A questo punto un breve cenno a quanto siano legati il Surūr poeta e il Surūr drammaturgo. Sicuramente, l'autore egiziano non è l'unico drammaturgo ad aver scritto poesie, né l'unico poeta a essersi misurato col testo drammatico. Basti citare Shakespeare e Christopher Marlowe, Bertolt Brecht e Vladimir Majakovskij, fino a Jon Fosse e all'italiano Carmelo Bene, personaggio con cui Surūr condivide a mio parere una spiccata sensibilità artistica, la vena polemica e l'attitudine alla provocazione, oltre all'abilità nel rileggere e adattare il patrimonio culturale tradizionale. Surūr inserisce il suo estro drammaturgico nella tensione dialogica – pratica comune anche alla letteratura araba classica – che caratterizza molta della sua po-

esia, e che l'autrice del presente lavoro suggerisce sia espressione di un «dialogo interiore ad alta voce o di un'interazione emotiva con gli elementi del sé più profondo».

Insomma, intertestualità, sperimentazioni in verso sciolto, recupero e rispetto della cosiddetta "poesia disciplinata", adattamenti e prestiti linguistici, riferimenti alla tradizione egiziana antica, ardite soluzioni stilistiche ma anche il rinnovamento dei generi della tradizione classica come le quartine, versi raffinati e popolari, vocaboli ricercati e vituperi, liriche intime e proclami accusatori, questo e molto altro si trova nei lavori poetici di Najīb Surūr. La varietà della composizione non si disperde, però, in una sperimentazione fine a se stessa. Al contrario, tutta l'opera di Surūr, poetica e drammatica, manifesta un'eccezionale coerenza emotiva e di intenti. Una coerenza emotiva che ha tra i suoi più alti esempi le quartine, quelle *Rubā'īyyāt Najīb Surūr* espressione del suo dolore esistenziale, e una coerenza di intenti che trova invece nelle *Kuss ummiyyāt* il grido disperato contro la corruzione della politica egiziana, con la volontà di ricordare «le pene e le torture vissute dall'autore, così come i nomi dei martiri che vennero perseguitati e uccisi per aver osato mostrare il loro dissenso».

L'eredità di Najīb Surūr sarà raccolta da suo figlio Shuhdī, ma anche e soprattutto da quei giovani attivisti, intellettuali e poeti, uomini e donne, che ancora oggi, in nome della verità, affollano le prigioni egiziane, e non solo. Alla luce della drammatica attualità in cui tutto il mondo è sprofondato risuonano infine così sagge le parole di Surūr, dolorose, a volte disturbanti, ma fedeli a un'etica e a una giustizia universali, in nome delle quali egli chiede ai suoi lettori "*cosa ne guadagniamo da un mare di sangue?*". È anche per questa ragione che un lavoro come questo, oggi, è necessario come non mai.

Monica Ruocco



I

**NAJĪB SURŪR:**

**UN AUTORE RITROVATO**



## Introduzione

In un'ultima lettera del 1978 indirizzata all'amico e collega del Masrah al-Jīb ('Pocket Theatre')<sup>1</sup> Karam Miṭāwa' (m. 1996), Najīb Surūr, non ancora cinquantenne ma già in procinto di spegnersi, scrive: «Amico mio, non sono mai cambiato e non cambierò mai, anche se dovesse sembrarti così o te lo venissero a riferire. Non sono figlio degli anni '50, né dei '60, né dei '70 e nemmeno degli anni che furono prima o di quelli che saranno dopo. Il mio Dio è la parola»<sup>2</sup>. L'appassionata professione di fede di Muḥammad Najīb Muḥammad Hajras Surūr, noto come Najīb Surūr, classe 1932 e nativo del villaggio di Akḥṭāb sul Delta del Nilo, forse non poteva essere diversa: al pari degli altri esponenti del *Jīl al-sittīnāt wa-al-sabʿīnāt* – ovvero la generazione di intellettuali che animarono la prolifica scena culturale egiziana degli anni '60 e '70 – visse tutta la vita d'un fiato e dell'Arte fece il suo respiro e la sua unica vocazione.

Il contributo della generazione intellettuale sopra indicata segna il “giro di boa” all'interno della cultura egiziana contemporanea e non solo. I coraggiosi tentativi di misurarsi consapevolmente con l'innovazione letteraria, la reale interiorizzazione dei modelli arabi precedenti o stranieri, le ideologie e la coscienza civica misero alla prova – mai come prima – la cultura della *Nahḍa* e il suo monito verso il rinnovamento (*al-tajdīd*). Najīb Surūr fu una delle voci più autentiche e passionante di quegli anni, tanto da percepire il contributo creativo e intellettuale offerto dalla breve cometa della propria generazione come un fulgore eterno e insoffocabile, incastonato proprio come una gemma entro i termini della militanza culturale e politica.

<sup>1</sup> Celebre teatro sperimentale nei pressi del Cairo, noto anche fra gli arabofoni nella sua traduzione in inglese.

<sup>2</sup> La lettera è stata poi inserita dall'autore nel suo ultimo saggio *Hākadhā qāla Juḥā* (Surūr 1981: 136).



Surūr fu definito un “ribelle” in azioni, ed è certamente così, ma lo fu soprattutto in parole: infatti, con l’innovatività della sua poesia, del suo teatro e dei suoi saggi critici smascherò gli stereotipi culturali del suo tempo, la ben celata refrattarietà di quest’ultimo all’innovazione. Come un satiro contemporaneo, celò vezzosamente dietro una colorata maschera di provocazione, visionarietà e irriverenza, la propria infantile inadeguatezza davanti all’inaccettabile crollo dei valori della Rivoluzione del ’52, ispirata dagli ideali di giustizia sociale, cambiamento e libertà d’espressione che portarono l’Egitto del Presidente Gamal Abd el-Nasser (m. 1970 – al potere 1952-1970) a divenire la forza trainante del mondo arabo del XX secolo. Tale crollo, infatti, fu ciò che aprì il sipario sull’amaro scenario della repressione degli intellettuali e della censura, che arrivarono puntualmente a bussare alla porta di questo autore. Lo sgretolarsi di quegli ideali sotto la morsa del controllo governativo fu proprio quell’elemento che rese evidenti le contraddizioni del progetto politico, prima, di Abd el-Nasser e poi, ancora più eclatantemente, di Anwar al-Sadat (m. 1981 – mandato 1970-1981)<sup>3</sup>. Tali periodi possono essere interpretati come due “lungometraggi” della storia pieni di luci e ombre, entro i quali scorrono glorie e falle dell’Egitto contemporaneo: la nazionalizzazione del Canale di Suez (1956), la grande riforma (*Islāh*) del sistema agricolo e scolastico (anni ’60), la diga di Assuan (inizio dei lavori: 9 gennaio 1960), la *Naksa*, ovvero la Guerra dei sei giorni (1967), le rivolte studentesche e i moti del pane (1972-’73), gli accordi di Camp David (1978).

Sarebbe molto più semplice dire che Najīb Surūr è stato un poeta, un drammaturgo e un critico egiziano comunista, attivo in Egitto durante il periodo in questione, formatosi nell’Unione Sovietica, esiliato e ostracizzato per la veemenza delle sue posizioni politiche, che godette di fama e celebrità durante gli anni ’60 e ’70 e che si spense prematuramente nel 1978 in assoluta povertà ed emarginazione, annientato dall’alcol e da un’insufficienza epatica. Sarebbe altrettanto semplice dire che per la platealità delle sue posizioni, il ricorso al turpiloquio in alcune delle sue invettive e la schiettezza delle sue esternazioni, Surūr, a distanza di quasi cinquant’anni dalla sua scomparsa – per la gran parte dei quali è stato censurato e pressoché dimenticato – è divenuto il simbolo rivoluzionario delle nuove generazioni egiziane del post-2011. Sarebbe semplice, sì. Ma a quel punto,

<sup>3</sup> Per personaggi storici assai noti come Abd el-Nasser e al-Sadat si è optato per una trascrizione semplificata.

tali righe sarebbero l'ennesima fonte vaga e superficiale su una figura straordinaria e, soprattutto, non costituirebbero un'introduzione adeguata alla prima traduzione dall'arabo di un'antologia di sue poesie.

Obiettivo del presente lavoro, infatti, è innanzitutto condividere l'esperienza di leggere Surūr, strapparla in qualche modo al personaggio iperpoliticizzato che gli è stato cucito addosso, osservarne i termini della sperimentazione artistica, dunque, avvicinarsi a questo autore scoprendo un intero mondo letterario fatto di sperimentazioni e ricerca, oltre il simulacro del dissidente *engagé* rimasto nell'immaginario comune. L'importanza di tale proposito – che il lettore non avvezzo alla letteratura araba potrebbe ragionevolmente non riconoscere – è infatti capitale. Surūr, venerato in Egitto, assai chiacchierato nel mondo arabo ma pressoché sconosciuto al di fuori di esso, è un “caso limite” per il panorama letterario del suo tempo: ossia, quello di un autore di cui si è scandagliata la biografia in termini pressoché scandalistici fino a far coincidere il suo lavoro con essa. Un autore, peraltro, a proposito del quale i pochi articoli critici a lui dedicati ci raccontano del suo teatro sperimentale e di un suo acuto saggio critico sul premio Nobel Najīb Maḥfūz (m. 2006)<sup>4</sup>, ma tacciono di quello che fu l'afflato più cocente della sua vita: la poesia, da lui stesso definita come «il padre di tutto, del teatro e della Storia»<sup>5</sup>.

Così, nel groviglio della sua eclettica produzione lirica, della sua cangiante e scoppiettante visionarietà, credo sia possibile scoprire ciò che nemmeno si immaginava di poter trovare: un Surūr poeta d'inaspettata freschezza, delicatezza e innovazione, autore votato a descrivere l'*hic et nunc* della sua ispirazione, dei suoi travagli e della storia del suo paese. Surūr fu autore di *al-shi'r al-ḥurr* ('poesia in verso libero') come si osserva in molti componimenti della raccolta *al-Trājīdiyā al-insāniyya* (*La tragedia umana*, anni '50-'60), di *al-shi'r al-ḥurr al-tafīlī* ('poesia ordinata prosodicamente secondo *awzān* innovativi') di cui è esempio *Kalimāt fī al-ḥubb* (*Parole d'amore*, 1966); di certe liriche allucinate, spezzate, metatestuali, che di volta in volta rimangono coerenti con una certa fissità tematica, fra le quali si ricordano quelle della breve antologia *Iḥbātāt shi'riyya* (*Frustrazioni poetiche*, 1975). Al contempo, l'autore egiziano si è distinto come poeta sperimentale nel recupero dei modelli compositivi fedeli alla metrica classica del *shi'r muqaffa' tafīlī* ('poesia ordinata rimicamente e

<sup>4</sup> Surūr 2008b.

<sup>5</sup> Il termine poesia (*shi'r*) in arabo è maschile. Cfr. Surūr 1969: 63.

metricamente'), come in *Rubā'īyyāt Najīb Surūr* (*Le quartine di Najīb Surūr*, 1975-76), o nel ritorno irriverente alla tradizione de *shī'r al-mujūn* – ossia la poesia satirica, libertina e scurrile d'epoca classica – rivisitata in *Kuss ummiyyāt* (*Vaffanculiadi* 1967-74). Nell'ispirazione e nella fantasia poliedriche di Surūr, al-Mutanabbī (m. 354/965), Abū Nuwās (m. 198/814), Abū al-'Alā' al-Ma'arrī (m. 449/1057), Giulio Cesare (44 a.C.), Byron (m. 1824), Dante (m. 1321), Puškin (m. 1837) e i protagonisti dei *mawāwīl* (sing. *mawwāl*) tradizionali sono poeti, profeti o cavalieri che si aggirano fra i versi di un tempo moderno in cui le loro stesse battaglie e glorie mostrano d'avere ancora un senso. La contemplazione silenziosa dei sentimenti è per questo autore una costellazione guida nella ricerca di una profonda empatia artistica col mondo. *L'exkursus* fra i suoi testi, dunque, al seguito dei suoi "eroi" donchisciotteschi, delle sue frustrazioni, delle sue immagini delicate e della loro retorica vibrante, racconta di un poeta il cui sicuro approccio al verso fu essenzialmente romantico, pieno di candore e tormento, nonché ininterrottamente coltivato dai suoi diciassette anni fino alla morte.

Recitano i suoi versi: «Ho creduto nell'amore, chi più di me / E l'amore è come la terra, se l'amo mi esilia»<sup>6</sup>. E così Surūr, di ritorno in Egitto dall'esilio ungherese vissuto fra il 1961 e il 1964, fa della sua patria, della sua appartenenza identitaria e persino dei dubbi che la costellano, lo sfondo sul quale proietta le sue sperimentazioni, non solo in ambito poetico, ma anche in quello drammaturgico e critico. In merito a tali ambiti della sua produzione, eredi del suo approccio alla poesia, occorre fare una piccola digressione.

La sua sperimentazione teatrale andata in scena sul celebre palco del Pocket Theatre, di cui fu anche direttore artistico, consta infatti della ristrutturazione della lingua teatrale che, ora, nelle opere d'ispirazione popolare, accoglie le poesie, i proverbi, le canzoni popolari, le leggende e i *mawāwīl*, per dar vita a una quadrilogia di opere teatrali in versi (*masraḥiyyāt shi'riyya*) di cui il pubblico è parte attiva. Le liriche delle *pièces* di Surūr, intonate da un coro di personaggi agresti e da un *rāwī* ('narratore') – ora discesi dal piccolo olimpo contadino dell'*ustūra* ('leggenda popolare') per farsi materia viva – sono espressione del bisogno di una nuova estetica teatrale che sappia trovare nell'uso consapevole degli strumenti espres-

<sup>6</sup> Da *Kalimāt fī al-ḥubb*. La poesia, pubblicata originariamente sulla rivista "al-Kātib" (Surūr 1975: 16-17) è stata poi inclusa anche nelle opere complete dell'autore (Surūr 1996, 3: 247-249).

sivi della tradizione la forza per volgere al futuro. Il teatro di Surūr, così provocatorio da essere boicottato, amato e criticato allo stesso tempo sia dai colleghi sia dal pubblico del suo tempo, è la nuova coscienza del potenziale retorico ed espressivo che vi è in qualsiasi forma d'arte che abbia per obiettivo (di chiara ispirazione marxista) la costruzione dell'Uomo. E, in tal senso, sempre ispirandosi ai propri riferimenti ideologici, Surūr fa degli ultimi della terra i nuovi eroi coraggiosi dell'epoca contemporanea – abolendo le scale di valori fra la produzione in *fushā* ('arabo standard') e in *lahja* ('arabo parlato'), o fra quella "elevata" e "popolare".

Sempre in merito al viscerale rapporto fra poesia e teatro nell'opera dell'autore, egli compose anche una forma poetica apparentemente equivocabile come esempio di *qaṣīdat al-nathr* ('poesia in prosa') in alcuni brani di *Luzūm mā yalzam* (*L'imprescindibilità del necessario*, 1963-64)<sup>7</sup> e nel componimento *Fāris ākhir zaman* (*Cavaliere dell'ultima era*, 1967-68), qui in analisi e traduzione (pp. 69 e 147, 95 e 177). Tale forma poetica è in realtà ciò che lo stesso autore definì come *shi'r li-l-masrah*, ovvero 'poesia per il teatro o monologo poetico'. Un carattere ibrido fra lirica e drammaturgia che fa da specchio alla quadrilogia teatrale popolare a cui si accennava.

A ciò si aggiunge il sodalizio di Surūr con il mondo della canzone d'autore, in particolar modo con al-Shaykh Imām (m. 1995) e Aḥmad Fu'ād Najm (m. 2013). I due brani scritti dall'autore durante gli anni '70, *Hallū el-marākib* (*Sciolsero le vele*) e *El-baḥr b-yiḍḥak le-h?! (Che c'ha da ridere il mare?!)*, riportati nella presente antologia (pp. 115 e 191, 195), raccontano di come il testo lirico in *lahja*, composto per interpreti della musica dell'impegno politico, costituisca un'ulteriore declinazione dell'espressività della lingua comune.

Il Surūr critico, molto poco conosciuto sino ad ora se non per un solo articolo<sup>8</sup>, è un teorizzatore attento: nei suoi saggi e nei suoi articoli egli getta le basi per una nuova terminologia in ambito teatrale e per uno studio approfondito dei modelli drammaturgici occidentali, quali il teatro greco antico, quello brechtiano o quello russo, sviscerando pregi e difetti delle teorizzazioni di Stanislavskij (m. 1938), in particolare il metodo drammaturgico del lavoro sull'attore basato sui passaggi di *personificazione* e

<sup>7</sup> Opera ispirata dal componimento mistico-filosofico di Abū al-'Alā' al-Ma'arrī *Luzūm mā lā yalzam* (*L'imprescindibilità del non necessario*).

<sup>8</sup> Fontana 2020a: 189-214.

*reviviscenza*. Tuttavia, nelle pagine della sua prosa l'autore egiziano non si distingue solo come tecnico raffinato e preparato, ma anche come lettore attentissimo e scaltro. Potremmo definirlo "l'anti-censore" per antonomasia: nel suo discorrere, nella sua lettura così certosina (alle volte persino pedante), s'impegna a valorizzare, criticare e ironizzare sul ruolo dell'opera di Puškin, Stanislavskij e Najīb Maḥfūz, aprendo il confronto sui mostri sacri della letteratura e del teatro come un impavido San Giorgio. Surūr sfida l'autoreferenzialità dei potenti dell'olimpio letterario e drammaturgico, e, soprattutto, non accetta indolente qualsiasi canone precostituito che non sia validato da ricerca e senso critico, nonché condito da una buona dose d'ironia. Tuttavia, nella sua ultima prosa – così amara e dissacrante (*Hākadhā qāla Juḥā – Così parlò Giufà*, 1978)<sup>9</sup> – egli si fa novello Giufà, poeta impenitente, personaggio dissidente fuori dalla Storia che sbeffeggia dall'alto il qualunquismo, correndo perennemente il rischio di ricadervi.

Se una buona parte della produzione drammaturgica e critica di Surūr è stata pubblicata in vita sotto la sua stessa supervisione, lo stesso non si può dire per la poesia. Egli, in effetti, non fu un meticoloso editore della propria opera né un abile promotore dei propri lavori: piuttosto, un gran disordinato, un autore dalla penna veloce e poco incline al compromesso – come si vedrà più avanti nell'apparato critico a corredo di quest'antologia, in cui si prenderanno in esame il contesto della generazione di intellettuali degli anni '60 e '70, la biografia dell'autore, le caratteristiche della sua poetica, delle opere qui tradotte e della sua ricezione. Con particolare riferimento alla poesia, dunque, Surūr fu particolarmente sbadato e caotico, non per pigrizia ma perché la intese come una compagna di viaggio, una naturale estensione della propria persona. Solo una parte dei suoi componimenti poetici fu pubblicata mentre egli era ancora in vita su alcune riviste letterarie – quali "al-Ādāb" e "al-Kātib", nate rispettivamente nel 1953 a Beirut e nel 1961 al Cairo. Le liriche furono spesso scelte da antologie o estratte da opere molto lunghe suddivise in dialoghi, le cui datazioni oggi sono state ricostruite, il più delle volte, mediante una ricerca bibliografica sull'autore. Grazie all'aiuto della prima moglie, Sasha Korsakova, la sua intera opera poetica è stata infine raccolta e pubblicata come postuma all'interno di due dei quattro volumi che costituiscono le sue *al-A'māl al-kāmila (Opere Complete)* solo fra il 1993 e il 1997, ad opera della casa editrice al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb. Solo alcuni testi sono stati più recentemente ripubblicati

<sup>9</sup> Surūr 1981.

da Dār al-Shurūq negli anni 2000<sup>10</sup>. Il risultato di un attento quanto complesso lavoro di mappatura delle opere e delle pubblicazioni dell'autore è contenuto nella cronologia posta in calce al presente lavoro (pp. 269-277).

Quest'antologia, dunque, originariamente concepita come parte del *corpus* di un lavoro monografico più ampio su Surūr, è la selezione e traduzione di un totale di 670 versi tratti da nove opere differenti, scelte sulla base di quelle già riviste dall'autore per la pubblicazione. A queste, si aggiungono componimenti comunque ampiamente divulgati, benché non a mezzo stampa. Nello specifico, mi riferisco ai due già citati esempi della canzone impegnata scritti da Surūr per al-Shaykh Imām e Aḥmad Fu'ād Najm e le celebri *Kuss ummiyyāt*, pensate inizialmente per la condivisione in occasione di intimi *recital* poetici fra amici. A conferma dell'appellativo di *shā'ir al-kassītāt* ('poeta delle musicassette') attribuito a Surūr, così come ad altri poeti attivi negli anni '70 quali l'iracheno Muẓaffar al-Nawwāb (m. 2022), le *Vaffanculiadi* furono registrate dalla voce stessa dell'autore e in origine trovarono diffusione fra gli ambienti culturali cairoti a lui più vicini. Solo a distanza di molti anni, nel 2002, vennero infine diffuse attraverso il canale *YouTube* da suo figlio Shuhdī (m. 2019), divenendo oggetto di culto per le nuove generazioni nonché di numerose controversie per via del loro contenuto scurrile e di denuncia, come si dirà nelle pagine successive.

La selezione delle opere risponde inoltre a un criterio di eterogeneità che sia in grado di restituire la versatilità del Surūr poeta, evidenziando così la sua familiarità con stili compositivi molto diversi fra loro. Tale selezione segue comunque un ordine cronologico che sia in grado di tracciare un profilo della sua evoluzione poetica. Una nota alla traduzione precede la raccolta antologica con testo a fronte.

La scelta metodologica alla base di questo studio prende spunto da una domanda essenziale: rispetto a *chi* o a *che cosa* Surūr è stato un poeta sperimentale così come definito, senza debita argomentazione, dalle poche fonti critiche precedenti? Da qui, in che modo è possibile riconoscere i tratti che attestano la sua innovatività a livello testuale, il suo precipuo uso degli strumenti creativi della lingua araba o le sue rielaborazioni dei riferimenti letterari più cari alla sua poetica?

L'approccio all'analisi testuale qui adottato si iscrive nel solco d'elezione dei miei studi filologico-letterari, ovvero la *balāgha* ('eloquenza, retorica musulmana') e *'ilm al-'arūd wa-al-tafīlāt* ('la metrica classica'),

<sup>10</sup> Surūr 1993; 1995; 1996; 1997; 2006a; 2006b; 2008a; 2008b.

entrambe intese come una cornice teorica e applicativa fondamentale per saggiare i termini di una sperimentazione letteraria, quantunque in marcata diacronia. Nella fattispecie, il modello di analisi testuale si ispira a quello fornito da ‘Abd al-Qāhir al-Jurjānī (m. 471/1078), successivamente rivisto secondo la tripartizione canonica della retorica araba offerta da al-Sakkākī (m. 626/1229) e al-Qazwīnī (m. 724/1338), nonché le sue più recenti interpretazioni in chiave pragmatica suggerite Ahmed al-Mutawakkil (1982), Abdelkader Fassi Fehri (1982), Ramzi Baalbaki (1983), Antonella Gherseti (1998a e 1998b) e, ultimamente, Hussein Abdul-Raof (2006).

Nei suoi testi principali, ovvero *Dalā’il al-i’jāz* (*Le prove dell’inimitabilità del Corano*) e *Asrār al-balāgha* (*I segreti dell’eloquenza*), al-Jurjānī afferma che è impossibile criticare un testo letterario senza un’indagine iniziale sul suo significato completo. In particolare, tale indagine procede dall’osservazione del significato a livello testuale (quello espresso dalla singola parola, *al-kalima*), per poi prendere in esame il livello co-testuale (l’ordine grammaticale e sintattico espresso dal *naẓm*), e infine riflettere sul livello contestuale (*al-maḍmūm*) al fine di abbracciare il significato globale. Le “modernissime” considerazioni di al-Jurjānī sulla dialogicità, sull’appropriatezza dei registri rispetto al luogo e all’epoca di riferimento – che a partire dagli ultimi sessant’anni sono valse al suo pensiero l’epiteto di «révolution jurjanienne»<sup>11</sup> – rendono l’approccio di questo retore un *unicum* all’interno della tradizione classica e tuttora un riferimento per quella contemporanea. Per l’arabista, tale metodologia è una prospettiva di osservazione endogena e privilegiata, in cui linguaggio, estetica ed emozione appaiono legati da un filo invisibile.

La *balāgha* e, in parte, anche la metrica sono stati strumenti essenziali per decifrare i frequenti riferimenti alla classicità di Surūr ma anche la sua contemporaneità. E questo perché hanno spiegato i percorsi immaginifici che egli ha perseguito nella costruzione della propria poetica, sia in arabo standard sia in vernacolare. Il presente studio vuole dunque suggerire che tale modello di analisi testuale non si applica solo ai testi premoderni, ma anche a quelli contemporanei, attestando la presenza di una teoria letteraria araba premoderna, la cui influenza è evidente nella produzione critica di al-Tahānāwī (m. 1158/1745) e di studiosi contemporanei come Imīl Badī‘ Ya‘qūb (1991) e Aḥmad Maṭlūb (2007). Ad oggi, gli studi sulla *balāgha* stanno vivendo un momento di rinnovato interesse, così come attestano i lavori di

<sup>11</sup> Larcher 1988 e Kouloughli 1983.

Lara Harb (2020) e il più recente volume di Rashwan-Gould-Askari (2024). Strappando la disciplina alla gabbia dorata degli studi teorici e volgendo in chiave applicativa sul modello delle ricerche di Hayakawa (1960) e Foss (2017) in materia di *Rhetorical Criticism*, questo lavoro sostiene che è impossibile evidenziare le differenze tecniche tra il testo tradizionale e quello sperimentale all'interno del canone letterario senza indagare i percorsi della logica, i sentieri delle associazioni di idee perseguiti dagli autori di lingua araba, spesso con straordinaria peculiarità. Fornendo diverse analisi approfondite sulla produzione di Surūr ed esplorando il modo in cui l'autore gestisce gli strumenti dell'eloquenza e della prosodia in termini di continuità o distacco rispetto ai modelli letterari precedenti, si supporta qui l'idea che una metodologia radicata nella cultura di riferimento non solo ci permetta di osservare gli aspetti sperimentali nella produzione di Surūr in modo organico, ma anche di esplorare in profondità la struttura, la sostanza e l'evoluzione della poetica araba classica e contemporanea affrancandoci da una prospettiva eurocentrica.

Da qui la scelta di spiegare, piuttosto che tradurre solo approssimativamente, termini retorici e metrici arabi per i quali è stato predisposto un corposo glossario terminologico, comprendente lessemi di ambito critico, letterario e relativi alla tradizione folk e/o orale.

Accompagnare l'antologia di poemi qui tradotti con un approfondimento critico risponde al desiderio di offrire una panoramica più articolata e armonica dell'opera di Najīb Surūr. Ma vi è di più. Per quanto possa sembrare un'ambizione eccessiva, tale scelta mira a "salvare" la sua figura dalla condanna a un secondo silenzio: non quello della censura, che ancora oggi, seppur meno vistosamente che in passato, l'avvolge. La stessa censura che ha reso snervanti ed eccitanti le ricerche al Cairo, sulle tracce della sua "scomparsa" – o meglio ben occultata – produzione fra i cassettei polverosi di Dār al-Kutub, i mercati dell'Ezbakiyya, le redazioni dei quotidiani, gli archivi, i teatri e attraverso le interviste con il Prof. Sulaymān al-‘Aṭṭār, il saggista ‘Abd al-‘Azīm al-Bishtī e *al-‘Āmm* ('Lo zio') Filfil del Café Riche, dalla lunghissima memoria.

Si è cercato così di salvare Surūr dal silenzio del sensazionalismo, dell'immagine divulgata senza approfondimento o attenzione al reale, da quel tremendo silenzio del chiacchiericcio che lusinga i miti ormai incapaci di difendersi e che impedisce di scorgervi dietro dei rivoluzionari della penna, dell'ingegno e della fantasia, o uomini meschini o eccelsi che, ad ogni modo, hanno lasciato al mondo molte e ottime parole da ascoltare.

A questo punto, mi preme ringraziare alcune persone il cui contributo è stato prezioso per la realizzazione di questo volume, il termine della cui lunga gestazione è salutato dall'inizio di una rinascita personale e professionale.

Ringrazio innanzitutto, il Direttore della Collana di Traduzioni, Alessandro Zironi, che ha molto creduto in questo progetto, i colleghi Alberto Alberti e Nadzieja Bąkowska per il loro attento lavoro grafico e redazionale, Amjed Rifaie per la sua preziosa amicizia e per aver realizzato il calligramma in copertina.

Sono profondamente grata a Monica Ruocco, per aver accettato con gioia di scrivere una prefazione a questo libro, ad Antonella Ghersetti, Simone Sibilio, Sana Daghmouni, Mohammed Abdelkader, Ines Peta per i loro preziosi consigli, la guida, la cura nel leggermi e la generosità nel supportarmi con sincera amicizia. Sono davvero riconoscente ad Ahmed Ammar, Geert Jan van Gelder, Muhsin al-Musawi per la loro gentilezza e disponibilità a riflettere con me su metrica e retorica araba chiarendo dubbi e incertezze con totale incuranza di distanze e fusi orari.

Una menzione va alla mia famiglia allargata che mai ha lesinato supporto e incoraggiamenti indefessi. I miei genitori, Marco e la sua famiglia, Damiano, Remo che, da buon ciclista, mi ha esortato ogni giorno a tener duro. Linda, Milena, Leyla, per la loro eterna presenza. Questo libro è dedicato a Davide, mio compagno di vita e primo lettore, che qui ringrazio: per la luce che ha portato nella mia vita, per la felicità che mi regala ogni giorno.

Infine, l'augurio è che lettori e lettrici possano muoversi con disinvoltura fra le pagine che seguiranno e, dunque, fare come credono. Ad esempio, tenere solo tutto l'amore, tutta la fierezza, la ferocia e la nostalgia che emergono dalle parole di Surūr, e navigare fra i suoi versi con libertà.

## “Figlia unica della Rivoluzione”. La generazione di artisti e intellettuali nell’Egitto degli anni ’60-’70

Il testimone culturale della *Nahḍa* ereditato dagli autori in erba degli anni ’50 fu oltremodo generoso. Infatti, durante il corso degli anni ’20 e ’40, gli intellettuali egiziani avevano già introdotto dalla cultura europea il teatro, il saggio e il romanzo come possibilità espressive in cui fosse possibile riconoscersi<sup>1</sup>. Oltre a ciò, avevano già delineato i parametri di una letteratura egiziana (e non solo), che, nel suo difficilissimo compito di «costruire un’identità araba»<sup>2</sup>, avrebbe dovuto tener conto di tre elementi essenziali: la realtà politica e storica, i referenti sociali della produzione/diffusione della cultura nonché i canoni estetici promossi e quelli respinti<sup>3</sup>. Fu un lascito del genere a instillare nella generazione attiva negli anni ’60 l’idea che una letteratura della *qawmiyya ‘arabiyya* (‘nazionalismo arabo’) non solo fosse auspicabile, ma assolutamente necessaria<sup>4</sup>. In tale contesto, infatti, l’*iltizām* (‘impegno’), invocato dal messaggio rivoluzionario che di lì a poco esplose, era quanto di più naturale si potesse chiedere a un artista.

Alla Rivoluzione degli Ufficiali Liberi del 23 luglio 1952, Surūr e molti suoi futuri colleghi avevano circa vent’anni. L’età migliore per innamorarsi di un’idea. La Rivoluzione dapprima vide la presidenza di Muḥammad

<sup>1</sup> Sul teatro si vedano Ruocco 2011 e Langone 2017. Sul racconto breve e romanzo si vedano D’Afflitto 1994 e Paniconi 2023.

<sup>2</sup> Yāsmīn Ramaḍān 2012: 410-412.

<sup>3</sup> Haykal 1983: 18.

<sup>4</sup> La necessità di una letteratura impegnata della *qawmiyya* in Egitto è un fenomeno ben visibile già dagli anni ’50 e resistette sino alla prima metà degli anni ’70. In quest’ultimo periodo, però, la poetica dell’*iltizām* ebbe due diverse evoluzioni: o si trasformò in una letteratura di feroce protesta contro le posizioni di governo oppure più intimista, pre-gna di delusione per il crollo dell’ideologia Nasseriana. Circa la porosità di alcuni confini temporali e l’instabilità di alcune categorizzazioni letterarie si veda Sibilio 2022: 205-219.



Najīb (m. 1984), poi “deposto” il 14 novembre 1954 da Gamal Abd el-Nasser. Com'è noto, fu proprio quest'ultimo a guidare ininterrottamente, sino alla *Naksa* del 1967, la grande avventura di un Egitto forte e audace.

Gli anni '50, dunque, furono quelli della formazione artistica di giovani intellettuali chiamati dalla Rivoluzione a farsi portavoce del cambiamento, delle richieste di giustizia sociale, libertà e uguaglianza. Non si può dire che l'approccio a tali temi fosse unicamente dettato dal fervore e dall'entusiasmo. La Rivoluzione, infatti, se da un lato auspicava un'applicazione concreta di questi ideali, dall'altro non mancò di sfruttarli in modo decisamente propagandistico con la finalità di legittimare il potere dall'alto. Infatti, Khashaba ricorda che benché Abd el-Nasser «non mirò a creare una filosofia di stato o un modello artistico di stato»<sup>5</sup> – come gli venne riconosciuto dagli stessi letterati e artisti della sua epoca – egli cercò proprio tra loro delle figure che potessero assumere ruoli pubblici per dibattere a voce alta le posizioni del nuovo stato socialista. Afferma Muḥammad al-Busāṭī (m. 2012):

Abbiamo cominciato a scrivere, e tutti noi eravamo convinti che la prima caratteristica dei nostri scritti fosse far comprendere l'importanza del tema della patria. La rivoluzione era scoppiata. E noi eravamo giovani. E la vivemmo con le sue gioie i suoi dolori, le sue vittorie e le sue sconfitte. Pertanto, la generazione degli anni '60 e '70 è figlia unica, e l'unica figlia della Rivoluzione. I nostri scritti, infatti, si legavano a ciò che essa esprimeva: allo stesso desiderio di cambiamento, di comprensione della realtà sociale, alla ricerca del meglio, di ciò che fosse artisticamente più bello, e moralmente più dignitoso. [...] In fondo, la nostra preoccupazione principale era proteggere l'arte, la giustizia e il vero desiderio di cambiamento<sup>6</sup>.

In linea con le scelte di governo in materia culturale, nel 1952 Muḥammad Ḥasanayn Haykal (m. 2016) fu perciò nominato nuovo direttore de *al-Ahrām*, il letterato Tharwat 'Ukāsha (1921-2012) venne indicato come ministro della cultura, mentre Yūsuf al-Ṣibā'ī (1917-1978), letterato e mecenate, cominciò una solidissima carriera in qualità di timoniere delle scelte culturali compiute dal regime nasseriano (e financo da quelle di al-Sadat) sino a quando non venne assassinato a Cipro nel 1978.

Su iniziativa di al-Ṣibā'ī, infatti, negli anni '50 nacquero molte istituzioni culturali: nel 1953 venne fondato *Nādī al-qīṣṣa* ('Circolo del raccon-

<sup>5</sup> Khashaba 1966: 71-75.

<sup>6</sup> Abū Zayd 2004: 12.

to’), il cui presidente fu Iḥsān ‘Abd al-Quddūs (m. 1990), figura prestigiosa nell’ambiente letterario, anche lui richiamato da al-Ṣibā‘ī a rileggere la *Nahḍa* attraverso il prisma dello spirito rivoluzionario; nel 1955, inoltre, venne costituita la *Jam‘iyyat al-udabā’* (‘Associazione dei letterati’), guidata dal presidente onorario Ṭāhā Ḥusayn (m. 1973): tale associazione non era né un “sindacato” imposto dall’alto né un’associazione di stato sul modello sovietico. L’acume di Abd el-Nasser, infatti, risiedeva nel lasciare che tale istituzione raccogliesse una intelligenza di rinomati letterati, camaleonticamente adattatisi al cambiamento storico e politico, la cui attività fosse una cartina al tornasole della liberalità del presidente egiziano in ambito culturale<sup>7</sup>. *Che dunque supportassero e difendessero il nasserismo facendo il loro lavoro!*, avrebbe potuto essere il motto di al-Ṣibā‘ī. Tuttavia, come afferma Ṣalāḥ ‘Īsā (n. 1939), agli intellettuali fu indicato di supportare liberamente la rivoluzione culturale ma sempre entro i termini di una certa linea rossa di «decoro e disciplina»<sup>8</sup>.

Durante gli anni ‘50 la presenza di tali istituzioni culturali sembrò costituire il requisito necessario per la realizzazione di un «pluralismo sotto sorveglianza», come ricorda lo stesso ‘Īsā<sup>9</sup>. Una sorveglianza che, a partire dal 1956, divenne sempre più tentacolare a causa della censura subita dagli intellettuali comunisti e da quelli affiliati ai Fratelli musulmani; in questo contesto, ad esempio, lo stesso Najīb Surūr, che era impiegato temporaneamente presso il Ministero della Cultura, perse il posto. Più tardi, al pari di molti altri, fu caldamente “invitato” a completare la propria formazione all’estero – e a fare ritorno con un atteggiamento più consono nei riguardi dell’autorità.

Negli stessi anni, le grandi stelle del teatro Jūrj Abyaḍ (m. 1959) e Zakī Ṭulaymāt (m. 1982) divennero missionari della modernità culturale nasseriana e formarono giovani artisti presso l’Accademia d’Egitto a Roma. Alla fine degli anni ‘50, infatti, un vero e proprio stuolo di intellettuali fu esortato a completare la propria formazione e accrescere le proprie conoscenze all’estero, al servizio del paese naturalmente. Tale strategia fu di certo lungimirante, come testimoniano i risultati raggiunti dagli autori della *Jīl al-sittīnāt wa-al-sab‘īnāt*, ma anche subdola: essa, infatti, mirò a creare ciò che Richard Jacquemond definisce un «debito morale» da parte degli intellettuali nei riguardi dello Stato che aveva reso possibile il loro percorso

<sup>7</sup> Jacquemond 2008: 17. Cfr. al-Rāyis 1992: 14.

<sup>8</sup> ‘Īsā 1986: 409.

<sup>9</sup> *Ibidem*: 410.

di crescita professionale<sup>10</sup>. Un debito che molti, fra cui Najīb Surūr – fedele “compagno” del leader comunista Shuhdī ‘Aṭīyya (m. 1960) – non ritennero di dover saldare, proprio all’insegna di quella stessa idea di sviluppo culturale promosso dalla Rivoluzione, alla quale mostrarono di credere più ferventemente che alle sue intimidazioni<sup>11</sup>.

Gli anni ‘60 furono quelli del monopolio statale in Egitto: nel 1960 nacque la televisione di stato e fu nazionalizzata la stampa, nel 1961 nacque l’industria cinematografica di stato e fra il 1961-1965 si affermò quella della pubblicità di stato. Tuttavia, le politiche di redistribuzione agraria ai contadini, la costruzione della diga di Assuan – cominciata già nel 1960 – l’incremento dell’alfabetizzazione e altri grandi successi della stagione di Abd el-Nasser non riuscirono a stemperare l’amarezza per la repressione degli intellettuali e politici della fratellanza musulmana o comunisti, già confinati a partire dal 1959 nei campi di lavoro e nella prigione di Abū Za‘bal. Nel 1964, l’invito del governo ai militanti di estrema sinistra fu dunque quello di collaborare, una misura alla quale i diretti interessati si accordarono a fasi alterne e in preda «ad una certa confusione»<sup>12</sup>. Quest’ultima, come afferma al-Busāṭī, fu dettata dal fatto che vi erano realmente dei margini di libertà espressiva al riparo «dell’ombrello» di Abd el-Nasser che erano da sfruttare:

Abbiamo criticato Abd el-Nasser sotto il suo “ombrello” e alcuni di noi non volevano farlo in altra maniera. Volevamo solo che tutto fosse migliore. E dovevamo farlo ad ogni costo<sup>13</sup>.

Il secondo quinquennio degli anni ‘60 rappresentò dunque il lustro d’oro della *Jīl al-sittīnāt wa-al-sab‘īnāt*. Questi cinque anni, infatti, furono quelli in cui Ibrāhīm Aṣlān (m. 2012), Karam Miṭāwa‘ (m. 1996), Ṣun‘ Allāh Ibrāhīm (n. 1937), Amal Dunqul (m. 1983), Ṣalāḥ ‘Abd al-Ṣabūr (m. 1981), Jamāl al-Ghīṭānī (m. 2015), Najīb Surūr e tanti altri introdussero nuove soluzioni artistiche<sup>14</sup>. Proprio al-Ghīṭānī precisò, molti anni dopo, che l’impegno politico degli artisti del periodo sopra indicato fu per le

<sup>10</sup> Jacquemond 2008: 19-20. Cfr. ‘Īsā 1986: 409.

<sup>11</sup> Ḥamdānī 2004: 111.

<sup>12</sup> Faṭḥī Raḍwān 1985: 17-23. Cfr. Muḥammad al-Rāwī 1982: 24 e ‘Abd al-Ghānī 2007: 14.

<sup>13</sup> Abū Zayd 2004: 15.

<sup>14</sup> Per una panoramica letteraria su questi autori si vedano Corrao 2004, D’Afflitto 1999 e Ruocco 2010.

generazioni successive straordinariamente rilevante da marginalizzare il concreto valore della rivoluzione formale e tematica in letteratura – che pure fu l’obiettivo principale degli artisti attivi fra 1960-1965<sup>15</sup>. Sebbene negli anni ’60 la produzione letteraria degli autori citati presentasse numerosi punti di contatto coi modelli precedenti, soprattutto con quelli narrativi di Najīb Maḥfūz (m. 2006), Yūsuf Idrīs (m. 1991) e Yaḥyā Ḥaqqī (m. 1992)<sup>16</sup>, è innegabile che essa fosse espressione di una rivoluzione nel rapporto fra autore/opera/pubblico<sup>17</sup>. A tal proposito, Bahā’ Ṭāhir (m. 1935) rammenta:

Ci siamo incontrati per caso nei caffè o in altri luoghi, e non abbiamo parlato solo di politica ma anche di poesia e di letteratura. Col calore della propria scrittura ispirata dalla realtà e votata all’indipendenza dell’arte, la nostra generazione ha attirato su di sé l’attenzione del resto del mondo arabo ed è stata coraggiosa contro i limiti imposti dalla censura. [...] Nonostante gli obiettivi fossero comuni, ognuno di noi ebbe le sue specificità e le sue vicissitudini. Ed era questa polifonia il segreto intimo dalla bellezza di quel tempo<sup>18</sup>.

Infatti, quando al-Ghīṭānī scriveva su *al-turāth*, Ibrāhīm Aṣḷān si dedicava al tema dell’emarginazione, Ṣun‘ Allāh Ibrāhīm a quello della condizione dei prigionieri politici, mentre Najīb Surūr sperimentava un’attualizzazione delle forme della tradizione letteraria popolare, esibendo un onnivoro talento per la riformulazione di modelli classici, tanto arabi quanto europei. Due furono pertanto i fattori distintivi che accomunarono tali scrittori: da una parte, l’introduzione di nuove forme di espressività e creatività, secondo caratteristiche personali e tematiche d’elezione differenti; dall’altra, la condivisione di un obiettivo politico.

Il periodo in esame rappresentò dunque una stagione di apertura all’innovazione, nel corso della quale il dialogo e il confronto con gli intellettuali della generazione precedente o con le autorità non fu mai temuto o evitato. Lo stesso Surūr, infatti, affermò che «lo scrittore onesto con se stesso non può ignorare gli eventi e le aggressioni contro la Rivoluzione». In tal senso, egli è chiamato a difenderne i principi con le proprie opere,

<sup>15</sup> Nella prefazione di Jamāl al-Ghīṭānī (2011: 8) al suo romanzo *al-Zaynī Barakāt*. Cfr. Semah 1974: 23.

<sup>16</sup> ‘Abd al-Ghānī 2007: 122.

<sup>17</sup> Allen 1995: 195 e Badawī 1993: 58.

<sup>18</sup> Intervista a Bahā’ Ṭāhir in Abū Zayd 2004: 13.

mirando al raggiungimento di un futuro migliore attraverso gli strumenti della dialettica critica e della discussione in ambito politico e culturale<sup>19</sup>.

Nel 1965, tuttavia, le molte *querelles* che solitamente animavano con vivacità le serate culturali cairote – quelle fra gli artisti che erano soliti riunirsi al Café Riche oppure al Café Isevich – videro una battuta d’arresto e furono poi messe definitivamente a tacere verso la fine del 1966: in quel preciso momento, infatti, gli intellettuali di sinistra che gravitavano attorno all’Isevich vennero accusati di tramare un complotto “rosso” filo-maoista ai danni dello Stato e furono perciò tutti arrestati – come ricorda lo stesso Surūr in *Hākadhā qāla Juḥā*<sup>20</sup>. È dunque evidente quanto fosse nutrita la schiera degli intellettuali animati da uno spirito combattivo nonché da un piglio irriverente nel dibattere temi spinosi come la corruzione e il sistema clientelare dilagante nella società egiziana. All’interno di questo scenario, infatti, furono proprio tali ultime questioni ad essere il reale oggetto della protesta di artisti e scrittori, più di quanto non lo fosse lo stesso Abd el-Nasser: in definitiva, l’intento degli autori era quello di lasciare il “testimone” di una responsabile crescita morale e artistica alle nuove generazioni – per quanto allora recalcitranti all’accoglimento dei loro provocatori modelli formali – e indipendentemente da chi si ergesse a “padre della patria”.

Sulla base delle memorie di Aṣlān<sup>21</sup>, inoltre, tale modello culturale rivoluzionario egiziano si accompagnava in realtà a un movimento globale di proporzioni ingenti: le proteste studentesche in Francia e in Giappone, la rivoluzione culturale in Cina, la nascita del nuovo cinema italiano, oltre a quella di nuove forme di romanzo, erano infatti tutte espressioni di un rinnovamento mondiale<sup>22</sup>. Prima di allora, la scrittura in Egitto mostrava aspetti molto più radicati nel tessuto culturale tradizionale e perseguiva la mera idea dello scrittore onnisciente<sup>23</sup>. Secondo tale prospettiva, il narratore era detentore di un messaggio che egli solo presumeva di poter far giungere al lettore. Durante gli anni ’60, invece, l’attitudine era incentrata a tal punto su temi legati all’*iltizām* che tante volte soffocava il desiderio

<sup>19</sup> Surūr 1969: 63.

<sup>20</sup> Surūr 1981: 32-33.

<sup>21</sup> Citato in ‘Abd al-Ghānī 2007: 63.

<sup>22</sup> Marwick 2011: 35.

<sup>23</sup> Sakkūt 2000, 2: 23.

di lasciare che “un’arte per l’arte” esprimesse i termini di un cambiamento maturato liberamente e non indotto<sup>24</sup>. A tal proposito, in *Ḥiwār fī al-masrah* Surūr dichiara di voler parlare allo spettatore in teatro affinché quest’ultimo non rimanga *spettatore* una volta *fuori dal teatro*, ovvero una volta tornato al confronto con i reali valori dell’esistenza, le dinamiche affettive e la potenza del pensiero come azione:

Il messaggio artistico nella nostra società non può guardare allo sperimentalismo con autoreferenzialità o con ambizioni di mimesi a un contesto [...] che in realtà sono un allontanamento dalla gente... deve guardare piuttosto al futuro della gente, ai suoi sogni, alle sue speranze, a ciò che la preoccupa e a tutti quegli sforzi morali coi quali si costruisce una vita migliore. [...] La poesia ed il teatro hanno una responsabilità civica che non possiamo ignorare. L’Arte è l’unico strumento rivoluzionario che fa di un potere un’unione di sforzi e non un’imposizione<sup>25</sup>.

Pochi anni separano queste parole di speranza dagli eventi della *Naksa* del 1967 che condussero a un radicale cambiamento della situazione. Da un lato si profilò il definitivo rifiuto degli stilemi della letteratura degli anni ’50, dall’altro l’esigenza di un cambiamento profondo nella dialettica artistica: ferito nei suoi ideali e nelle sue convinzioni, lo scrittore ormai non sa più nulla con certezza della realtà che lo circonda. Con la complicità del lettore, pertanto, gli autori attivi in quella stagione riscrissero *in praesentia* un nuovo codice artistico – dunque morale, sociale e politico – senza più la pretesa di avere la ragione interamente dalla propria parte. Con questo obiettivo, molti scelsero di riportare i valori morali e le relazioni umane talora a un realismo estremo; altri, invece, preferirono creare *ex novo* «un circo visionario e allegorico» capace di trasfigurare la realtà, come afferma Shafīq Maqqār, ove uno sguardo realistico sulla stessa non era servito a cambiarla<sup>26</sup>. In tale prospettiva, lo scontro con l’autorità non mancò, anzi, fu spesso cercato e, nel 1967, si fece diretto e aperto. Nel 1973 al-Busāṭī riferì quanto segue sulla *Naksa* e ciò che ne scaturì:

La sconfitta del ’67 ha rappresentato la morte del padre, il crollo della casa e la dispersione della famiglia. Tutti noi ne fummo coscienti. E nel periodo di al-Sadat ci opponemmo al “tutore” di un sistema che ancora oggi permane, che

<sup>24</sup> Jacquemond 2008: 10.

<sup>25</sup> Surūr 1969: 71-72.

<sup>26</sup> Maqqār 1969: 96.

manca di giustizia sociale e nel quale non ci è possibile riconoscerci. La fame, la disoccupazione diffusa convivono con il lusso. Oggigiorno, la falla enorme tra le classi sociali è ciò che più ci allontana dal modello nasseriano ed è ciò che contraddistingue il nostro tempo. Quel globale movimento ideologico, politico ed artistico degli anni '60 che scosse il mondo, fu rappresentativo di un'epoca e di una nuova scrittura. Dopo di allora il termine generazione è morto e si è disciolto nella più blanda definizione di "movimento", "gruppo" o altre similari<sup>27</sup>.

La fine degli anni '60 e gli inizi degli anni '70 possono essere ricondotti al periodo delle avanguardie: la rivista "Gallery 68" (1968-1971) e *Jam'iyat Kuttāb al-Ghad* ('Società degli scrittori del domani')<sup>28</sup> rappresentarono una voce nuova in una stagione dell'incertezza che cercava di trovare nell'arte un senso al proprio fallimento. Il rapporto fra gli intellettuali e le autorità divenne ormai scervo da ogni compromesso, e nemmeno Yūsuf Sibā'ī e Tharwat 'Ukāsha, nuovamente ministro, riuscirono a gestirlo: furono gli anni di uno scontro aperto che procedette di pari passo con quello che si consumò con il resto della società durante i Moti del pane e le proteste operaie e studentesche del 1972-73. Se in quelle circostanze alcuni intellettuali, fra cui anche Surūr, scelsero di schierarsi a caro prezzo con queste contestazioni, altri, da dietro le quinte, le incoraggiarono sottovoce, in attesa di comprenderne le conseguenze<sup>29</sup>. Fu proprio durante quel biennio che quattrocento, fra studenti e docenti, furono arrestati. E sempre in quel biennio, Tawfīq al-Ḥakīm (m. 1987), ancora in piedi come dopo ogni bufera e nuovo presidente de *Jam'iyat al-Udabā'*, espulse su suggerimento di Sibā'ī più di cento fra autori e giornalisti con la blanda ma feroce accusa di "inettitudine".

Gli arresti forzati e una politica del sospetto divennero dunque le armi di uno stato che non riusciva a trovare la strada del confronto con un'intelligenza di cui in realtà sentiva d'aver bisogno per perseguire il proprio obiettivo. Un obiettivo così audace che nemmeno Abd el-Nasser si sarebbe mai immaginato di porsi: la creazione di un pensiero di stato o, addirittura, di una letteratura di stato. Proprio su questo punto, tuttavia, è possibile identificare la contraddizione in termini della politica culturale di al-Sadat:

<sup>27</sup> Intervista a Muḥammad al-Busāṭī in Abū Zayd 2004: 10. Cfr. Yāsmīn Ramaḍān 2012: 416.

<sup>28</sup> Per un "manifesto" di "Gallery 68" si veda Halasā 1969: 116-117. Per una panoramica più generale sulle avanguardie letterarie egiziane si veda Kendall 2006: 86-228.

<sup>29</sup> 'Abd al-Ghanī 2007: 96. Cfr. Faṭḥī Raḍwān 1985: 17-23.

da una parte, infatti, essa incitava gli intellettuali a un ritorno ad *akhlāq al-qarya* (una ‘morale contadina, genuina’); dall’altra, invece, attraverso l’imposizione di sempre più severe misure di censura alla stampa (1974) e alla pubblicazione di libri (1977) – questa volta anche d’ispirazione religiosa conservatrice – ostacolava apertamente la classe colta, paralizzandola.

Gli anni ’70 rappresentarono pertanto il periodo dell’ostracismo culturale per tutti quelli che sfidarono apertamente potere e censura, come Surūr. Furono gli anni dell’abbandono dei dissidenti da parte di colleghi e datori di lavoro, gli stessi dei ricoveri forzati nell’ospedale psichiatrico *al-‘Abbāsiyya* che “inghiottì” il candore, la sincerità d’intenti e spense l’entusiasmo di molti<sup>30</sup>.

Il clima di terrore che pervase gli anni ’70 fu anche quello che ben incoraggiò l’agire occulto e la militanza clandestina da parte degli intellettuali di opposizione. In tal senso, è esemplare la vicenda della neonata *Ittiḥād al-kuttāb al-maṣriyyīn* (‘Unione degli scrittori egiziani’), tanto pretesa dagli intellettuali filocomunisti, che in realtà a partire dalla sua costituzione nel 1969 lavorò su due piani di azioni distinti, ispirandosi alle associazioni culturali degli anni ’40. Ufficialmente i membri non erano che letterati; ufficialmente, però, essi agivano come i più acerrimi militanti politici comunisti. Non tardò, ad ogni modo, il momento in cui il presidente dell’*Unione*, Ibrāhīm Faṭḥī, fu arrestato, nel 1973, e nel 1975 la stessa sorte toccò a trenta altri membri accusati complotto<sup>31</sup>.

Per gli intellettuali il 1975 fu un anno da dimenticare. Lo stesso in cui il padre del *tajdīd*, Yūsuf Idrīs, innanzi alla propria incapacità di interagire col vigore espressivo degli autori del periodo e sentendosi a disagio nella nuova stagione politica di al-Sadat, scelse di non scrivere più e di ritirarsi dalla scena letteraria per cinque anni<sup>32</sup>. Tutto risultò ormai chiaro agli autori della Rivoluzione: la sconfitta degli ideali si stava consumando, irreversibilmente.

I termini di questa sconfitta sono tracciati anche nel destino di due prestigiose riviste che chiusero i battenti in quegli anni. “al-Ṭalī‘a”, indipendente e avanguardista, e “al-Kātib”, celebre in tutto il mondo arabo e filo-nasseriana, cessarono di esistere rispettivamente nel 1977 e 1979. Con particolare riferimento ad “al-Kātib”, quando nel 1974 la redazione

<sup>30</sup> Jacquemond 2008: 27.

<sup>31</sup> ‘Abd al-Qādir 1975: 138. Cfr. Kendall 2006: 203.

<sup>32</sup> Idrīs 1991: 43.

fu «gentilmente invitata a non riesumare vecchi scheletri rivoluzionari», questa si dimise *in toto*<sup>33</sup>. Nonostante i tentativi di salvataggio del giornale da parte di al-Sibā'ī, che in quell'anno nominò Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr come nuovo direttore, molti contributori della rivista – inclusi lo stesso 'Abd al-Ṣabūr e Surūr, che pure scrisse sino alla morte sulle pagine – presero poi coscienza che in questa insolita concessione di libertà di parola essi non erano che pedine di una strategia propagandistica del “rassicurare”. Quanto ad “al-Ṭalī'a”, per il direttore Luṭfī al-Khūlī (m. 1999), che nel 1977 scrisse sulle pagine della rivista il proprio dissenso in merito alle modalità di repressione dei moti del pane adottate dal governo, non si ebbero gli stessi riguardi: la rivista venne chiusa lo stesso anno per imposizione ineluttabile del ministero della cultura, i numeri esistenti dispersi, le copie non ancora uscite ritirate<sup>34</sup>.

Gli accordi di Camp David vennero stilati il 17 settembre 1978. Surūr morì dopo poco più di un mese. Il medesimo anno segnò il tempo del silenzio per gli intellettuali egiziani che avevano vissuto quella stagione. In risposta all'embargo culturale che il mondo arabo riservò all'Egitto per aver accettato il compromesso con Israele, molti autori furono esclusi da congressi internazionali e fiere del libro, altri vennero invitati ad andare all'estero (dove spesso trovarono la libertà tanto agognata o divennero pedine di una demagogia anti-egiziana in *talk-shows* e riviste del settore). Altri ancora, invece, restarono in patria, dove continuarono a svolgere il proprio lavoro nell'emarginazione o in attesa di tempi migliori. Alla fine degli anni '70, dunque, la luce di quella cometa chiamata *Jīl al-sittīnāt wa-al-sab'īnāt* era ormai svanita. Resta il fatto che essa fu la vera prova del rinnovamento – una *seconda Nahḍa*, come fu definita<sup>35</sup> – a cui giunse la *Rinascita araba* dopo oltre un secolo e mezzo dalla sua affermazione: fu espressione di quella fedeltà a ideali rivoluzionari e al concetto di una sincera sperimentazione artistica, più sincera di quanto non lo fossero le politiche che la incoraggiarono.

Malgrado lo scontento e la nostalgia che trapela oggi giorno dalle parole dei pochi superstiti di questa generazione, il rinnovamento artistico proposto dalla *seconda Nahḍa* ha trovato effettivamente un seguito fra gli scrittori

<sup>33</sup> Jacquemond 2008: 23-24.

<sup>34</sup> *Ibidem*: 25.

<sup>35</sup> Rāshid 2006: 36-44.

del XXI secolo, che spesso ne ripropongono modelli e suggestioni<sup>36</sup>. La riprova di ciò, infatti, è che malgrado le derive, i ripensamenti e gli allontanamenti dal pensiero politico che espressero alcuni autori di quella generazione, gli intellettuali odierni hanno accolto il modello estetico e comunicativo proposto dai loro predecessori con un profondo senso di ammirazione<sup>37</sup>.

Il concetto di *élite artistica*, quindi, spesso erroneamente attribuito alla generazione degli anni '60 e '70, non coincide né con l'apertura alla società, né con la libertà intellettuale, né con l'eterogeneità della produzione degli autori che ne fecero parte e che furono capaci di accogliere gli spunti di riflessione più disparati. Non è eccessivo affermare che lo sforzo della cultura egiziana odierna di creare un *pattern* letterario e artistico fruttuoso e vivace è forse il maggior debito nei confronti di questa stagione, breve ma allo stesso tempo intensa e fulgida, da non poter essere dimenticata.

<sup>36</sup> Badawī 1993: 85.

<sup>37</sup> ‘Abd al-Ghānī 2007: 82.



## Najīb Surūr. Cenni biografici e opere

Muḥammad Najīb Muḥammad Hajras Surūr nacque il primo di giugno del 1932 nel villaggio di Akhtāb (nel governatorato di Daqahliyya, nei pressi del delta del Nilo) dove suo padre lavorava in qualità di impiegato del fisco. Ancora adolescente, assistette a un episodio che ebbe un impatto memorabile sulla sua crescita: il padre, infatti, venne convocato dal funzionario dell'autorità locale – in egiziano *al-'umda*, una parola così ricorrente nei suoi scritti – solo perché potesse assistere all'umiliazione di un bracciante indifeso, accusato di pigrizia<sup>1</sup>. In quella circostanza, il funzionario chiese in prestito una scarpa al padre di Surūr per percuotere il contadino ozioso, essendo quest'ultimo scalzo e non potendo il funzionario rovinare le proprie calzature allo scopo. L'episodio trovò spazio nel primo componimento del diciassettenne Surūr, *al-Ḥidhā'* (*La scarpa*), per l'appunto, pubblicato solo nel 1956 sulla rivista "al-Ādāb"<sup>2</sup>. Durante gli anni adolescenziali, lo stesso Surūr lavorava nei campi di cotone per contribuire al difficile sostentamento familiare, un ricordo che, legato a quello dell'esperienza del padre, assunse una dimensione simbolica nella sua mente, tale da ricorre di sovente nella sua produzione. Dopo l'arbitrario e immotivato licenziamento del padre (presumibilmente per ragioni di clientelismo, a vantaggio di un altro piccolo impiegato raccomandato da un'autorità locale), la famiglia si trasferì al Cairo, dove la situazione economica dei Surūr peggiorò notevolmente.

<sup>1</sup> L'episodio è riportato nella prefazione dell'opera teatrale *Alūh yā Miṣr* (*Pronto, Egitto?!* 1968), cfr. Surūr 2003: 6-8. L'opera venne pubblicata precedentemente sulla rivista "Āfāq al-masrah" (VIII, n. 57, 1998: 4-57) in occasione del XX anniversario dalla morte di Surūr.

<sup>2</sup> Surūr 1956a. Successivamente pubblicata fra le opere complete dell'autore (Surūr 1996, 3: 10-14).



Durante questo periodo Surūr continuò a scrivere versi, perlopiù nazionalistici e anticoloniali, pubblicati da alcuni piccoli periodici<sup>3</sup>. Durante un breve ritorno al villaggio natio, il risentimento per il sopruso vissuto in famiglia – ovvero l’immotivato licenziamento del padre – e l’insofferenza verso la passività di quest’ultimo e di tutta la società rurale circa i numerosi episodi di arbitraria sopraffazione, portarono Surūr a istigare altri giovani studenti e membri della comunità a vandalizzare la casa di un protetto del *bāshā*. Un’esperienza che portò a un significativo sanzionamento economico nei suoi riguardi e, dunque, in quelli della sua famiglia<sup>4</sup>.

Terminati gli studi presso una scuola secondaria del Cairo, si iscrisse alla facoltà di legge dell’Università ‘Ayn Shams della capitale. Dopo poco tempo, tuttavia, abbandonò gli studi di diritto, e affermò:

Credetemi, non li ho lasciati perché non fossi in grado o per paura degli esami: li ho lasciati per il covo di serpenti che vi ho trovato a pregare come colombe<sup>5</sup>.

S’iscrisse dunque all’Accademia di Arte Drammatica del Cairo, dove si laureò nel 1956. Proprio a questo periodo e ai brevi mesi del suo lavoro presso *Firqat al-masrah al-sha‘bī*, ovvero la Compagnia di Teatro Popolare<sup>6</sup>, risalgono i primi esperimenti del giovanissimo Surūr drammaturgo, ovvero la scrittura dell’acerbo saggio sulle tecniche teatrali *Takhṭīṭāt fī al-masrah al-miṣrī* (*Appunti sul teatro egiziano*), pubblicato sulla rivista libanese “al-Ādāb”<sup>7</sup>. Con la stessa, l’autore intrecciò un proficuo sodalizio fra il 1954 e il 1958, pubblicando diversi poemi appartenenti alla sua prima raccolta antologica *al-Trāḥīdiyā al-insāniyya* (anni ’50-’60)<sup>8</sup> nonché dodici brevi articoli di

<sup>3</sup> Le singole pubblicazioni di tali componimenti non sono pervenute, ma alcuni testi, per stessa affermazione dell’autore, sono stati raccolti nella sua *opera omnia* (Surūr 1996, 3).

<sup>4</sup> Oltre ad alcuni articoli giornalistici, fra i volumi dedicati all’autore e pubblicati dopo il 2011 quello più noto è certamente il testo divulgativo di Fayṣal (2013), importante per tracciare il mero profilo biografico dell’autore.

<sup>5</sup> Citato in Cachia 2011: 203.

<sup>6</sup> In Ṣalāyah 2007. Come affermato dall’autrice, ella scrisse quest’articolo in occasione del 75° anno dalla nascita di Surūr che venne celebrato con la rappresentazione di una piccola messinscena di Īmān aṣ-Ṣirāfī (allieva di Surūr) dal titolo *Kān gada’* (*Era coraggioso*).

<sup>7</sup> Surūr 1957c: 17-25.

<sup>8</sup> Surūr 1996, 3: 3-59.

critica letteraria in cui già dava prova del proprio pensiero indipendente e dell'interesse per produzioni scarsamente valorizzate (*Qaṣā'id min Sudān – Poesie dal Sudan*)<sup>9</sup>. A seguire, cominciò a lavorare come censore presso il Ministero della Cultura, dove ebbe occasione di conoscere il commediografo Nu'mān 'Āshūr (m. 1987), al quale fu legato da una sincera amicizia. Tuttavia, dopo essersi rifiutato di censurare il film di Yūsuf Shāhīn (m. 2008), *Bāb al-Ḥadīd* (*Cairo Station*, 1958), noto capolavoro del cinema egiziano, venne licenziato con pesanti ripercussioni sulla sua vita lavorativa e sociale<sup>10</sup>.

Nel 1958 compose la sua prima opera teatrale *Shajarat al-zaytūn* (*L'albero d'ulivo*) – sulla falsariga del *Giardino dei ciliegi* di Čechov di cui fu traduttore<sup>11</sup>, e fra lo stesso anno e il 1960 pubblicò, inoltre, tre componimenti tratti dalla sua seconda e più breve antologia poetica *al-Kūmīdiā al-insāniyya* (*La commedia umana* 1958), sempre sulle pagine di “al-Ādāb”<sup>12</sup>. Poco dopo, secondo un'implicita volontà di allontanarlo dal paese, gli venne conferita una borsa di studio per completare la propria formazione drammaturgica a Mosca, dove studiò il metodo Stanislavskij e lavorò al contempo come giornalista radiofonico presso la sezione araba della radio moscovita<sup>13</sup>. Tuttavia, a seguito di una sua vivace rimostranza circa i metodi d'insegnamento dei docenti, non ottenne il secondo diploma in drammaturgia presso l'Istituto che aveva frequentato per due anni. Parimenti, non poté continuare a lavorare nella radio sovietica a causa della vena eccessivamente polemica dei suoi interventi.

Nell'ultimo di questi, ad esempio, si ricorda che Surūr definì pubblicamente Abd el-Nasser come un “fascista”: un gesto che gli costò l'espulsione dalla Unione Sovietica e il ritiro del passaporto egiziano. Venne esiliato dunque dal 1961 al 1964 a Budapest, dove visse in solitudine, lontano dalla moglie russa Sasha Korsakova (sposata due anni prima a Mosca) e dagli amici egiziani. Questa nuova esperienza dolorosa segnò profondamente la sua vita affiorando nell'opera poetica *Luzūm mā yalzam*, scritta a cavallo

<sup>9</sup> Per i dieci poemi e i dodici articoli di critica si veda la cronologia dell'autore in coda al presente studio. In merito all'articolo menzionato, si veda Surūr 1956e.

<sup>10</sup> Faysal 2013: 38.

<sup>11</sup> Ruocco 2010: 103.

<sup>12</sup> Surūr 1958c; 1960a; 1960b.

<sup>13</sup> Sul rivoluzionario metodo d'interpretazione del testo teatrale introdotto da Stanislavskij e i passaggi della *personificazione* e *reviviscenza* spesso citati da Surūr si veda Ruffini 2007.

del 1963-64 del suo periodo ungherese, così come anche in altri suoi scritti successivi<sup>14</sup>. Gli anni dell'esilio, ad ogni modo – riconobbe successivamente l'autore – furono anche quelli più salienti per la propria formazione culturale, anni d'interminabili studi e letture che attingevano alla tradizione culturale araba, europea o russa – fra le quali egli si muoveva con disinvoltura. Nello stesso periodo, Surūr cominciò a riflettere sulla sperimentazione da portare in teatro e propose un adattamento egiziano della già menzionata opera di Čechov *Il giardino dei ciliegi* con il titolo *Bustān al-karaz* (1964).

È proprio in quegli anni che emerge già nitidamente la difficoltà di Surūr a conformarsi con le tendenze letterarie dell'epoca e in particolar modo con il realismo socialista caldeggiato dall'*élite* culturale nasseriana, ovvero una corrente diffusa in tutto il mondo arabo durante gli anni '50-'70 che trovò il suo centro proprio in Egitto, sebbene diversi autori non egiziani, come ad esempio il giordano Ghālib Halasā (m. 1989), contribuirono a delinearne le fondamenta. Inizialmente legata alla scuola russa del realismo socialista post-1917<sup>15</sup>, tale corrente che ambiva ad avvicinare l'espressione artistica alla cultura delle classi proletarie e a celebrare il progresso socialista, ricevette un diverso tipo di contributo dall'introduzione del concetto di *engagement* (*iltizām*) di Sartre (m. 1980)<sup>16</sup>. In seguito, infatti, subì una lettura revisionista per diventare più un *realismo sociale*, piuttosto che socialista, nel quale la sperimentazione e fantasia di Surūr comunque non trovarono mai respiro a sufficienza<sup>17</sup>.

In merito al rapporto fra Surūr e Abd el-Nasser, va detto che esso fu abbastanza controverso per tutto il corso della carriera dell'autore: da un lato, l'autore egiziano amava di Abd el-Nasser lo spirito rivoluzionario e soprattutto l'approccio marxista alla diffusione della cultura; dall'altro, lo osteggiò in ragione della sua politica di repressione degli intellettuali e militanti comunisti. Tuttavia, persino nella sua feroce e sardonica opera di *shī'r al-mujūn* ('poesia scurrile e satirica') *Kuss ummiyyāt* – iniziata 1967 e poi completata negli anni successivi fino alla fine del 1974 – il poeta sembra

<sup>14</sup> Il componimento appare solo nell'*opera omnia* dell'autore (Surūr 1996, 3: 109-241).

<sup>15</sup> Per un approfondimento circa l'influenza della letteratura russa sugli autori arabi si veda Diana 2017.

<sup>16</sup> Al tal proposito si veda il testo cardine di Ghālī Shukrī (1969: 18-23), *al-Muntamī* (*L'[intellettuale] impegnato*). Klemm 2000: 148-152. Cfr. Ibrāhīm Fathī 1964.

<sup>17</sup> Per una panoramica sul rapporto di Surūr con gli intellettuali dell'epoca si veda Fontana 2020a: 191-199.

rivolgersi all'unico «Presidente» dell'Egitto con toni di rinnovata fiducia (vv. 207-214)<sup>18</sup>, quasi fosse ancora l'unico interlocutore possibile in una società corrotta. Vista la schiettezza dell'autore nel condannare l'approccio dell'intelligenza nasseriana in tema di questioni culturali e politiche, la scelta di non biasimare Abd el-Nasser con toni violenti non sembra essere dettata dalla paura di una ritorsione, che peraltro Surūr sperimentò in ogni caso. Essa risponde piuttosto al riconoscimento di Abd el-Nasser come l'unica figura politica ad essere, nel bene o nel male, motivata da una reale sincerità d'intenti. Una posizione, peraltro, che è espressione di quello che fu il tipico rapporto di molti intellettuali di quel tempo con il padre della Rivoluzione del '52: un filiale rispetto nei riguardi di una figura senza la quale il cambiamento sarebbe stato impossibile e, al contempo, la contestazione delle dinamiche di applicazione della sua autorità<sup>19</sup>.

La restituzione del passaporto egiziano nel 1964 consentì a Surūr di ritornare in patria dove, con una solida formazione teatrale e culturale alle spalle, godette di fama e rispettabilità: divenne direttore artistico de *Masrah al-Jīb* (Pocket Theatre)<sup>20</sup>, e mise in scena opere come *Bustān al-karaz*. In seguito, divenne anche membro dell'Accademia d'Arte Drammatica del Cairo e, fra il 1964 e il 1966, scrisse per il teatro sperimentale le prime due opere originali d'ispirazione popolare, quali *Yāsīn wa-Bahiyya* (*Yāsīn e Bahiyya*, 1964) e *Ah yā layl yā qamar!* (*Oh notte, oh luna!*, 1966)<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> *Kuss ummiyyāt* furono divulgate solo online attraverso il canale *YouTube* nel 2002. Per ascoltare l'opera integrale recitata dall'autore stesso si veda il link riportato nella sezione bibliografica dedicata alle opere di Surūr divulgate non a mezzo stampa.

<sup>19</sup> Per una panoramica sul tema si vedano Jacquemond 2008: 17 e sgg. e 'Abd al-Ghānī 2007. Alcune considerazioni preliminari su rapporto degli intellettuali e Abd el-Nasser appaiono già nel saggio di Ibrāhīm Faṭḥī *al-Wāqī'iyā al-Ishtirākīyya* (1964). Una più lucida retrospettiva sulla complessità di questo rapporto la si ha in al-Rāwī 1982, Haykal 1983, Raḍwān 1985: 17-23 e 'Isā 1986. Si veda inoltre l'intervista a Muḥammad al-Busāṭī in Abū Zayd 2004: 5 e Yāsmīn Ramaḍān 2012: 411.

<sup>20</sup> Il primo direttore artistico fu comunque Sa'd Ardash, amico e collega di Surūr. Ardash, infatti, dopo essersi formato all'Accademia di Arte Drammatica di Roma, ottenne dall'allora ministro Tharwat 'Ukāsha un finanziamento per dare il lancio insieme ad altri colleghi alla creazione di un teatro sperimentale, appunto *Masrah al-Jīb*, noto anche fra gli arabofoni nella sua traduzione in inglese.

<sup>21</sup> Per la prima opera si veda Surūr 1989, pubblicata anche fra le opere complete (1993, 1: 20-204) e più recentemente da Dār al-Shurūq (2008). Quanto alla seconda opera, si vedano Surūr 1980 e le sue opere complete (1993, 1: 205-350).

Contemporaneamente, lavorò in qualità di attore, si dedicò alla pubblicazione di alcune liriche tratte dalla raccolta composta in esilio (*Luzūm mā yalzam*)<sup>22</sup> e al completamento dell'antologia poetica *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* (*I protocolli dei Savi del Riche!*, 1966)<sup>23</sup> la quale, oltre a essere un'invettiva nei riguardi di una fruizione elitaria dell'arte, raccoglie anche alcune fra le sue liriche più intime, tra cui *Kalimāt fī al-ḥubb* che brilla, peraltro, per un uso innovativo del verso<sup>24</sup>.

In seguito alla *Naksa* del 1967, tuttavia, il tono di Surūr si fece più duro, amaro e anche visionario: nello stesso anno si assistette presso il teatro al-Ḥakīm alla messinscena della sua opera teatrale *Yā Bahiyya khabbiri-nī* (*Oh Bahiyya, dammi notizie*), con la regia di Jalāl al-Sharqāwī (m. 2022)<sup>25</sup>, e prese avvio la composizione (completata negli anni '70) dell'assai discussa opera de *shi'r al-mujūn*, ovvero *Kuss ummiyyāt*, che incrementò il numero dei suoi ammiratori tanto quanto dei detrattori. Il 1968, invece, fu l'anno di composizione del visionario componimento della "poesia per il teatro" *Fāris ākhir zaman*<sup>26</sup> e di opere teatrali quali *Alūh yā Miṣr* (*Pronto, Egitto?!*, 1968)<sup>27</sup> e *al-Kalimāt al-mutaqāṭi'a* (*Le parole crociate*, 1969)<sup>28</sup> in cui Surūr, in aperta controtendenza rispetto alle sue scelte di ambientazione *rīfiyya*, si addentra con sguardo straniante nelle dinamiche sentimentali di una coppia egiziana.

Proprio per quanto concerne il rapporto con la famiglia, le testimonianze di chi conobbe Surūr raccontano una versione della sua personalità e carattere molto differente da quella nervosa, irascibile e ribelle mitizzata

<sup>22</sup> Surūr 1964; 1965a; 1965b. *Ḥiwār ma'a Lūrd Bayrūn* (*Dialogo con Lord Byron*), tratto dalla stessa raccolta, fu pubblicato solo un decennio dopo (Surūr: 1975f).

<sup>23</sup> *Ibidem*: 241-327.

<sup>24</sup> Pubblicata originariamente sulla rivista "al-Kātib" (Surūr 1975: 16-17), è stata successivamente inclusa nelle opere complete insieme all'antologia di cui fa parte (Surūr 1996, 3: 247-249).

<sup>25</sup> La pièce è stata poi introdotta in appendice al saggio di Surūr dedicato al teatro *Ḥiwār fī al-masrah* (Surūr 1969: 213-294).

<sup>26</sup> Surūr 1997, 4: 71-82.

<sup>27</sup> Surūr 2003.

<sup>28</sup> È disponibile una sola pubblicazione curata da al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb senza data. In un volume datato 1976 della rivista kuwaitiana "al-Bayān" Surūr rielabora sul tema con un articolo dal titolo *Al-kalimāt ghayr al-mutaqāṭi'a* (*Le parole non crociate*). Cfr. Surūr 1976: 44-45.

e conosciuta dopo la sua morte. Viene definito infatti un uomo estremamente gentile ed educato, benché privo di «quell'affettatezza cairota nei costumi»<sup>29</sup>, estremamente affettuoso con la moglie e i due figli, Shuhdī e Farīd che spesso lo accompagnavano in alcuni suoi incontri con gli altri intellettuali al Café Riche.

Sempre nel 1969, Najīb Surūr pubblicò per la prima volta un'opera saggistica, *Ḥiwār fī al-masrah* (*Discorso sul teatro*), in cui mise a punto le basi della sua sperimentazione teatrale e artistica, allontanandosi chiaramente dal modello precedente di Tawfīq al-Ḥakīm<sup>30</sup>. La pubblicazione del saggio fu un gesto molto coraggioso per quegli anni, tuttavia, in ragione delle accese polemiche contro il teatro dell'assurdo e dei suoi sostenitori che condivideva, passò in punitivo silenzio sotto lo sguardo indifferente dei critici e delle riviste del settore. Altre opere della fine degli anni '60 sono i testi per la colonna sonora della serie televisiva *Mu'askar al-kilāb* (*La guarnigione dei cani*), mai andata in onda per il contenuto "inappropriato" dei testi scritti dall'autore, e la sceneggiatura *Mirāmār* (*Miramar*)<sup>31</sup> – purtroppo smarrita – un adattamento teatrale di un celebre romanzo di Najīb Maḥfūz, pubblicato nel 1967, al quale Surūr fu sempre legato da un rapporto decisamente controverso, sospeso tra il riconoscimento del valore artistico e

<sup>29</sup> Informazioni raccolte da una mia intervista presso il Café Riche al Prof. Sulaymān al-'Aṭṭār, docente di letteratura araba presso l'Università del Cairo, collega e amico di Najīb Surūr. Molte informazioni fornite, oltre a quelle familiari sono state confermate anche 'Abd al-Rahmān "Filfil", classe 1923, in servizio al Café Riche dall'età di 13 anni. Le mie interviste sono state raccolte in vari incontri avvenuti durante il mese di gennaio del 2016. Altre interviste circa l'attività letteraria e la personalità dell'autore sono state tenute con 'Abd al-'Azīm al-Bishtī, giornalista, saggista e intellettuale libico, amico e collega di Najīb Surūr che ospitò in casa propria presso il Cairo Surūr, la moglie Sasha Korsakova e il piccolo Shūhdī, figlio della coppia, per due anni. 'Abd al-'Azīm al-Bishtī vive fra Il Cairo, Parigi e al-Zāwiyya (Libia). L'intervista si è tenuta presso l'hotel Marriott del Cairo il 15 gennaio 2016.

<sup>30</sup> Surūr 1969.

<sup>31</sup> Per stessa ammissione dell'autore i testi di *Mu'askar al-kilāb* vennero rivisti nel 1974 e sono inclusi fra le opere complete (Surūr 1997, 4: 233-254). Fra le varie fonti consultate, la sceneggiatura di *Mirāmār* è citata nel saggio *Riḥla fī thulāthiyyat Najīb Maḥfūz*, (Surūr 2007: 293), nel quale si fa riferimento a una messinscena del testo durante l'anno 1978. Altra opera smarrita è il manoscritto senza titolo di un'opera che Surūr consegnò a Fayz Ḥalāwa nel 1969 perché la compagnia Taḥiyya Kāriūkā lo mettesse in scena; una commissione che tuttavia non trovò un riscontro positivo. Cfr. Ruocco 2011: 121-133.

il biasimo. Quest'ultimo dato si evince anche dalla brillante opera critica *Rihla fī thulāthiyyat Najīb Maḥfūz* (*Viaggio nella trilogia di Najīb Maḥfūz*, 1968-1978), alla quale l'autore lavorò per dieci anni sino alla morte nel 1978, e che poi venne pubblicata postuma solo nel 2007<sup>32</sup>.

Gli anni '70 segnati dall'ascesa al governo di al-Sadat furono molto difficili per l'autore. La repressione nei riguardi dei militanti comunisti, infatti, si fece sempre più violenta e la censura sempre più soffocante. I primi ricoveri coatti di Surūr presso l'ospedale psichiatrico della *ʿAbbāsiyya* cominciarono del 1972-73<sup>33</sup>, anni delle proteste studentesche e operaie che l'autore sostenne pubblicamente, fedele al proprio credo politico. Nonostante tutto, in quel periodo scrisse diverse opere teatrali: fra queste, le ultime due della sua quadrilogia popolare, *Qūlū li-ʿayn al-shams* (*Ditelo al sole* 1972) e *Minīn aḡīb al-nāss* (*Dove ne trovo gente?!* 1974)<sup>34</sup> oltre ad *al-Ḥukm qabla al-mudāwala* (*La sentenza prima dell'udienza*, 1969-1970)<sup>35</sup>, *Mālik al-shaḥḥātīn* (*Il re dei mendicanti*, 1970)<sup>36</sup> e *al-Dhubāb al-azraq* (*La mosca blu*, 1971)<sup>37</sup>, tutte contraddistinte da atteggiamenti critici nei riguardi della società egiziana ma molto più violenti e visionari rispetto a quelli presenti nelle opere precedenti. Nel 1974 Surūr diventò direttore del Masraḥ al-Qawmī ("Teatro Nazionale") solo per poco tempo, divorziò dalla prima moglie e sposò l'attrice Samīra Muḥsin, dalla quale divorziò a sua volta dopo nemmeno un anno, quando apprese della relazione adultera (e quasi plateale) di quest'ultima con Najīb Maḥfūz<sup>38</sup>.

È proprio alla fine del 1974 che Surūr cominciò a essere emarginato definitivamente dalla scena culturale; divenuto ormai un personaggio troppo scomodo e irriverente, solo pochi amici gli rimasero fedeli. Fra questi, si ricordano il già menzionato compagno di studi in Russia, Karam

<sup>32</sup> Surūr 2007: 127-128 e 130.

<sup>33</sup> Fayṣal 2013: 110.

<sup>34</sup> Per le ultime due opere mai citate prima d'ora si vedano Surūr 1993, 1: 513-574 e Surūr 1975.

<sup>35</sup> La pièce è inclusa nella raccolta delle opere complete (Surūr 1995, 2: 23-125).

<sup>36</sup> *Ibidem*: 210-317.

<sup>37</sup> *Ibidem*: 126-209.

<sup>38</sup> *Ibidem*: 122. Sulla relazione adultera della seconda moglie di Najīb Surūr e il conflitto con Najīb Maḥfūz si vedano i riferimenti presenti ai vv. 174-179 delle *Kuss ummiyyāt* di Surūr.

Miṭāwaʿ, lo sceneggiatore e regista Zakī Ṭulaymāt (m. 1982), i poeti Amal Dunqul (m. 1983), ʿAbd al-Raḥmān al-Abanūdī (m. 2015) e Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr (m. 1981) e i grandi autori de *al-mūsīqā al-multazima* quali al-Shaykh Imām e Aḥmad Fuʿād Najm, con i quali Surūr intensificò la collaborazione in questo periodo, scrivendo i testi dei già citati brani *Ḥallū el-marākib* e *El-baḥr b-yiḍḥak le-h?!.*

A causa dell'ostracismo culturale e di regime di cui fu vittima, Surūr cadde in una profonda depressione e trovò rifugio nell'alcol. I suoi ricoveri forzati presso gli ospedali psichiatrici del Cairo e soprattutto di Alessandria divennero sempre più frequenti, nonostante le sue fragili condizioni di salute, e fu proprio lì, vicino al mare, che intrecciò una sincera amicizia con uno dei medici che lo ebbe in cura, al-Nabawī al-Muhandis, ricordato in coda ad alcuni suoi ultimi scritti<sup>39</sup>. Un ritratto di questo percorso di sofferenza psichica e fisica emerge nelle *Kuss ummiyyāt* (di cui l'autore continuò la composizione durante serate conviviali fra i pochi amici rimasti), nelle *Iḥbāṭāt shiʿriyya* (1975)<sup>40</sup> e nel testamento lirico *Rubāʿiyyāt Najīb Surūr* (1975 rivisto anche nel 1976)<sup>41</sup> dove si assiste a uno straordinario ritorno alla poesia disciplinata di *al-shiʿr al-muqaffā al-taqlidī* ('poesia in rima ordinata prosodicamente'). Insieme ad altre poesie datate alla metà degli anni '60, tali opere vengono pubblicate su incitamento di Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr sulla rivista filo-nasseriana "al-Kātib" (di cui ʿAbd al-Ṣabūr era direttore)<sup>42</sup> durante gli ultimi quattro anni di vita di Surūr, ormai ridotto in stato di indigenza, senza lavoro, e spesso incontrato dai conoscenti scalzo e smarrito per le vie cairote come un mendicante<sup>43</sup>. A queste opere si affian-

<sup>39</sup> Surūr 1997, 4: 7-69 (cit. 69).

<sup>40</sup> L'opera fu inizialmente pubblicata sulla rivista "al-Kātib" (Surūr 1975d: 15-19) e successivamente nell'*opera omnia* dell'autore (Surūr 1996, 3: 253-259).

<sup>41</sup> Surūr 1997, 4: 7-69.

<sup>42</sup> Il poeta e intellettuale egiziano Ṣalāḥ ʿAbd al-Ṣabūr fu direttore della rivista durante gli anni '70. Nonostante l'ostracismo intellettuale al quale venne condannato Surūr dopo 1967 in ragione delle sue violente esternazioni di dissenso sul tema della Guerra dei sei giorni, ʿAbd al-Ṣabūr fu fra i pochi colleghi insieme ad Amal Dunqul, ʿAbd al-Raḥmān al-Abanūdī, Aḥmad Fuʿād Najm e al-Shaykh Imām a restare vicino a Surūr nelle difficoltà economiche e, in seguito, ai traumi psicologici vissuti dall'autore causati dai primi ricoveri coatti nell'ospedale al-ʿAbbāsiyya del Cairo.

<sup>43</sup> Si ricorda a tal proposito una lettera scritta da Surūr sulla rivista "al-Kawākib" alcuni anni prima in cui già denunciava molto violentemente gli esordi dell'ostracismo cultu-

cò la pubblicazione – sempre su “al-Kātib” – di un nutrito gruppo di brevi articoli critici quali *Bayna yaday Arīstū: difā‘ān ‘an al-masrah*, (*Al cospetto di Aristotele: in difesa del teatro*)<sup>44</sup>, *Bayna yaday Arīstū: difā‘ān ‘an al-shi‘r* (*Al cospetto di Aristotele: in difesa della poesia*)<sup>45</sup> e l’articolo pubblicato in due parti *Al-shi‘r bayna al-mafrūd wa-al-marfūd: muḥāwara ma‘a Mārtin Haydghir* (I) e (II) (*La poesia, fra quel che va accettato e quanto è invece da respingere: dialogo con Martin Heidegger*)<sup>46</sup>.

Terminata l’esperienza con “al-Kātib” che accolse ben dodici titoli fra articoli critici e poesia, fra il 1976 e il 1978 Surūr trovò spazio sulla rivista “al-Dūḥa” che diede spazio a dieci suoi contributi. L’ultima pubblicazione dell’autore fu il breve articolo *Manhaj al-shakk* (“Il metodo del dubbio”)<sup>47</sup> datato al 1978. Oltre a ciò, gli ultimi anni della scrittura di Surūr furono dominati dal lavoro su *Riḥla fī Thulāthiyyat Najīb Maḥfūz*, sulla riduzione teatrale dell’opera in versi *Afkār junūniyya fī daftar Hamlit* (*Idee folli sul quaderno di Amleto*) già scritta nel 1966<sup>48</sup> e sull’ultimo grande lavoro critico, il feroce e sardonico saggio *Hākadhā qāla Juḥā*<sup>49</sup> nonché da una *performance* in qualità di attore protagonista in *Ūkāzyūn* (*Occasione*, 1977) di ‘Abd al-Ḥakīm al-Shawqī, in cui Surūr interpretò il ruolo di un drammaturgo squattrinato e senza lavoro che annega le proprie angosce nell’alcol. Un ruolo che somigliava moltissimo alla tragedia personale dell’autore, il quale vide nella sua interpretazione una possibilità di riscatto personale.

Affetto dal diabete, quasi cieco e col fegato ormai gravemente compromesso, Najīb Surūr si spense il 14 ottobre del 1978 a Damanhur (a circa 60 chilometri da Alessandria) presso la casa del fratello maggiore Tharwat. Aveva 46 anni.

rale al quale era stato condannato (Surūr 1968a). Cfr. l’articolo commemorativo dedicato a Surūr e pubblicato subito dopo la sua morte (‘Abd al-Ḥamīd 1978: 161-171).

<sup>44</sup> Surūr 1975b: 60-72.

<sup>45</sup> Surūr 1975c: 52-59.

<sup>46</sup> Pubblicato in due parti a distanza di pochi mesi (dicembre-febbraio) nei numeri 189 (Surūr 1976d: 42-59) e 191 (Surūr 1977e: 38-58) della rivista.

<sup>47</sup> Surūr 1978b: 42-47.

<sup>48</sup> Incluso fra le opere complete (Surūr 1996, 3: 328-389).

<sup>49</sup> Pubblicato postumo, cfr. Surūr 1981.

## La ricezione postuma di Surūr. Le pubblicazioni, la censura, l’oblio e un rinnovato interesse

La maggior parte delle pubblicazioni di Najīb Surūr datata fra la fine degli anni '60 sino alla metà degli anni '70 comprende articoli critici e diverse opere poetiche estratte dalle sue principali antologie. Per quanto concerne il teatro, invece, le violente polemiche dell'autore contro l'egemonia di Tawfīq al-Ḥakīm in drammaturgia e, in generale, contro i vecchi modelli del palcoscenico egiziano, invalidarono molto la ricezione delle sue composizioni teatrali e dei suoi testi critici. Infatti, le sperimentazioni di Surūr in tale ambito riscossero l'attenzione di pochissimi studiosi coevi che, timidamente, dedicarono alcuni brevi ma interessanti articoli all'autore sulle riviste "al-Majalla" e "al-Kātib": fra questi si ricordano Laṭīfa al-Zayyāt (m. 1996), Amīn al-ʿAyūti (m. 2017) e Ṭāhā Wādī (m. 2008)<sup>1</sup>. Si aggiunga che, negli anni immediatamente successivi alla morte di Surūr, le sue opere risentirono ancora dell'emarginazione riservata all'autore mentre egli era ancora in vita. Si assistette alla sola pubblicazione di *Hākadhā qāla Juḥā* (1981) da parte di Dār al-Thaqāfa al-Jadīda, di un articolo dell'autore pubblicato su "Āfāq adabiyya" subito dopo la sua morte dal titolo *Ṭabʿ al-aʿmāl al-adabiyya*<sup>2</sup> (*Il carattere delle opere letterarie*), in cui Surūr dibatte sul ruolo del letterato citando il poeta Adonis (n. 1930), e del poemetto favolistico dedicato al figlio minore Farīd, *Tarnīma ʿan asad* (*Inno su un leone*) sulle pagine di "al-Maʿrifa" (1979)<sup>3</sup>.

Nonostante l'ostracismo la sua dipartita non passò affatto in sordina: all'interno dei movimenti culturali *underground* degli anni '60 e '70, infatti, Najīb Surūr fu molto noto e anche omaggiato, essendo stato anche

<sup>1</sup> al-Zayyāt 1968: 37-42, al-ʿAyūti 1975: 105-112 e Wādī 1976: 110-118.

<sup>2</sup> Surūr 1979b: 157.

<sup>3</sup> Surūr 1979c: 176-185.



il punto di riferimento per un gruppo di ammirati accolti che amavano definirsi *darāwish Surūr* – ovvero, ‘i dervishi di Surūr’<sup>4</sup>. Diversi colleghi, fra cui Amal Dunqul e al-Abanūdī, ricordarono *al-umsiyyāt al-shi’riyya* (‘serate poetiche’) di cui egli era stato un tempo mattatore – un aspetto che trovò una forte eco nelle sue *performance* teatrali e soprattutto nella radicale revisione della messinscena di alcuni spettacoli, più simile alla *ḥalqa* (‘cerchio’) degli antichi narratori arabi da piazza o da caffè che alle modalità di rappresentazione sul palco introdotte dalla tradizione occidentale<sup>5</sup>. Al-Shaykh Imām continuò a interpretare i brani scritti per lui da Surūr, rendendogli pubblico omaggio più volte<sup>6</sup>.

Gli anni ’80 coincidero con quelli della censura: molte sue opere furono ritirate dal mercato, additate come «un vecchio cimelio rivoluzionario e sovversivo»<sup>7</sup>, e non vennero per nulla prese in considerazione le sue sperimentazioni in ambito poetico, sia per quanto concerne *al-shi’r al-ḥurr al-tafīlī* sia per quanto riguarda la poesia per il teatro, sia in merito al recupero della poesia libertina del *mujūn* o la poesia in rima ordinata prosodicamente. Solo a partire dal 1989 si assiste alla pubblicazione degli unici studi critici monografici interamente dedicati al teatro dell’autore compiuti sino ad oggi, ovvero quello di ‘Iṣām al-Dīn Abū al-‘Alā’ con il suo *Masraḥ Najīb Surūr: al-tawzīf al-drāmī li-ashkāl al-adab al-sha‘bī*, (*Il teatro di Najīb Surūr: la funzione drammatica delle forme della letteratura popolare*) quello su *al-turāth* (‘eredità culturale’) di Muḥammad al-Sayyid ‘Īd, *al-Turāth fī masraḥ Najīb Surūr (L’eredità culturale nel teatro di Najīb Surūr)* e lo studio comparatistico di Kamāl al-Dīn Ḥusayn *Al-masraḥ wa-al-taghyīr al-ijtimā‘ī fī Miṣr: Dirāsa taḥlīliyya naqdiyya li-masraḥ Nu‘mān ‘Āshūr wa-masraḥ Najīb Surūr (Il teatro e il cambiamento sociale in Egitto: studio analitico e critico del teatro di Nu‘mān ‘Āshūr e Najīb Surūr)*<sup>8</sup>. Nel 1992 si assiste alla pubblicazione del volume di Khayrī Shalabī dal titolo *Masraḥ Najīb Surūr ... masraḥ al-azma (Il teatro di Najīb Surūr... il teatro della crisi)*, che sembra tuttavia essere una riformulazio-

<sup>4</sup> Ruocco 2010: 103.

<sup>5</sup> Sul termine *ḥalqa* si veda il glossario. Cfr. Ruocco 2010: 180-182 e Cachia 2011: 208.

<sup>6</sup> Si veda l’intervista di Amānī al-Sayyid ad Amal Dunqul (1977).

<sup>7</sup> Dalle mie interviste presso l’Università del Cairo (Giza) con il Prof. Sulaymān al-‘Aṭṭār, tenutesi il 13, il 18 e il 20 gennaio 2016.

<sup>8</sup> Abū al-‘Alā 1989, ‘Īd 1989 e Ḥusayn 1992.

ne poco originale e meno tecnica delle fonti appena citate<sup>9</sup>. Le difficoltà incontrate nel reperimento delle fonti su Surūr necessarie per la stesura di questo lavoro, sono un indice evidente dell'oblio nel quale si è cercato di farlo precipitare.

Solo alla metà degli anni '90, molti dopo la sua morte, la cairota al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb si è dedicata a un recupero della vasta produzione dell'autore nei quattro volumi monografici che costituiscono *al-A'māl al-kāmila* – I e II dedicati al teatro, III e IV alla poesia – pubblicati fra 1993 e il 1997. Come si è accennato nell'introduzione, una raccolta purtroppo ordinata senza troppa accuratezza, priva di alcuna prefazione critica o di dati cronologici coerenti sugli anni di composizione<sup>10</sup>.

Per quanto concerne le traduzioni, la maggior parte dei lavori dell'autore non è mai stata tradotta in un'altra lingua, eccetto *Luzūm mā yalzam*, tradotto in spagnolo da Santiago Alba e Javier Barreda come *Hacer imprescindible lo que es necesario*.

Sasha Korsakova, la prima moglie di Surūr rimase per tutta la vita una grande estimatrice del lavoro del marito e, dopo che egli morì, contribuì insieme ai colleghi e agli amici più vicini a fornire il materiale per la pubblicazione e diffusione delle sue opere. Lo stesso fece il primogenito Shuhdī Surūr (m. 2019) il quale, in seguito all'arresto per la pubblicazione online di materiale immorale (ovvero il lavoro poetico più contestato del padre, *Kuss ummiyyāt*), si trasferì in Russia nel 2002 dove visse alcuni anni da esiliato per poi stabilirsi definitivamente in India sino al 2019, anno della sua morte per un cancro ai polmoni<sup>11</sup>.

Fra il 2006 e il 2008 la casa editrice cairota Dār al-Shurūq ha ripubblicato quattro opere dell'autore, in una forma più ordinata rispetto alle precedenti e a cura di Muḥammad Makrūb, ovvero *Luzūm mā yalzam*, *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!*, *Yāsīn wa-Bahīyya* e *Riḥla fī thulāthiyyat Najīb Maḥfūz*<sup>12</sup>. Tuttavia, per quanto concerne la seconda fra le quattro citate (*Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!*), l'introduzione dello scrittore egiziano 'Abduh

<sup>9</sup> Cfr. Shalabī 1992.

<sup>10</sup> Le informazioni sugli anni di composizione di alcune opere sono state appurate attraverso la consultazione incrociata delle antologie e degli articoli di Surūr pubblicati su riviste culturali e i sopralluoghi presso Dār al-Kutub compiuti al Cairo durante il lavoro di stesura di questo studio. Si veda la cronologia delle opere dell'autore.

<sup>11</sup> Muḥammad 'Abd al-Raḥmān 2019. Cfr. Fayṣal 2013: 61.

<sup>12</sup> Si vedano rispettivamente Sūrūr 2006a, 2006b, 2008a e 2008b.

Jubayr tende, a partire dal titolo parodico scelto da Surūr<sup>13</sup>, a esaltare più la posizione antisionista dell'autore che la sua critica al settarismo del mondo culturale egiziano gravitante intorno al Café Riche. Questo è paragonato alla massoneria ed è infatti il principale oggetto delle invettive presenti nel componimento. Da un confronto tra queste pubblicazioni con l'opera omnia raccolta negli anni '90 e i singoli testi apparsi sulle riviste culturali mentre l'autore era ancora in vita, le suddette edizioni di Dār al-Shurūq risultano inoltre troppo interventiste. Al 2001 risale la pubblicazione di un testo critico dedicato ancora una volta al teatro dell'autore, ovvero quello di Maḥmūd ʿIzz al-Dīn dal titolo *Masraḥ al-thawra wa-al-tajrīb ʿinda Najīb Surūr wa-Amīrī Baraka (Il teatro della Rivoluzione e della sperimentazione in Najīb Surūr e Amīrī Baraka, 2001)*.

Solo nel 2008 Monica Ruocco ha presentato al convegno EURAMAL un prezioso articolo dal titolo *"I tell the people: New Values and New Aesthetics in Najīb Surūr's Theory of Drama"* (2011: 121-133) e una breve panoramica sull'autore all'interno della sua ricca monografia dedicata al teatro arabo *Storia del teatro arabo: dalla Nahḍa ad oggi* (2010). A questo lavoro si affianca un capitolo di Pierre Cachia (m. 2017), valido studioso della letteratura araba popolare, che ha dedicato a Najīb Surūr un breve saggio dal titolo *"Folk Themes in the Works of Najīb Surūr"* nel lavoro *Exploring Arab Folk Literature* (2011: 203-215). Nel 2011 Hala Ghoneim ha offerto una comparazione fra le *Luzūmiyyāt* di al-Maʿarrī e quelle di Surūr (2011: 103-118). Infine, del 2018 è il riferimento a Surūr in *Conspiracy in Modern Egyptian Literature* di Benjamin Koerber. Qui l'autore, oltre a fare riferimento alla

<sup>13</sup> Il riferimento è al celebre manifesto antisionista *I Protocolli dei Savi di Sion* diffuso agli inizi del XX secolo come presunto manifesto segreto di una loggia massonica sionista intenta a organizzare un complotto internazionale per acquisire l'egemonia sul mondo. La falsa natura del documento fu appurata già fin dai primissimi tempi successivi alla pubblicazione dei *Protocolli*, avvenuta per la prima volta in russo nel 1903 sul quotidiano di Pavolakij Kruševan. In particolare, una serie di articoli pubblicati sul *Times* di Londra nel 1921 dimostrarono che gran parte del materiale era frutto di plagio da precedenti opere di satira politica e romanzi, non correlate a nessun complotto massonico. Il titolo dell'opera di Surūr *I protocolli dei Savi del Riche!* è un'evidente parodia del titolo dei *Protocolli dei Savi di Sion* che, negli anni '60 del panarabismo egiziano, era certamente un testo largamente conosciuto. L'opera di Surūr, tuttavia, più che esplicitare le posizioni antisioniste dell'autore tende a ironizzare sulla natura elitaria della cultura egiziana, di cui sono quintessenza le riunioni degli intellettuali presso il Café Riche, paragonate agli incontri di una loggia massonica costituita da potenti signori della cultura per nulla disposti ad aprire il dialogo con chi non facesse parte della loro élite.

figura di Surūr nel contesto coevo mette per iscritto in appendice anche alcune strofe delle *Kuss ummiyyāt* a partire dalla registrazione audio<sup>14</sup>.

Fra i miei contributi critici dedicati a Surūr in questi ultimi anni cito: *Beyond a Snow Pile: Najīb Surūr's Challenging Reading of the Egyptian Literary Canon* (2020), *Parole di teatro, parole di mawwāl: la riscrittura della tradizione popolare egiziana nella lingua drammaturgica di Najīb Surūr* (2020), rispettivamente dedicati alla saggistica e al teatro, e *Arabic Poetics and Prosody in Practice: Najīb Surūr's Experimentalism in 'Kalimāt fī al-ḥubb' [Love Words]* (2024), in cui l'analisi retorica e metrica mira a rendere evidenti le sperimentazioni poetiche dell'autore. A questi si aggiunge lo studio sul *mujūn* contemporaneo, in cui offro un'analisi comparativa fra Muẓaffar al-Nawwāb e Surūr (2019)<sup>15</sup>. Tali saggi insieme a quelli di Ruocco, Cachia e Ghoneim sono stati gli unici studi critici occidentali interamente dedicati all'autore sino ad oggi.

All'indomani dei moti del 2011 in Egitto, l'interesse per Najīb Surūr è tornato a essere crescente: la sua figura di intellettuale rivoluzionario viene letta attraverso il filtro dei movimenti e cambiamenti sociali all'interno della società egiziana contemporanea e dell'urgenza attuale e ancora insoddisfatta di libertà d'espressione. Da questa prospettiva, dunque, Surūr assume molto spesso i tratti di un personaggio iperpoliticizzato più che di un letterato *engagé* e innovatore sotto il profilo artistico. Nel 2013, l'amministrazione di Akhṭāb, cittadina natale di Surūr, ha inaugurato in suo onore *Qaṣr al-Thaqāfa* ('Palazzo della cultura')<sup>16</sup> e sono nati blog e pagine internet dedicati alla diffusione delle sue opere.

Ciò che si evince, ad ogni modo, è che tale diffusione ha più carattere divulgativo che scientifico: di Surūr si esaltano il carattere ribelle, lo spirito *bohémien*, il parlare disinibito e tutto ciò che contribuisce a farne una figura fascinosa e quasi mitica. Il presente saggio critico con una selezione antologica nasce proprio con lo spirito di presentare questa figura al di fuori del mondo arabo, avvicinandola innanzitutto attraverso ciò che scrisse, evidenziando la trasversalità e lo sperimentalismo di molte soluzioni espressive, l'acume colto della sua ricerca poetica e dei suoi lavori critici. Come già si osserva dalla sua biografia e dall'*excursus* sulla sua ricezione,

<sup>14</sup> Koerber 2018: 55-93.

<sup>15</sup> Si vedano, rispettivamente, Fontana 2020a: 189-214, 2020b: 19-39, 2024: 304-338 e 2019: 99-214.

<sup>16</sup> Bilāl Ramaḍān 2013.

Surūr fu infatti un artista e intellettuale a 360 gradi, rappresentativo di una grande stagione d'innovazione culturale per l'Egitto contemporaneo quale quella degli anni '60 e '70. Così come fu anche un "cavaliere solitario" del suo tempo, rimasto troppo a lungo in silenzio, al confine con l'oblio.

## La poetica di Najīb Surūr. Lo sperimentalismo, il lirismo “ribelle” e l’eterogeneità di soluzioni espressive

Tracciare una linea evolutiva continua della produzione poetica di Najīb Surūr non è un’operazione affatto semplice: come si è detto, egli compose liriche per tutto l’arco della sua vita adottando soluzioni stilistiche molto varie. La sua attività ha inizio con i primi esperimenti da diciassettenne del *al-Ḥidhā*<sup>1</sup> – composti nel natò villaggio di Akḥṭāb –, continua negli anni della formazione a Mosca e dell’esilio ungherese, passa attraverso la stagione lavorativa al Cairo, prevalentemente in qualità di drammaturgo, sino ad arrivare alle liriche composte durante gli anni del ricovero forzato presso l’ospedale psichiatrico nel quale trascorse l’ultimo periodo della sua esistenza. Tutte queste fasi compositive sono indice di un’eterogeneità di ispirazioni e sperimentazioni poetiche che è sempre stata una ferma caratteristica o, potremmo dire, l’unica forma di “a-metodologia” rintracciabile nel lavoro del Surūr *poeta*, il quale, in definitiva, nell’alternarsi delle stagioni del proprio iter artistico, rifiutò l’adozione di un approccio unitario al verso o la chiara dismissione di uno stile compositivo in favore di un altro<sup>2</sup>.

In tal senso, la difficoltà nel presentare la sua opera è dunque riconducibile sia a fattori intrinseci sia estrinseci: da un lato, bisogna infatti confrontarsi con la disorganicità del lavoro dell’autore, poeta dall’ispirazione “pirotecnica” e funambolica, disordinato quanto prolifico; dall’altro, invece, con la difficoltà della lettura delle fonti, raccolte e pubblicate senza troppa diligenza o sufficienti dati cronologici dalla casa editrice cairota al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb nei quattro volumi delle *al-A‘māl al-kāmila* – I e II dedicati al teatro e il III e il IV alla poesia – e pubblicate fra 1993 e il 1997. Come si è detto, le successive pubblicazioni di *Luzūm mā yalzam* e *Brūtūkūlāt ḥukamā’ Rīsh!*, agli inizi degli anni 2000, oltre a offrire

<sup>1</sup> Surūr 1956a: 25 e 1996, 3: 10-15.

<sup>2</sup> Cfr. al-‘Ayūti 1975: 105-112.



uno spaccato limitato della produzione lirica dell'autore, nelle loro brevi introduzioni mostrano talvolta una certa tendenza a esaltare il dato ideologico rispetto a quello poetico. Di grande ausilio per una ricostruzione critica, invece, è stato il reperimento delle pubblicazioni di opere poetiche e critiche dell'autore sulle riviste letterarie "al-Ādāb", "al-Kātib" e "al-Dūḥa", con le quali Surūr collaborò intensamente dal 1954-1960 e dal 1975-1978.

Va precisato, inoltre, che la vivacità creativa di questo autore fu talmente inarrestabile – un flusso straordinariamente prolifico e quotidiano – da portarlo a esiti artistici non sempre dei più felici o a valorizzare poco la preservazione delle sue opere. Per sua stessa ammissione, infatti, alcune di queste vennero smarrite «sul tavolo di un bar o dentro a un taxi»<sup>3</sup>, un dato forse marginale, ma che insieme alla lettura attenta delle opere poetiche consente di affermare che Najīb Surūr fu sempre e solo una *voce poetica del presente*, tendenzialmente disinteressata al *futuro*. Quest'ultimo, dunque, per sua natura ipotetico e privo del senso dell'azione, non poté che costituire un orizzonte immaginario e secondario per il poeta. Egli si rapportò a esso con vaticinazione e generico assolutismo, senza mai sforzarsi di immaginarlo compiutamente né di imporsi come espressione dello stesso al pari degli avanguardisti suoi predecessori e contemporanei che collaboravano a riviste quali "al-Ṭatawwur" ('Il progresso', 1940), "al-Bashīr" ('Il nunzio', anni '40) e "Gallery 68" (1968-1971)<sup>4</sup>. Con essi, si vedrà nelle pagine a seguire, ebbe più punti di divergenza che di contatto.

Il *presente*, invece, fu paradossalmente la stagione "trentennale" della poesia di Surūr, dominata dal sentimento del *fare*, da un disperato desiderio di spezzare l'incantesimo di un'irrisolutezza amletica (che pure lo ispirò). Un presente pervaso da «una magia, una musica» – come scrive nella sua

<sup>3</sup> Dal documentario di Muḥammad 'Umarī e Muḥammad Ma'ūd (2011), diretto da Usāma al-Juyyūshī e prodotto da *Tilifiziwn al-Diltā* dal titolo *Najīb Surūr: ṣawt al-jumū' - miṣr qabla al-thawra 1952*.

<sup>4</sup> A tal proposito, è interessante menzionare uno dei proclami di Jūrj Ḥunayn sul primo numero della rivista "al-Ṭatawwūr" del gennaio 1940 (fu il primo di cinque numeri complessivi) in cui l'autore afferma: «Oh Intellettuali! Oh scrittori! Oh artisti! L'ora della grande vendetta è giunta! Oh camerati, siate innovativi, siate crudeli!» citato in 'Iṣām Maḥfūz 1982: 14. Si tratta di uno dei primi manifesti che inneggiavano alla creazione di una *Jama'at al-Fann wa-al-Hurriyya* ('Società dell'Arte e della Libertà'), inaugurando un clima intellettuale di furore innovatore che crebbe nella prima epoca nasseriana e che subì forti e contrastanti radicalizzazioni dopo la *Naksa* del 1967. Per un approfondimento sul tema si veda Kendall 2006: 88. Cfr. Kendall 2003: 23-59 e al-Kharrāṭ 1984: 4-14.

*Ughniya ‘an ṭā’ir* (Canzone su un uccellino)<sup>5</sup> – che lo portò a poetare con coraggio, ironia, afflato, tenerezza e rabbia, a seconda delle esperienze personali e contingenze storiche che, di volta in volta, segnarono il suo cammino.

All’interno di tale variegata produzione è comunque possibile indicare alcuni momenti di svolta non solo contenutistica ma anche formale. Rispetto alle liriche filosofiche, esistenzialiste, nichiliste o affettuose di *Luzūm mā yalzam* e *Brūtūkūlāt ḥukamā’ Rīsh!* antecedenti al 1967<sup>6</sup>, osserviamo invece che a seguito della sconfitta egiziana durante la Guerra dei sei giorni (1967), la poesia di Surūr si riempie di una rancorosa disperazione, sublimata allegoricamente nel poetare surrealista dei cantastorie in *Fāris ākhir zaman* (1967-68) o esasperata ancor più nel drammatico e successivo vuoto esistenziale di *Iḥbātāt shi’riyya* (1975). Tuttavia, proprio alla metà degli anni ‘70, l’esperienza del violento ostracismo dal mondo intellettuale che precedette la sua morte, condusse il poeta a uno sperimentale ritorno all’ordine di *al-shi’r al-muqaffā al-tafīlī* in *Rubā’iyyāt Najīb Surūr* (1975-76). Quest’ultima scelta fu naturalmente compiuta in aperta controtendenza rispetto al rampante affermarsi della poesia in verso libero o alle sperimentazioni con il racconto breve che ebbero il sopravvento sulla poesia in quegli stessi anni<sup>7</sup>. Un dato che conferma Najīb Surūr come autentico esploratore di ogni metaforico sentiero della provocazione, persino di quella più disciplinata, riconfermandosi come artista autenticamente fedele alla propria volontà di sovvertire i canoni, alla propria ideologia politica e alla libertà d’espressione.

Sarebbe tuttavia un grossolano errore lasciare intendere che l’adesione alla poesia ordinata metricamente da parte dell’autore, così come le sue precedenti sperimentazioni in verso sciolto, siano state di volta in volta il frutto di una mera volontà di dissentire *tout court*. Va detto, innanzitutto, che proprio quest’ultima accusa perseguitò Surūr nel corso di tutta la sua esperienza artistica. E ciò, nonostante tale attacco non fosse sempre fondato sul piano critico e letterario, bensì più sostanzialmente motivato dalla platealità di alcune posizioni dell’autore contro il potere e il mondo intel-

<sup>5</sup> Surūr 1975e: 20-21, poi inclusa nella sua *opera omnia* (Surūr 1996, 3: 250-252).

<sup>6</sup> Per le due opere si veda Surūr 1996, 3: 109-241; 241-328.

<sup>7</sup> Yūsuf al-Shārūnī (1967: 99) commenta la predilezione da parte degli autori degli anni ‘60 e ‘70 per questo genere rispetto al grande romanzo del decennio precedente e, soprattutto, rispetto alla poesia, indicando il racconto breve come quel nuovo modello compositivo intimista che venne valorizzato a fronte di una stagione di incertezze, delusioni politiche e della repressione culturale di al-Sadat.

lettuale a lui contemporanei<sup>8</sup>. Surūr, infatti, oltre a essere autore di versi canonici, fu anche poeta di componimenti che seguono *awzān* innovativi (*al-shiʿr al-ḥurr al-tafīlī*) e di liriche romantiche, spezzate, metatestuali, o ispirate dalla dialettica teatrale che lo avvicinano solo apparentemente al concetto di *qaṣīdat al-nathr*<sup>9</sup>; tutte declinazioni liriche differenti dunque, ma che senza dubbio, di volta in volta, rimangono coerenti con una certa fissità tematica e soprattutto con un approccio coscienzioso al verso.

E qui vi è un punto cruciale: Surūr, definito senza molte lusinghe come *masraḥī* – ovvero ‘drammaturgo’ – non venne mai riconosciuto come un vero e proprio poeta dagli intellettuali del Café Riche, dove spesso si rifugiava a scrivere e partecipava alle *umsiyyāt shiʿriyya* (‘serate poetiche’)<sup>10</sup>. Troppo poco ricercato era il suo lessico, talora realmente noioso nell’insistere su alcuni temi; troppo visionarie le sue metafore e troppo lontani nel tempo e nello spazio i suoi riferimenti culturali, così distanti da quelli più in voga allora. Infine, troppo scomode le sue violente esternazioni contro il mondo intellettuale accusato di passività. Critiche di cui i suoi colleghi si vendicarono condannandolo al silenzio<sup>11</sup>. Quello di questo egiziano, dunque, fu un amore per il verso prevalentemente empatico e totalizzante (con tutto ciò che di positivo e negativo esso comporti), in cui è però possibile riscontrare il conforto di un continuo ritorno a determinate soluzioni espressive che ne contraddistinguono uno stile.

Prima di descrivere le caratteristiche di tale stile, è necessario ricordare che una teorizzazione relativa al più generico concetto di arte trovò comunque spazio nei suoi scritti critici. Essa è molto puntuale rispetto ai dibattiti letterari del suo tempo e offre alcuni dettagli sull’approccio di Surūr allo

<sup>8</sup> Nell’intervista di al-Sayyid con Amal Dunqul, quest’ultimo accusa la politica di Abd el-Nasser di repressione nei riguardi di alcuni intellettuali non allineati. Tuttavia, va sottolineato che alcuni poemi di protesta dello stesso autore vennero comunque pubblicati sul quotidiano egiziano *al-Ahrām* nel 1961 (al-Sayyid 1977).

<sup>9</sup> Si fa riferimento all’approccio innovativo di Najīb Surūr all’uso de *waḥdat al-bayt* (‘unità del verso’) e *waḥdat al-jumla* (‘unità della frase’) come si dirà più avanti. Sul tema più in generale si veda al-Tami (1993: 185-198) e il glossario in coda al presente studio.

<sup>10</sup> Da una mia intervista presso il Café Riche al Prof. Sulaymān al-‘Aṭṭār. Le informazioni fornite sono state confermate anche ‘Abd al-Raḥmān “*Filfil*”, in servizio al Café Riche. Le interviste sono state raccolte in vari incontri avvenuti durante il mese di gennaio del 2016.

<sup>11</sup> Da un’intervista con ‘Abd al-‘Azīm al-Bishtī, condotta presso l’hotel Marriott del Cairo il 15 gennaio 2016. Cfr. le interviste ad Amal Dunqul in Fayṣal 2013: 67.

sperimentalismo e, in senso lato, alla poesia. Questi aspetti in particolare esigono un approfondimento.

Nel capitolo *Ḥawla al-tajrībiyya (Sullo sperimentalismo)* del suo principale saggio teorico *Hiwār fī al-masrah (Dialogo sul teatro, 1969)*, Surūr tratta ampiamente il tema nel contesto delle relazioni tra autore, opera artistica e lettore, ponendo l'accento prima sulla poesia, e soltanto successivamente sul teatro. Qui, egli rifiuta provocatoriamente di ricondurre il campo di azione dello sperimentalismo all'*adab* – nell'accezione classica di una certa ricerca letteraria e intellettuale ispirata dall'*urbanitas* – che pure, come si vedrà nel passo citato a breve, è il fine ultimo di ogni sforzo artistico<sup>12</sup>. Piuttosto, sposando in senso lato la moderna concettualizzazione di *fann* ('arte') – nell'accezione in cui Rifā'a al-Ṭaḥṭāwī (1801-1893) la prese in prestito dal francese e che divenne popolare grazie alla stampa egiziana e libanese-siriana sin dagli anni '80 del XIX secolo<sup>13</sup> – egli ritiene che questo termine debba coprire il campo della letteratura insieme a quello delle arti visive e performative, in cui egli ricevette un'intensa formazione. In particolare, Surūr invoca il *fann* come un'esperienza onnicomprensiva, la cui massima espressione è proprio la poesia. Un aspetto ancora più importante è che egli rifiuta la dicotomia tra classico e moderno, propendendo invece per il termine 'rinnovamento' (*tajdīd*), inteso come il risultato di molteplici tentativi di sperimentazione (*tajrīb*). L'autore suggerisce dunque che la storia della letteratura operi lungo un *continuum* che si rinnova costantemente, in cui sperimentazione e rinnovamento non possono essere perseguiti se non attraverso l'uso creativo degli strumenti poetici convenzionali. È così dunque che afferma:

Che cos'è lo sperimentalismo [*tajrībiyya*]? Si riferisce a ogni riconcettualizzazione degli elementi costitutivi dell'opera, sia che essa appartenga a tempi antichi o al presente. La *tajrībiyya* affronta le questioni attuali attraverso una serie di strumenti, compresi i riferimenti contestuali di un'opera. Lo scrittore sperimentale è colui che osserva un'opera d'arte in modo nuovo e acuto, e ciò al fine di arricchire l'esperienza e il cammino dell'umanità<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Sulle concettualizzazioni riferite a *adab* dall'epoca classica a quella contemporanea si vedano Ghersetti 2021, Holmberg 2006: 180-205 e Salvatore 2019: 35-51. La visione di Surūr traccia una fluida armonizzazione tra l'accezione classica di *adab* e quella coeva, quasi coincidente con *iltizām*.

<sup>13</sup> Mestyan 2011: 69-100.

<sup>14</sup> Surūr 1969: 72.

Successivamente, Surūr afferma che l'atto letterario, a suo avviso è sia poetico sia poietico, è ontologicamente definito attraverso il suo *maḍmūn* ('contenuto') ma resta discutibilmente "aperto" nel suo *shakl* ('forma'), due concetti apparentemente presi in prestito dallo strutturalismo russo ma che egli rivede come segue:

L'operazione artistica, come rivela in modo ancor più chiaro il teatro, si basa sull'unità di *shakl* + *maḍmūn*: se il primo ci parla della formazione estetica, della ricezione da parte del pubblico e dell'eventuale adattamento del testo e dei suoi personaggi, *al-maḍmūn* riguarda piuttosto la struttura, i personaggi, i valori e l'impostazione ideologica di un'opera, ovvero il testo. In questo senso, *al-maḍmūn* comprende *al-shakl*, che ha la virtù di rendere manifesto il potenziale espressivo di un testo una volta che esso è già stato interiorizzato dall'artista. Si potrebbe affermare che ogni *maḍmūn* include molteplici *ashkāl* [pl. di *shakl*], quindi infinite letture e possibili adattamenti<sup>15</sup>.

Parzialmente in accordo con la principale corrente poetica del realismo socialista, egli sostiene che la sperimentazione in poesia non è un'operazione *pro forma*. La poesia, piuttosto è «un sentimento attivo», una forza trainante che dunque trascina con sé – sia per contenuto sia per stile – riferimenti antichi e contemporanei attraverso *balāghat al-naṣṣ* ('eloquenza del testo'). Questo flusso poetico acquisisce un nuovo significato attraverso il dialogo tra il poeta e il lettore, poiché «un'opera d'arte non è mai completata e rinasce una volta che il pubblico l'accoglie»<sup>16</sup>.

Approfondendo la spinosa questione della presunta opposizione tra *taqlīd* e *tajdīd* ('imitazione e rinnovamento') che tanto dominò le riflessioni degli intellettuali egiziani e arabi durante gli anni '60, Surūr sottolinea la reciproca necessità dei due concetti e mette anche in guardia il lettore circa il pericolo di considerare il *taqlīd* una mera imitazione di modelli precedenti. In accordo, dunque, con la distinzione di Iḥsān 'Abbās tra *tajdīd* ('rinnovamento') e *tajrīb* ('sperimentazione'), concepite come «pratiche diverse ma complementari»<sup>17</sup>, Surūr intende il *tajdīd* come un cambiamento paradigmatico, mentre a suo avviso il *tajrīb* abbraccia tutti quei tentativi, più o meno di successo, di realizzare il *tajdīd*. Il *taqlīd*, infine, è secondo l'autore quell'humus o materia informe, eppure imprescindibile, da cui

<sup>15</sup> Surūr 1969: 31-32.

<sup>16</sup> *Ibidem*: 34-35.

<sup>17</sup> 'Abbās 1959: 32.

le azioni sopra descritte prendono avvio. Come ricorda Simone Sibilio in *Poesia araba moderna e contemporanea* (2022), sebbene negli anni '60 il concetto di *tajrīb* letterario si leghi il più delle volte a tendenze moderniste, se non postmoderne o addirittura avanguardiste<sup>18</sup>, l'autore invece, interiorizza nello specifico la concezione di *al-tajdīd al-aṣīl* ('innovazione genuina, basata sulla tradizione') di Yūsuf Idrīs, così come questi la delinea nel saggio *Naḥwa al-masraḥ al-miṣrī* (1974), ovvero inscrivendo i termini della propria sperimentazione nella tradizione.

Riflettendo sul potere espressivo del linguaggio poetico, Surūr invoca una gestione consapevole dei processi creativi della *balāgha*, poiché senza tale cognizione non è possibile procedere a un'interiorizzazione creativa di modelli poetici precedenti. Oltre ai suoi preferiti, come Abū Nuwās, al-Ma'arrī, al-Mutanabbī e Imrū' al-Qays (n. 501 d.C.), egli offre anche una panoramica diacronica in cui riflette su autori arabi moderni come Najīb Maḥfūz e un'invettiva contro *masraḥ al-'abath* ('teatro dell'assurdo') di Tawfiq al-Ḥakīm che, nella discussione, non ha rilevanza in termini di tendenza drammaturgica. Surūr lo cita come un cattivo esempio di *fann* non perché il teatro di Ḥakīm sia colpevole di essere una semplice espressione di *taqlīd*. L'aspetto più grave è che esso «sia nato morto, morto in Europa ancora prima di arrivare da noi», ovvero sia un *taqlīd* «mascherato da *tajrībīyya*»<sup>19</sup>.

Nei suoi testi critici Surūr offre ulteriori dettagli che sono molto utili nel difficile tentativo di collocare chiaramente la sua poetica nel quadro delle tendenze a lui coeve. In merito al già menzionato avanguardismo, ad esempio, Surūr condivideva con critici della corrente quali Luṭfi al-Khūlī, Shukrī 'Ayyād (m. 1999) e Ghālib Halasā la ferma opposizione ad ogni forma di colonialismo, una certa accalorata inclinazione ad accogliere alcune teorie complottistiche su basi antisioniste, la tendenza all'alienazione e alla visionarietà, nonché la natura transculturale dei riferimenti letterari e artistici. Benché tanto Surūr quanto gli intellettuali avanguardisti degli anni '70 guardassero ai modelli europei «senza eurofilia», come afferma la Kendall, ovvero alla ricerca di quell'*essenzialismo strategico*<sup>20</sup> in nome del quale l'opposizione fra modelli "occidentali" e "orientali" andava abolita, il continuo ricorrere degli avanguardisti a tale

<sup>18</sup> Sibilio 2022: 19-23.

<sup>19</sup> Surūr 1969: 51-59.

<sup>20</sup> Teorizzato poi dagli studi post-coloniali della Spivak (1985: 120-130). Cfr. Fanon 1967: 168-169.

opposizione continuò tuttavia a giustificarne l'esistenza. Uno iato che in Surūr, invece, è del tutto ignorato.

Un ulteriore e più rilevante elemento d'incompatibilità fra l'autore e gli avanguardisti era l'esortazione di quest'ultimi a prendere le distanze dai predecessori, un invito che Surūr riteneva non solo inaccettabile, ma anche del tutto incompatibile con l'esperienza artistica. Seconda la sua visione essenzialmente romantica dell'Arte come ricerca assoluta di verità, morale e progresso, il ritorno ad alcuni modelli espressivi lontani nel tempo e nello spazio costituisce una legittima e contemporanea esigenza espressiva: in ragione di tale necessità, dunque, il modello del teatro greco è «vicinissimo», al-Mutanabbī o i protagonisti delle antiche canzoni popolari sono profeti del nostro tempo e, dunque, anche *al-turāth al-sha'bī* ('la tradizione popolare') assurge a potenziale culla dell'innovazione.

Proprio in merito a quest'ultimo tema è possibile riconoscere un altro elemento distintivo della poetica di Surūr e della sua idea di arte, se poste al confronto con le correnti maggioritarie del tempo. Molti autori avanguardisti si dedicarono in modi differenti al recupero dell'eredità popolare e, fra questi, si ricordano Idwār al-Kharrāṭ (m. 2015) e Sayyid Ḥijāb (m. 2017). Tuttavia, il celebre critico giordano Ghālib Halasā ritenne che un tale "sforzo" rimandasse a una visione romantica e folkloristica del *turāth*, frutto di un'inconscia pratica di "razzismo culturale". In un suo articolo definisce «ridicola» la riflessione scientifica sugli elementi retorici o rimici presenti nella canzone popolare o nell'*adab shafawī* ('letteratura orale')<sup>21</sup>, poiché, a suo avviso, tali elementi non sono oggetto di riflessione da parte di cantori e narratori. Infine, egli reputa altrettanto ridicolo immaginare «i contadini come eroi invasati da uno spirito isiacco nella lotta al feudalesimo e al sopruso»<sup>22</sup>. La posizione di Halasā, dunque, ricorda molto quella di Pierre Cachia nei confronti di Surūr<sup>23</sup>. In realtà, quest'ultimo approccia la questione del *turāth* in modo completamente differente: la sua metodologia sottolinea infatti «la differenza sostanziale fra *mafāhīm* (nozioni, concetti) della tradizione popolare e l'ispirazione alle tecniche

<sup>21</sup> Halasā 1969: 117-118. Il suo riferimento è all'opera di Sayyid Ḥijāb *Thalāthat iyqā'āt wa-takwīn* pubblicata su "Gallery 68" nel luglio 1968, poi inserita insieme ad altri studi nel suo volume sulla letteratura popolare. Cfr. Ḥijāb 1971.

<sup>22</sup> Halasā 1969: 118.

<sup>23</sup> Cachia 2011: 203-213.

d'espressione artistica tipiche dell'arte popolare»<sup>24</sup>. A giudicare quindi dalla riflessione del critico giordano sull'irrelevanza di uno studio retorico dell'*adab shafawī*, sembra che questi, non riconoscendone la più che comprovata esistenza nella tradizione araba, invalidi anche il valore della propria riflessione su *al-turāth*<sup>25</sup>.

È possibile affermare, dunque, che la critica avanguardista di quegli anni talora sia ricaduta in una falla antica del pensiero della *Nahḍa* mai del tutto colmata, ovvero una diametricale opposizione fra *rāqī* ('elevato') e *sha'bī* ('volgare, popolare') che porta a considerare l'espressione comune quasi come «istintiva, naturale»<sup>26</sup>, priva di applicazioni tecniche che, secondo Surūr invece, appaiono tracciate nel solco della ritualità e di un'espressione artistica dalla lunga tradizione e ancora vivente. Se quindi i cantastorie di *Fāris ākhir zaman* possono tranquillamente essere eretti a vate di una surreale narrazione della disfatta politica, la lingua usata per la canzone o in componimenti come le *Kuss ummiyyāt* racconta un'ulteriore posizione dell'autore, ovvero quella in merito all'uso dell'*āmmiyya* come lingua d'arte.

Come debita premessa, la legittimità artistica della poesia in *āmmiyya* fu uno dei temi più discussi dagli autori e critici del *Jil al-sittīnāt wa-al-sabʿīnāt*. Sul rinnovato apprezzamento dello *zajal* andaluso molto in voga in quegli anni<sup>27</sup>, autori quali Ṣalāḥ Jāhīn (m. 1986), Fuʿād Ḥaddād (m. 1985), Yūsuf al-Qaʿīd (n. 1944), i già citati Aḥmad Fūʿād Najm<sup>28</sup> e Bahāʾ Ṭāhir gettarono le basi per un'applicazione più cosciente e circostanziale dell'uso del vernacolare in letteratura. Tuttavia, gli autori del realismo socialista quali ʿAbd al-Raḥmān al-Abanūdī, gli avanguardisti come Idwār al-Kharrāṭ, Sayyid Ḥijāb, o ancora quelli della *qaṣīdat al-nathr bi-al-āmmiyya* quali Zayn al-ʿĀbidīn Fuʿād (n. 1942) intenti a scrivere sulle pagine di "Iḍa'a 77",

<sup>24</sup> Kendall 2006: 115-156.

<sup>25</sup> Sono celebri i corposi studi di al-Ḥillī (m. 749/1349), cfr. Hoenerbach 1956 e Naṣṣār 1981. Per un confronto sulle posizioni dominanti durante gli anni '60 e '70 in tema di recupero delle forme artistiche popolari si vedano Idrīs 1974 e al-Ḥakīm 1967. Cfr. Ismāʿīl 1973: 80-82 e Carlson 2006: 125-144; 2008: 71-85. Di lì a poco apparirono diversi studi critici sulle caratteristiche retoriche e metriche della letteratura popolare. Fra questi si ricorda quello di al-Ahwānī (1980) sullo *zajal* andaluso.

<sup>26</sup> Jacquemond 2008: 10.

<sup>27</sup> al-Ahwānī 1980: 6-9.

<sup>28</sup> Su Aḥmad Fūʿād Najm è incentrato uno dei pochi studi critici interamente dedicati a un autore di poesia vernacolare (Abdel-Malek: 1990).

composero testi in vernacolare con scopi molto diversi: nel primo caso, la finalità era trasmettere la responsabilità civica e politica del letterato nei confronti della realtà in cui viveva, nel secondo e terzo, rinnovare la lingua d'arte raccontando il sé, il proprio quotidiano e dismettendo il prestigio tradizionale della *fushā*<sup>29</sup>. In quello stesso periodo, critici come Khalīl Kalfat (m. 2015) pretesero anche la creazione di modelli estetici maggiormente definiti per l'impiego della *'āmmiyya* in letteratura<sup>30</sup>.

Se Surūr scelse l'*'āmmiyya* a idioma d'elezione in teatro su precipue basi (ad esempio, il rinnovamento nel solco del *turāth sha'bi*, il principio di co-autorialità con il pubblico) lo stesso non fece in poesia, dove solo le *Vaffanculiadi* e la poesia per la canzone sono in vernacolare. I termini della sperimentazione poetica di Najīb Surūr sospesa fra *'āmmiyya* e *fushā*, infatti, rimangono di volta in volta fedeli ai modelli della letteratura araba assai precedente alla *Nahḍa*: in tal senso, quindi, un genere come quello delle *rubā'īyyāt*, tradizionalmente in *fushā*, è stato proposto come tale dall'autore e rinnovato solo tematicamente; gli esempi di *al-shi'r al-ghinā'i* in *'āmmiyya*, invece, sono stati resi dall'autore secondo il codice linguistico che è loro proprio.

Autori di opere esclusivamente in lahja come al-Abanūdī, Muḥammad Zaghlūl, Muḥammad al-Dughaydī, Fathī Bakr e Wafā' al-Baghdādī ipotizzarono un modello estetico per l'impiego della *'āmmiyya* ispirato a una certa 'filosofia romantica per comprendere la patria' (*falsafa rūmānsiyya li-mafhūm al-waṭan*), ovvero l'esaltazione della bellezza della lingua comune votata a emancipare i suoi parlanti da una condizione di marginalità<sup>31</sup>. Tale posizione, tuttavia, non trovò la piena approvazione di Surūr che, pur apprezzandone gli esiti in poesia, vedeva nelle sue premesse l'apologia di un'eredità culturale tutt'altro che marginalizzata, poi non così necessaria, se non a tratti artificiosa. Per esempio, quando Surūr sceglie di avvicinare la sua poesia al mondo reale, incluso quello della piccola borghesia egi-

<sup>29</sup> Sulla scelta dell'*'āmmiyya* come lingua d'arte nel periodo di riferimento si vedano Waraqī 1983 e Booth 1992: 463-482. Per alcuni testi di al-Abanūdī si veda la sua raccolta (1968). Sugli esperimenti con *qaṣīdat al-nathr bi-al-'āmmiyya* ('poesia in prosa in vernacolare') dei giovani poeti avanguardisti si veda Jacquemond 2008: 214. In ragione del loro impegno politico, le opere di questi ultimi e i loro profili bio-bibliografici sono ad oggi difficili da reperire.

<sup>30</sup> Kalfat 1969: 20-21.

<sup>31</sup> Booth 1992: 72. Cfr. 'Abd al-Ghānī 2007: 6.

ziana modaiola, egli trascina dentro a un testo in *fushā* non già la lingua del *mawwāl* contadino ma gli *alfāz dakhīla* dall'inglese e dal francese che infarciscono la nuova parlata cairota di prestigio, il tutto con chiare finalità satiriche (*Fāris ākhir zaman*).

Pertanto, la scelta dell'*āmmiyya* in Surūr appare più naturale o certamente meno studiata rispetto agli autori citati. Essa risponde unicamente alle modalità di fruizione della lirica e a quello che fu sempre il grande orizzonte di tutta la sua attività di autore: il pubblico. Proprio perché *rāqī* e *sha'bi*, sacro e profano, antico e moderno per Surūr non esistono, a suo avviso la lingua della poesia deve "arrivare" a chi di destino. Anzi, quasi velatamente, egli presuppone che essa sappia come farlo da sé e che lui non sia che il mero servo di questa Musa. Per l'autore, l'*āmmiyya* è indubbiamente una lingua d'arte, pari per ricchezza retorica ed espressiva all'arabo standard. Se essa non trova grande spazio nelle sue liriche è perché la maggior parte di esse presuppone un pubblico diverso e risponde alla sensibilità dell'autore, non a sovrastrutture teoriche o ideologiche.

Per quanto possa sembrare un'affermazione *naif*, Surūr scriveva poesia perché non riusciva a vivere senza. E se pure esiste una sua teorizzazione sul più generico concetto di arte, di cui la poesia è massima espressione, essa ci è forse più utile a tracciare il profilo di un autore genuinamente sperimentale rispetto al panorama coevo, piuttosto che a identificare un'impalcatura teorica della sua poetica che, in sé e per sé, egli non traccia. Sta dunque a noi farlo. Fra i due poli del realismo sociale e dell'avanguardia, Surūr non si schierò con alcuno, restando indipendente – e forse anche molto solo – nel suo giuramento ad un amore per letteratura che non ebbe né tempo né geografia. Cercare dunque nelle sue teorizzazioni uno studio di poesia o di poetica sarebbe dunque un grave errore: all'interno delle stesse, difatti, vi è sì un teorico del teatro e un critico letterario raffinato ma che fu sempre e comunque "solo" un poeta. È solo così che i protagonisti della sua fedele brigata di antichi *shu'arā'* (arabi e non) – così spesso citati, celebrati e parafrasati nelle sue poesie – rappresentano una potente ispirazione per realizzare un progetto lirico completamente nuovo e non costituiscono una vera materia di studio, come invece lo furono la drammaturgia e la narrativa<sup>32</sup>. È per questo che una corretta valutazione delle potenti dinamiche messe in atto dalla *balāgha* nella poesia di Surūr dovrebbe essere

<sup>32</sup> *Hiwār fī al-masrah* (1969) e *Rihla fī thulāthiyya Najīb Maḥfūz* (2007) sono i suoi testi principali per gli ambiti di indagine critica citati.

condotta partendo *in primis* dai suoi testi piuttosto che dai suoi saggi, così come le valutazioni sulle costanti del suo stile.

Fra le soluzioni più ricorrentemente adottate da Surūr nell'arco della sua produzione emerge una forte componente dialogica nel linguaggio poetico, talvolta implicita: le liriche riecheggiano della sua esperienza in qualità di drammaturgo e spesso i suoi versi appaiono come l'esito di un dialogo interiore ad alta voce o di un'interazione emotiva con gli elementi del sé più profondo: la patria e i cari, l'arte, i poeti fonte della sua ispirazione, gli elementi del creato, i suoi stessi nemici (ovvero gli intellettuali conformati al sistema), i potenti che esercitavano la censura e la repressione (*Luzūm mā yalzam; Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!; Kuss ummiyyāt; Rubā'īyyāt Najīb Surūr*).

Un altro aspetto rilevante è un approccio sorprendentemente sfaccettato al concetto di unità strofica e *waḥdat al-bayt* ('unità del verso')<sup>33</sup>: talora la strofa viene del tutto ignorata, talora viene osservata conferendole salienza dal punto di vista grafico, come nei componimenti *Kalimāt fī al-ḥubb* e *Ughniya 'an ṭā'ir*, o come nelle *Rubā'īyyāt Najīb Surūr* della sua produzione più tarda.

Tanta libertà è però costellata di riferimenti fissi, resi attraverso l'impiego di soluzioni retoriche d'elezione. Dal momento che non è possibile tracciare una perfetta corrispondenza fra i processi retorici dell'eloquenza musulmana (*al-balāgha*) e di quella italiana, si rimanda al glossario per una loro spiegazione.

Fra i processi retorici maggiormente in uso nella sua poesia, l'autore spesso opta per l'impiego del *tikrār* e soprattutto del *jinās*, riprendendo quasi ossessivamente alcuni termini o espressioni al fine di enfatizzare sia i concetti sia la resa estetica della lirica (lo si nota soprattutto in *Fāris ākhr zaman* e *Iḥbātāt shi'riyya*). A ciò si affianca uno spiccato manicheismo espressivo fondato sull'impiego della figura retorica de *al-ṭibāq* in tutte le sue forme (*al-ṭibāq al-ijābī; al-ṭibāq al-salbī; al-ṭibāq al-ijāzī*), come in *Rubā'īyyāt Najīb Surūr*.

Ricorrente è inoltre l'impiego della *tawriya* e dell'*iqtibās*. Surūr attinge con estrema coerenza sia alla tradizione letteraria occidentale (in modo particolare, Cervantes, Byron, Goethe, Brecht) e russa (Puškin) sia a quella araba (Abū al-'Alā' al-Ma'arrī, Abū Tayyib al-Mutanabbī, Ibn Rushd) e a

<sup>33</sup> Indica l'unità minima del componimento lirico, si veda il glossario. Cfr. Bannīs 2001, 1: 138.

quella gnomica della letteratura orale e popolare (*al-mawwāl*). Si riscontra anche un frequente rimando alla mitologia egizia pagana legata al culto di Iside e Osiride – un riferimento, quest’ultimo, dilagante nella sua drammaturgia e condiviso con altri autori della propria generazione<sup>34</sup>.

L’influenza del “Surūr drammaturgo” sulla composizione delle sue liriche è altresì confermata dall’impiego di un lessico o di immagini surreali, alienanti, volte a creare per l’appunto un senso di straniamento nel lettore. Si tratta invero di una declinazione lirica del *Verfremdungseffekt* (‘straniamento, alienazione’), tipico del teatro epico brechtiano amato da Surūr e sperimentato nelle sue *pièces*<sup>35</sup>.

Infine, l’amore per la provocazione estetica e concettuale è ciò che emerge in modo vibrante nelle composizioni composte proprio all’indomani della Guerra dei sei giorni del 1967. Qui, Surūr prova a far sprofondare la poesia nell’abisso di un profondo sarcasmo nei riguardi della Storia e più in generale della condizione umana, a suo avviso preda del servilismo e del «tradimento degli ideali morali e politici»<sup>36</sup>.

La frustrazione che, insieme alla creatività, è stata pur compagna dell’autore lo ha spesso condotto a incedere in versi scritti distrattamente, senza particolare ispirazione, dando così esito a motivi ripetuti e ripetitivi. Pur nondimeno, alcune fra le grandi e piccole opere poetiche dell’autore brillano di una fresca naturalezza e di un piglio innovatore di grande rilievo. La retorica di Surūr è al servizio di una feroce dissidenza contro il potere in cui non mancano accenti di delicatissima sensibilità e fragilità. Se il teatro di Surūr fu l’ambito di una sua teorizzazione artistica più puntuale, le sue liriche, invece, furono quello dell’espressione più libera che, come un’eco fragile e furiosa, dialogò incessantemente con un nitido sentimento del tempo e della storia e, contestualmente, col terribile baratro di un’irrisolta inadeguatezza.

<sup>34</sup> Si vedano gli esempi di Nu‘mān ‘Ashūr e Mikhāil Rumān citati in Ruocco 2010: 109.

<sup>35</sup> Brecht 2014: 157. Cfr. Barthes 1974: 33-40.

<sup>36</sup> Surūr 1997, 4: 15.



II

L'UNIVERSO POETICO

DI SURŪR



## Un malinconico circo degli affetti e il dialogo coi fantasmi della poesia: *Dialogo con Lord Byron*

Composto fra il settembre 1963 e l'aprile 1964 durante gli ultimi due anni dell'esilio in Ungheria, *Luzūm mā yalzam* è fra i testi più lunghi di Surūr e nasce come un omaggio al componimento mistico-filosofico di Abū al-‘Alā’ al-Ma‘arrī *Luzūm mā lā yalzam*<sup>1</sup>, del quale l'autore egiziano ribalta, "bisticcia" il titolo, e non solo. Il maestro ispiratore, già a partire dal nome dell'opera, discute 'l'imprescindibilità del non necessario', dunque l'esigenza di intendere gli aspetti effimeri della vita come chiave del *sensismo* alla ricerca della verità, facendo anche riferimento alla rigida struttura metrica scelta per veicolare le proprie riflessioni<sup>2</sup>. Surūr, invece, afferma senza presunzione che ora è tempo di rompere le catene del silenzio, della censura e persino di sottrarsi a ogni forma di equilibrio ascetico o stilistico. La catarsi, infatti, non è più la ricompensa per un distaccato dialogo col mondo che adesso incomprensibilmente esilia, umilia ed emargina. Essa è bensì da ricercare nel *nostos* a un "girone dantesco" – o in quel viaggio nell'aldilà narrato in *Risālat al-Ghufrān* (sempre di al-Ma‘arrī) che forse lo ha ispirato<sup>3</sup> – dove le voci dei grandi poeti fanno compagnia a Surūr ora preda della solitudine ed egli prova a difendersene con tutto ciò che gli resta: la visionarietà e la fantasia. Un ulteriore elemento che lega il componimento di Surūr a quello del suo ispiratore è la divisione in sezioni – nell'opera dell'autore egiziano sono 60 per un totale di 127 pagine – oltre a un'estrema eterogeneità di ispirazioni che tende purtroppo al disordine nella successione delle riflessioni filosofiche.

<sup>1</sup> Per l'edizione di al-Ma‘arrī si veda al-Khānjī 1915.

<sup>2</sup> Stetkevych 2018: 507-532. Sulle *Luzūmiyyāt* e la loro influenza sulla poetica moderna si vedano, fra le numerose fonti, Ghoneim 2011: 103-118 e Khanārī 2001.

<sup>3</sup> Fra l'ampia bibliografia sul tema, si veda Stetkevych 2014: 1-80.



Le *Luzūmiyyāt* di al-Ma‘arrī, così come i suoi versi sono stati spesso ricordati, sono una generosa collezione di 1600 poemetti sviluppati in più di 10.000 versi, passati alla storia come un *unicum*, un testo «paradossale e provocatorio»<sup>4</sup>. Qui l'autore, nell'ambizione «di riuscire a fare ciò che i predecessori non seppero fare»<sup>5</sup>, motteggia l'ossessione per il *taṣannu‘* ('manierismo') dei suoi coevi, così attenti alla forma più che ai contenuti, e decide di condividere uno sguardo indipendente e spesso cinico sul mondo secondo i canoni di una poesia che è invero un capolavoro di formalismo: le rime ordinate secondo l'ultima lettera del verso che diedero il titolo, alternativamente, di *lāmiyya*, *tā'iyya*, *sīniyya* a molti componimenti della classicità, sono tutte presenti nello zibaldone di al-Ma‘arrī che addirittura le propone secondo le quattro possibili forme di *tashkīl* – ovvero quelle che rispondono alle tre vocali della lingua araba e al *sukūn*. Inoltre, nel componimento si riscontra anche la presenza della doppia rima forzata e altri artifici prosodici e retorici che pure non “soffocano” le riflessioni filosofiche dell'autore, anzi. Esse, infatti, scorrono con inaspettata freschezza, quasi come se i limiti stilistici fossero approcciati «con naturalezza e senza sforzo alcuno», così come ebbe a commentare un ammirato Tāhā Ḥusayn molti secoli dopo<sup>6</sup>.

Eppure, va detto che quella spavalda competizione coi predecessori, cruccio di moltissimi autori di ogni tempo e luogo (e non solo di al-Ma‘arrī), non ha più ragione di esistere nel *tempo* e nel *luogo* sospesi dell'esilio surūriano. Come afferma Abdelfattah Kilito «in principio era (la ripetizione) del Verbo»<sup>7</sup>, e se questa accomuna antichi e moderni, anche secondo Surūr *al-sariqa* (lett. 'il furto', 'plagio'), ovvero la mutuazione o rifacimento a temi pregressi in termini metatestuali, non ci rende schiavi del passato bensì sottolinea come questo viva dentro di noi<sup>8</sup>. Nell'*Imprescindibilità del necessario* l'omaggio ad al-Ma‘arrī non viene reso attraverso la sfida. Surūr dialoga con la libertà di pensiero e la trasversalità tematica perseguite dal suo Maestro con gli strumenti della propria poetica. E quasi rifugiandosi

<sup>4</sup> Ghoneim 2011: 106.

<sup>5</sup> Citata e riportata come epigrafe iniziale in Surūr 1996, 3: 114.

<sup>6</sup> Tāhā Ḥusayn 2012: 10-13, cfr. pp. 227 e 308.

<sup>7</sup> Kilito 1985: 12.

<sup>8</sup> Su tale tema così ampiamente dibattuto cito la panoramica di Heinrichs (1987-88: 357-368).

fra le braccia di un padre che ha esperito fin troppo bene la ferocia del proprio tempo, egli sceglie di parlargli di quella del suo, o piuttosto, di quali riflessioni essa gli suggerisce.

Nel testo dell'autore egiziano, infatti, l'eterogeneità non è solo contenutistica bensì anche formale: in queste moderne *Luzūmiyyāt* è infatti possibile trovare dei veri e propri *sketches* teatrali a più voci, ma anche liriche in verso sciolto, sia brevi sia prolisse. E ancora, poesie popolari<sup>9</sup>, citazioni di interi brani parafrasati dai componimenti dei loro stessi autori – quali Cervantes (m. 1616)<sup>10</sup>, George Gordon Byron (m. 1824)<sup>11</sup>, Shakespeare (m. 1616), al-Ma'arrī stesso<sup>12</sup> – nonché riferimenti ai Vangeli e ad al-Mutanabbī (m. 965)<sup>13</sup>. Tutte voci che partecipano a una "selva" di figure non più mute e ora dialoganti, a un malinconico e visionario circo degli affetti – un po' dantesco, un po' felliniano – dove la metatestualità e la metateatralità sono la chiave per la costruzione del senso e della sua interpretazione.

Fra i più interessanti monologhi poetico-teatrali presenti nell'opera vi è quello con Lord Byron (sezione 54; versi selezionati 88-120), poi ripubblicato sulla rivista "al-Kātib" nel settembre 1975, e incentrato sull'ambiguità

<sup>9</sup> Si vedano, ad esempio, le sezioni *al-Muḥarrij* (*Il buffone*) e *Mawwāl ḥanīn* (*Mawwāl nostalgico*) e *al-'Adhrā' tatakallam* (*La vergine racconta*) in *Luzūm mā yalzam* (Surūr 1993, 3: 139-140; 177-178; 194-199). Il *mawwāl* è un'antica composizione poetico-musicale metricamente ordinata in *lahja* (arabo parlato) che ha subito un'evoluzione nel corso dei secoli evolvendosi da poesia di corte a poesia popolare orale. Ancora oggi rimanda generalmente a una paternità autoriale, vera o presunta, e si tratta di un canto poetico eseguito da un cantastorie accompagnato da un coro (molto spesso costituito dagli stessi musicisti) atto a ripetere uno o più versi. Ha carattere gnomico e affronta temi quali l'amore, l'onore, il dolore e la critica all'ingiustizia sociale. Fra i *mawwāl* ancora oggi più apprezzati vi sono quelli della regione della Nubia (Egitto) e quelli delle regioni montuose del Libano, Siria e Iraq. Cfr. Fontana 2020b: 27-31. Per quanto concerne, *al-'Adhrā' tatakallam*, esso è un antico componimento lirico egiziano de *al-ghazal* (poesia amorosa) cantato a due voci, ovvero *al-'Adhrā' (la vergine)* e *al-shabb (il ragazzo)*, generalmente eseguito come *performance* teatrale popolare innanzi a un pubblico raccolto in cerchio (*ḥalqa*).

<sup>10</sup> Si veda *Ḥiwār ma'a Dūn Kishūt* (*Dialogo con Don Chisciotte*) in Surūr 1996, 3: 114-134.

<sup>11</sup> Si veda *Ḥiwār ma'a Lūrd Bāyrūn* (*Dialogo con Lord Byron*) in Surūr 1964: 60-69 e Surūr 1975f: 34-41, poi incluso fra le opere complete (Surūr 1996, 3: 219-233).

<sup>12</sup> Si veda *Ḥiwār ma'a Abī al-'Alā' al-Ma'arrī* (*Dialogo con Abū al-'Alā' al-Ma'arrī*) in Surūr 1965b: 23-30.

<sup>13</sup> Per il riferimento ai Vangeli si veda *al-'Ashā' al-akhīr* (*L'ultima cena*) in Surūr 1996, 3: 156-157.

del potere e delle sue multiformi sembianze. Ecco che qui, dunque, Surūr/ Byron, dopo un breve saluto con il prestito dall'inglese *Goodevening Sir* rivolto distrattamente al suo visitatore (v. 88), torna a ragionare a voce alta, a parlare fra sé e sé, affermando: *non ho paura del lupo quando lo vedo lupo / Ho paura di lui, se lo vedo vestito d'agnello* (vv. 89-90). Ragiona così della *miopia (o ipermetropia?)* (v. 94) della stirpe dei poeti, forse un po' *deboli di vista* (v. 93) oppure troppo lungimiranti, e inanella in nove frasi lineari, simili per struttura alla lingua della prosa, riflessioni allegoriche giustapposte che costituiscono la prima parte del dialogo. Questa si conclude con una metamorfosi ovidiana – *anche gli agnelli diventano lupi / in assenza di lupi* (vv. 99-100) – per la quale il volto degli oppressi è presto storpiato al punto da assomigliare a quello degli oppressori.

Facendo ampio uso della contrapposizione antitetica espressa dal *tībāq* che costella tutto il brano (*lupo/agnello; cecità/vista; presenza/assenza; paura/coraggio*), la critica alla dimensione politica è dunque affidata interamente a *isti'ārāt*, più nello specifico a metafore animali i cui protagonisti rappresentano carnefici e vittime come nella più classica tradizione favolistica<sup>14</sup>. Tuttavia, la polemica di Surūr si fa ancora più amara nella tragica consapevolezza di un vuoto ideologico e morale, in cui colui che è oppresso, piuttosto che battersi per il risollevarlo delle proprie sorti e di quelle dei suoi simili, si schiera meschinamente con il potere, sperando (inutilmente) di ottenere salvezza. La logica della parafrasi e del non detto, armi predilette dal nostro autore, trova applicazione nel grande impiego dell'*iqtibās* con riferimento a celebri opere della drammaturgia occidentale, fra tutte *Julius Caesar* (1599) di Shakespeare, oltre a *Manfred* (1817) e *Cain* (1821) di Lord Byron. Alcuni elementi metatestuali sono rintracciabili rispettivamente ai vv. 98-100 "*Esiste forse Roma senza Cesare?*" / *Ma sì, affinché vi sia Bruto dopo Cesare!*<sup>15</sup> e ai vv. 110-111 *Di Caino è il detto, o forse di Manfred / "Uccidi tuo fratello!" O uccidi te stesso!*<sup>16</sup>.

Nel testo, dunque, le tre opere citate alludono, rispettivamente, al tradimento e agli atti contronatura (*Julius Caesar, Cain*) e all'impossibilità dell'espiazione della colpa contro la morale (*Manfred*), elementi di una condizione esistenziale e politica così profondamente intrisa dal male e

<sup>14</sup> Per un approfondimento su morale e dimensione favolistica in epoca classica si veda Cassarino 2000.

<sup>15</sup> Si rimanda all'opera di Shakespeare (Zazo 1991: III, 2).

<sup>16</sup> Per le due opere di Byron si vedano Anessi 2003 e Gori 1994.

dalla corruzione dei valori che non lascia al poeta altra strada che l'isolamento<sup>17</sup>. Nella vivace fantasia di Surūr l'esilio *deve* divenire una scelta consapevole, non solo una meschina imposizione. Se così fosse non vi sarebbe alcuna speranza di salvezza. Recitano i vv. 114-116:

Guai all'uomo che possiede un cuore:  
in ogni epoca ... in ogni luogo ... fra ogni popolo.  
È tempo di storni senza cuori.

Si nota come Surūr citi opere in cui il punto di vista privilegiato sia quello del reo assunto a eroe, e non quello della vittima. L'autore non reputa la persecuzione politica di cui fu oggetto come un fatto personale né sente di poter tracciare una chiara distinzione fra giusti ed empi in una condizione come quella umana dove sono tutti fallaci. La sua plateale adesione al pensiero comunista e l'opposizione alla rigida politica nasseriana che gli costarono l'espulsione da Mosca e l'esilio in Ungheria fanno sì che il poeta rifletta piuttosto sull'inesorabile destino di chi osa ribellarsi all'autorità, a prescindere dalle motivazioni di fondo. Esso è un destino che è continua esclusione e autoesclusione dalla realtà, ovvero *al-tab'īd* ('l'allontanamento'), secondo la lucida descrizione di Idwār al-Kharrāṭ<sup>18</sup>, così come riconosceranno gli artisti delle avanguardie egiziane alla fine degli anni '60. *L'imprescindibilità del necessario* è l'opera poetica in cui prende forma la tragedia della resistenza al dolore e, in fondo, anche il dramma dell'esistenza stessa: resistere significa cercare nell'Arte un rifugio interiore al riparo del quale il poeta possa curare la sofferenza di un esilio dal mondo esteriore. L'opera, pertanto, rappresenta una centrifuga via di salvezza dall'oppressione entro la quale il desiderio di comunicare ci appare come una teatrale e fantasmagorica "impostura", una "finzione" borghesiana, una sfacciata dichiarazione di fedeltà solo alle leggi del proprio pensiero e del proprio credo che non lascia spazio a nessun pentimento.

<sup>17</sup> Sul parallelo fra le opere menzionate di Shakespeare e Byron si veda Barber 2016.

<sup>18</sup> al-Kharrāṭ 1993: 7-9.



## Una finestra sull'intimità dell'autore: *Parole d'amore*

Inserita nella raccolta *Brütükülât hukamā' Rīsh!*, composta nel 1966, *Parole d'amore* è uno dei componimenti che brilla per un profondo equilibrio espressivo e per una delicatissima sensibilità poetica. La lirica è una finestra sull'intimità dell'autore, sul suo tessuto emotivo travagliato, sull'incapacità di esprimere i propri sentimenti secondo una via che non sia quella della metafora e su un percorso di vita che, ad appena trentaquattro anni, ritrae il poeta come un uomo già profondamente maturo.

Come si è detto più volte nel paragrafo dedicato alla sua vita e produzione, Surūr, per quanto disinibito e provocatore, è sempre stato pudico nell'offrire dettagli realistici su drammatiche vicende personali quali l'esilio, il divorzio, la povertà, la repressione politica e l'emarginazione<sup>1</sup>. L'autore di *Parole d'amore* è dunque un uomo ancora straordinariamente incantato, nonostante l'amarezza, dalla propria fedeltà all'Arte e dal sentimento che in questa lirica diventano tensione assoluta verso *un'idea* dell'Amore, la stessa che Surūr coltiva dentro di sé e che non smette di cercare nella patria, nei cari perduti, negli ideali. Questa ricerca, che acquisisce i toni di una sommessa preghiera dell'anima stanca affinché cessi ogni dolore, invita il poeta a esprimersi con commozione e grande equilibrio espressivo: aspetti che insieme alla brevità di questo componimento ne fanno una rarità all'interno della sua produzione.

Dal punto di vista formale, la lirica si distingue per grande innovazione: i 20 versi, infatti, sono divisi in dieci distici; sei distici ordinati secondo la forma completa de *al-baħr al-basīṭ* ('il metro semplice'), ogni singolo distico dei quali (eccetto il quinto) è intervallato da un distico composto

<sup>1</sup> Come si è detto, a tale atteggiamento del poeta fa eccezione solo la lirica di denuncia *Kuss ummiyyāt*. Cfr. Fayṣal 2013: 54.



secondo *ṣūrat al-majzū'* ('forma monca') del metro *al-rajaz*<sup>2</sup>. I distici di quest'ultima tipologia ammontano dunque a quattro.

L'alternanza dei due metri all'interno di un componimento lirico non è una scelta affatto inusuale nella letteratura araba sin dai tempi della *Jāhiliyya*<sup>3</sup>. Tuttavia, secondo i manuali di metrica, una delle regole principali è l'assoluto divieto di impiegare nello stesso componimento la forma completa di un metro e quella monca dello stesso o di un altro, prescrivendo d'impiegare o quella completa o quella monca per tutto il poema<sup>4</sup>. È questa la ragione principale per la quale questa lirica sfugge a una netta classificazione di ordine compositivo: essa non è classificabile come esempio di *al-shi'r al-muqaffā al-tafīlī strictu sensu*, né come esempio di *al-shi'r al-ḥurr al-tafīlī* secondo il modello di Nāzik al-Malā'ika (m. 2007)<sup>5</sup>. Proprio quest'ultima tipologia, infatti, rifiuta l'impiego dei *buḥūr* ('metri') canonici, qui invece presenti, limitandosi a un uso puntuale e coerente di una o più *tafīlāt* ('piedi') al fine di creare rese innovative di un particolare metro. Si aggiunge, inoltre, che tantomeno *Parole d'amore* può rientrare all'interno della stretta classificazione di *al-shi'r al-ḥurr* ('poesia in verso libero') sull'esempio del pioniere Amīn al-Riḥānī (m. 1940): secondo quest'ultima sperimentazione, infatti, l'elemento del *wazn* è ulteriormente limitato a sporadiche incursioni testuali, per nulla riconducibili a *buḥūr* già esistenti e la sua caratteristica è l'impiego

<sup>2</sup> Come affermato da Jalāl al-Ḥanafī, il metro *al-rajaz* è stato tra i metri preferiti dagli autori che negli anni '60 si dedicarono al recupero della poesia prosodica (1978, 429). Sulla diffusione della *ṣūrat al-majzū'* cfr. Ṣammūd 1969: 64. Per le caratteristiche del *basīṭ*, del *rajaz* e della *ṣūrat al-majzū'* si veda il glossario.

<sup>3</sup> Ḍayf 2013: 189-194 e 226-231.

<sup>4</sup> Sulle regole basilari dell'impiego dei *buḥūr shi'riyya* nella letteratura araba classica si veda al-Hāshimī 1997: 29 e Imil Badī' Ya'qūb 1991: 164 e sgg. Fonte secondaria di consultazione è Capezio 2013.

<sup>5</sup> Riportato talora anche come *shi'r mursal*, è un modello della 'poesia libera' nato negli anni '40 con la poetessa irachena Nāzik al-Malā'ika. Si ricorda il primo componimento in *shi'r al-ḥurr* scritto da Nāzik al-Malā'ika nel 1947 dal titolo *al-Kūlīrā (Il colera)*, inserito nella prima raccolta dell'autrice, pubblicata nel medesimo anno a Baghdad con il titolo *Āshiqat al-layl (L'amante della notte)*. È un modello poetico fondato su *bunyat al-shi'r al-khaṭṭiyya* (ovvero l'unità di riferimento non è il verso di due emistichi ma la riga), slegato dall'ordine del verso classico e dei suoi *buḥūr*, e tuttavia basato sulla precisa occorrenza di alcune *tafīlāt* ('piedi') impiegate con una certa iterazione all'interno del componimento che danno vita ad *awzān* innovativi (al-Tami 1993: 185-189 e Bannīs 2001, 1: 138).

sparso di singole *tafīlāt* che dunque, anche in questo caso come per la poesia di Nāzik al-Malā'ika, danno vita (in senso lato) ad *awzān mubtakara* – ovvero ad andamenti prosodici innovativi<sup>6</sup>. A distanza di più di un secolo, tale felice espressione varata dal critico Jurjī Zaydān sulla rivista “Apollo”<sup>7</sup>, rivista dalla stessa scuola irachena di Nāzik al-Malā'ika, riletta da Aḥmad Hijazī and Ṣalāḥ ‘Abd al-Ṣabūr fra gli anni '60 e '70<sup>8</sup> in chiave realista e infine ulteriormente riformulata dai poeti della “nuova scuola” di “Apollo”<sup>9</sup>, sembra essere estremamente pertinente anche in questo caso. Surūr contravvenendo a una regola metrica basilare dà vita a una *izdiwājiyya ‘amūdiyya*, ovvero uno sdoppiamento metrico di straordinaria innovazione e vivacità, che talora non risparmia ulteriori sorprese nel sovvertire leggermente le regole della metrica mediante l'uso di *ziḥāfāt*<sup>10</sup>. Riporto nella **tabella 1** (p. 78) l'analisi metrica del primo distico, dove si osserva l'impiego di un mutamento metrico grave (*‘illa* – tipologia: *qaṭʿ*) su *tafīlat al-‘arūd* e *tafīlat al-ḍarb*, fatta eccezione per *tafīlat al-arūd* del secondo verso, colpita da un mutamento metrico lieve (*ziḥāf* – tipologia: *khabn*).

Dal punto di vista tematico e retorico, fin dall'inizio della composizione, il sentimento dell'amore appare come un *leitmotiv* che assume diverse concettualizzazioni, pur restando iscritto entro i termini di un'esperienza totalizzante: attraverso di essa il poeta sublima il dramma del proprio esilio confessandosi:

Ho creduto nell'amore, chi più di me?  
 E l'amore è come la terra, se l'amo, mi esilia.  
 Sono io che prego, e il *mihrāb*<sup>11</sup> dell'amore è la mia patria.  
 Che siano pure atei gli altri, per me non v'è fede che nell'amore.

<sup>6</sup> Prefazione di Jurjī Zaydān all'opera di Amīn al-Riḥānī *Hutāf al-awdiyya (Canto della Valle)* in al-Riḥānī 1955: 8. Cfr. al-Jayyūsī 1977: 573-617.

<sup>7</sup> Si veda il contributo di Ostle in Badawi 1992: 110. Cfr. al-Jayyūsī 1977: 384 e sgg. e Zaydān 1930: 44.

<sup>8</sup> al-Jayyūsī 1977: 605-617.

<sup>9</sup> Si citano, a tal proposito, Fu'ad Ṭamān, Sa'īd Naff', Fahmī Ibrāhīm, Aḥmad ‘Abd al-‘Azīm, al-Shaykh, Muḥammad Rafīq Khalīl, ‘Azīza Kaṭū. In Monaco 2020: 39 e Ostle 2002: 75-76.

<sup>10</sup> Per un approfondimento sul tema cfr. Capezio 2013: 67-69.

<sup>11</sup> Nicchia della moschea indicante la direzione della Mecca per la preghiera.

**TABELLA 1.**  
*Analisi metrica del primo distico di Parole d'amore\**

<p>فِيهِ يُبَارِينِي                  فِي يَهِي يُبَارِينِي</p> <p>o/o/                  فَاعِلُنْ</p> <p><i>tafīlat al-'arūd                  maqṭū'a</i></p>	<p>فِيهِ يُبَارِينِي                  فِي يَهِي يُبَارِينِي</p> <p>o// o/o/                  مُسْتَفْعِلُنْ</p> <p><i>ḥashū</i></p>	<p>أَمَنْتُ بِأَحِبِّ .. مَنْ                  أَمَنْتُ بِأَحِبِّ .. مَنْ</p> <p>o// o/                  فَاعِلُنْ</p> <p><i>ḥashū</i></p>	<p>أَمَنْتُ بِأَحِبِّ .. مَنْ                  أَمَنْتُ بِأَحِبِّ .. مَنْ</p> <p>o// o/o/                  مُسْتَفْعِلُنْ</p> <p><i>ḥashū</i></p>
<p>فِي يَهِي                  فِي يَهِي</p> <p>o/o/                  فَاعِلُنْ</p> <p><i>tafīlat al-ḍarb                  maqṭū'a</i></p>	<p>فِي يَهِي                  فِي يَهِي</p> <p>o// o/o/                  مُسْتَفْعِلُنْ</p> <p><i>ḥashū</i></p>	<p>وَأَرْضِ أَهْ                  وَأَرْضِ أَهْ</p> <p>o// o/                  فَاعِلُنْ</p> <p><i>ḥashū</i></p>	<p>وَأَرْضِ أَهْ                  وَأَرْضِ أَهْ</p> <p>o// o/o/                  مُسْتَفْعِلُنْ</p> <p><i>ḥashū</i></p>
<p>وَأَرْضِ أَهْ                  وَأَرْضِ أَهْ</p> <p>o//                  فَعِلُنْ</p> <p><i>tafīlat al-'arūd                  makhbūna</i></p>	<p>وَأَرْضِ أَهْ                  وَأَرْضِ أَهْ</p> <p>o// o/o/                  مُسْتَفْعِلُنْ</p> <p><i>ḥashū</i></p>	<p>وَأَرْضِ أَهْ                  وَأَرْضِ أَهْ</p> <p>o// o/                  فَاعِلُنْ</p> <p><i>ḥashū</i></p>	<p>وَأَرْضِ أَهْ                  وَأَرْضِ أَهْ</p> <p>o// o/o/                  مُسْتَفْعِلُنْ</p> <p><i>ḥashū</i></p>
<p>دِينِي                  دِينِي</p> <p>o/o/                  فَاعِلُنْ</p> <p><i>tafīlat al-ḍarb                  maqṭū'a</i></p>	<p>دِينِي                  دِينِي</p> <p>o// o/o/                  مُسْتَفْعِلُنْ</p> <p><i>ḥashū</i></p>	<p>فَلْيُجِدْ الْغَيْرُ مَا غَيْرُ الْهَوَى                  فَلْيُجِدْ الْغَيْرُ مَا غَيْرُ الْهَوَى</p> <p>o// o/                  فَاعِلُنْ</p> <p><i>ḥashū</i></p>	<p>فَلْيُجِدْ الْغَيْرُ مَا غَيْرُ الْهَوَى                  فَلْيُجِدْ الْغَيْرُ مَا غَيْرُ الْهَوَى</p> <p>o// o/o/                  مُسْتَفْعِلُنْ</p> <p><i>ḥashū</i></p>

\* Nella tabella i versi originali sono seguiti dalla loro forma in scrittura metrica (*kitāba 'arūḍiyya*), dall'analisi delle singole *tafīlāt* e dall'indicazione dei mutamenti occorsi all'interno delle stesse.

In questi primi due versi si nota la doppia occorrenza del *jinās*, rispettivamente, secondo la sua forma morfologica (*jinās al-ishtiqaq*) alle espressioni *ahwā-hā ...al-hawā* (io [la] amo ... l'amore) e quella completa (*tāmm*). Nella fattispecie del *jinās tāmm* (lett. *al-ghayr/ghayr – gli altri/nient'altro che*), esso dà vita a una sequenza sonora, molto brillante e aggraziata, che enfatizza la costruzione sintattica dell'emistichio in due frasi (*fa-l-yulhid al-ghayru mā ghayru al-hawā dīnī – che siano pure atei gli altri, per me non v'è fede che nell'amore*) i cui significati si completano reciprocamente. *Parole d'amore*, inoltre, è un componimento distintamente caratterizzato dall'impiego del *tikrār* o, più in generale, da un andamento iterativo volto a rafforzare la forte coesione fra termini appartenenti a sfere semantiche differenti. Nel primo distico, ad esempio, il lessico atto a esprimere la fede nei propri ideali è chiaramente mutuato da quello religioso (es: *āmantu; uṣallī; miḥrāb; dīn-ī – ho creduto/ho avuto fede; prego; miḥrāb; la mia fede*), inteso come quello più appropriato a dar voce all'amore devozionale per la patria perduta durante gli anni dell'esilio (es: *al-arḍ; tanfīnī-nī; waṭan-ī – la terra; mi esilia; la mia patria*).

Nell'intera lirica l'amore ha una dimensione altissima che emerge in tutta la propria ricchezza di sfumature – *al-ḥubb* ×4 (vv. 1, 20); *al-hawā* ×4 (vv. 2, 3, 12); *al-wajd* ×3 (vv. 5, 6); *al-'ishq* ×2 (vv. 14, 17); *al-gharām* ×1 (v. 13) –<sup>12</sup>, poiché è solo attraverso la più ampia accezione di questo sentimento che Surūr può alludere simultaneamente alla lealtà verso le proprie scelte, al suo profondo senso di appartenenza all'Egitto e anche alla missione della propria arte, percepita quasi come “ineluttabile”. L'amore, pur lacerando l'animo del poeta, è l'unico viaggio spirituale da perseguire per andare oltre la sofferenza e la solitudine.

Vissuto quasi come un percorso di autocoscienza, il sentimento amoroso così come celebrato dall'autore trova sia riferimenti sensoriali (*ḥissī*) che cerebrali (*dhihnī*), i quali possono essere più chiaramente identifica-

<sup>12</sup> I diversi lessemi citati presentano specifiche differenze di significato, per tutte le voci si veda il *Lisān al-'Arab* di Ibn Manẓūr (2003). Mentre il termine più generico *ḥubb* si riferisce all'amore nelle sue molteplici declinazioni (742-746), *al-hawā* esprime «maḥabbatu al-insān li-shay'in wa-ghalabatu-hu 'alā qalbi-hi» – ‘affetto forte, travolgente’ (4727-4730); *al-wajd* esprime «fī al-ḥubbi lā ghayri o ḥubb alladhī yatarāfaqu bi-al-ta'āsa wa-al-ḥubb wa-al-tafkīr» – ‘amore assoluto’, spesso affetto da malinconia (4769-4771), *al-'ishq* esprime «i'jāb al-ḥabīb bi-al-maḥbūb» – ‘passione, amorevole adorazione’ (2958-2959); infine *al-gharām* esprime «al-ḥubb wa-al-'ishq alladhī lā yumkinu an yutafaṣṣā min-hu» – ‘ossessione d'amore’ (3248-3249).

ti indagando i processi figurativi espressi dalla similitudine, l'analogia e dal discorso figurato (*tashbīh/tamthīl/al-majāz*) nelle loro diverse forme. Come ricordato da Abu Deeb, per al-Jurjānī la natura *ḥissī* o *dhihnī* di un tropo viene definita dal tipo di legame che unisce l'entità reale e quella figurata atta a rappresentarla:

The type of *ḥissī* imagery is that in which the common quality may be sensory or not sensory [...] even though the two entities are physical, or at least one of them. [...]. [The *dhihnī* imaginary] provides a more complex relationship of similarity within which a number of objects are considered as one unit and the images of the objects themselves are modified and transformed<sup>13</sup>.

Nel caso del *tashbīh tamthīlī* presente nell'espressione *l'amore è come la terra* (*wa-al-ḥubbu ka-al-arḍ*), ci rendiamo conto che l'analogia è in realtà *dhihnī*, dal momento che il filo che lega l'amore a una terra è il mero sentimento. Nell'enunciato successivo, la terra stessa diventa protagonista di un *majāz 'aqlī* (*al-arḍ [...] tanfī-nī – la terra [...] mi esilia*) fungendo da soggetto metaforico di un verbo che dunque sottende l'azione del governo egiziano – poiché la terra, per natura, non potrebbe "esiliare" alcuno. Questo gioco di rimandi sensoriali e cerebrali, peraltro, mescola la fedeltà all'Egitto a quella nutrita dal poeta verso la missione riformista della Rivoluzione egiziana del '52 in un'unica e sofferta percezione del tradimento, che vede infine Surūr come un amante rifiutato e abbandonato.

Sempre i riferimenti sensoriali e cerebrali possono essere espressi da tropi diversi, tuttavia, è importante comprendere che tipo di processo logico essi sottendano al fine di riconoscere il grado di implicitezza/esplicitatezza desiderato dall'autore in ciascuna occasione. Un buon esempio può essere quello del *majāz mursal*, identificabile come un tropo verbale o una metonimia, osservabile al v. 2 del componimento, ovvero quello in cui si afferma che il *miḥrāb dell'amore è la mia patria* (*miḥrābu al-hawā waṭan-ī*).

Per fare chiarezza, va detto che il *majāz* pone generalmente come propria premessa l'uso di «*al-kalima fī ghayr ma'nā-hā al-ḥaqīqī*», ovvero l'espressione di un concetto tramite una parola a prescindere dal suo significato letterale. Le due canoniche realizzazioni del *majāz* indicano rispettivamente un tropo/allegoria cognitiva costruita sulla similarità (*majāz 'aqlī*) o un tropo verbale/metonimia basato sulla contiguità (*majāz mursal*), facendo dunque riferimento a diverse forme di slittamento onto-

<sup>13</sup> Abu Deeb 1979: 82 e 107.

logico. All'interno della tradizione retorica araba, la differenza tra *tashbīh* ('similitudine'), *majāz* ('discorso figurato'), *isti'āra* ('metafora') e *kināya* ('perifrasi/metonimia') si basa sui concetti cardine di *al-ithbāt* ('atto di confermare') e *al-muthbat* ('asserzione confermata') come sottolineato da al-Jurjānī in *Dalā'il*<sup>14</sup>.

Più specificatamente, nel caso del *majāz mursāl* presente al v. 2, ovvero il '*miḥrāb dell'amore*' (*miḥrābu al-hawā*), il poeta impiega un luogo simbolico di fede in linea con la sua dimensione fisica, così come essa è convenzionalmente nota anche al suo pubblico. Pertanto, l'uso del termine *miḥrāb* innesca una traiettoria immaginativa unidirezionale che è espressione di *al-muthbat*, ovvero «un passaggio dal *malzūm* ['l'antecedente', cioè il significato denotativo] al *lāzim* ['il conseguente', cioè il significato connotativo]» come ricordato da al-Qazwīnī (m. 739/1338) in *Matn al-talkhīs*<sup>15</sup>, volto a esprimere inequivocabilmente l'amore devozionale di Surūr per la sua patria. Al contrario, il significato connotativo messo in atto da *al-majāz al-'aqlī* come quello osservato precedentemente all'espressione *al-arḍ ... tanfī-nī* (*la terra ... mi esilia*) è espressione dell'*ithbāt*, poiché il ricevente deve necessariamente ricostruire il senso dal «conseguente all'antecedente», ovvero deve prima comprendere il significato connotativo attribuito da Surūr alla *terra* (ovvero, lo stato egiziano) al fine di realizzare compiutamente come nella percezione dell'autore l'Egitto sia grande quanto il mondo.

All'interno dell'intera composizione, le multiformi dinamiche dell'amore sono eternamente sospese fra dolore e appagamento e raccontano in che modo sofferenza e attesa di riscatto siano alla base della tensione generata dall'esilio. Riflettendo dunque sulla natura contraddittoria dei sentimenti umani, i versi di Surūr sono costruiti sul *ṭibāq*, le cui immagini antitetiche trovano conciliazione solo nella metafora e nel discorso figurato (vv. 5-6):

Brucio d'amore, ma è il mio destino.  
Oh fuoco, tu non cedere, anzi, accresci il mio tormento.  
Ecco, io sono la sete: e se gli amanti languono per essa  
io invece non mi lamento d'amore che all'amore,  
ed è così che mi disseto.

<sup>14</sup> al-Dāya 1947: 302-305. Cfr. Heinrichs 1984: 112-40. In merito alla semiosi che governa metafora e metonimia si veda Ruwet 1975: 371-388.

<sup>15</sup> al-Barqūqī 1904: 340-341.

A ben guardare, infatti, i due *majāz ‘aqlī* che ritroviamo in *al-wajdu yalfahu-nī* (lett., *l'amore mi brucia*) e *yā nāri [lā] takhmudī* (*Oh fuoco, tu non cedere!*) [v. 5], mirano alla coesione semantica attraverso l'impiego della negazione con finalità assertive (in arabo, *uslūb al-nafy li-l-ta'kid*). Questo processo ci consente di collegare la metafora sensoriale del *fuoco* all'espressione cerebrale precedente in modo agile e coerente. Una costruzione di significato simile, ma invertita, si trova al v. 6 dove il poeta suggerisce un'immagine *ḥissī* (cioè, *al-ḡamā'* – 'la sete'), che è un *isti'āra taṣriḥiyya*, per spiegare in seguito come essa intenda esprimere un mero stato mentale. Secondo Surūr, dunque, l'amore non è solo elemento essenziale per la vita al pari dell'acqua ma rappresenta anche quella forza miracolosa che basta a se stessa e di sé è paga (*non mi lamento d'amore che all'amore, ed è così che mi disseto*).

Ai versi successivi (11-12), ulteriori antitesi seguono la forma del chiasmo (*al-muqābala al-'aksiyya bi-ithnayn*) e appaiono conciliabili nel paradosso per il quale «la forza germinativa della distanza fisica diviene motore della resilienza psichica a tale distanza»<sup>16</sup>, come direbbe Levinas. Confessa Surūr:

M'allontanai per ricongiungermi  
Mi ricongiunsi a voi per allontanarmi.  
Che disgrazia per lo straniero,  
questo amore che non ha mai paese.

Questi versi spiegano bene come le coordinate spaziali siano «ostaggio solo del testo scritto»<sup>17</sup>, al pari di quelle temporali, che ritraggono poco più avanti (v. 18) un Surūr appena trentaquattrenne, canuto e dall'animo ormai "grigio" e invecchiato:

V'ho abbandonato giovane,  
mentre il sangue scorreva caldo.  
Son tornato da voi che l'incendio nero dei miei capelli  
s'è fatto bianco, e ormai m'avvolge.

L'ossimoro cromatico tra il colore rosso del *sangue caldo* e la canizie della vecchiaia è il risultato della percezione vibrante e improvvisa del tempo che passa tanto rapidamente da propagarsi con la forza di un incendio, qui descritto attraverso un'*isti'āra makniyya* che è anche una citazione dal Corano (19: 4).

<sup>16</sup> Levinas 1987: 118.

<sup>17</sup> *Ibidem*: 119.

Secondo al-Jurjānī, l'*isti'āra makniyya* indica un processo metaforico (*isti'āra*) altamente influenzato da uno metonimico (*kināya*, da cui la dicitura *makniyya*). Esso genera un'immagine allegorica comprensibile solo grazie al modo in cui il ragionamento deduttivo isola le qualità dei singoli termini e le mette in relazione fra loro per contiguità logica. Parafrasando il versetto n. 4 di *sūrat Maryam* in cui il profeta Zakaria, nonostante la vecchiaia (di cui i capelli grigi sono una caratteristica convenzionale) confida in Dio con ardente adorazione (*wa-ishta'ala al-ras'u shayban – la mia testa s'infiammò di capelli grigi*)<sup>18</sup>, qui Surūr descrive allo stesso modo la propria fede imperitura nell'amore, isolando tuttavia il rosso del fuoco e il grigio della cenere e tacendo, dunque, l'elemento dell'incendio che logicamente rende la seconda il risultato del primo. Come ricordato da Kövecses, i processi rappresentativi metaforici e metonimici spesso si sovrappongono fra loro con la finalità di raccontare la «forza dinamica» dei sentimenti<sup>19</sup> e fanno riferimento a meccanismi di causa ed effetto per spiegare alcune emozioni primitive.

Tuttavia, la narrazione del sentimento in *Parole d'amore* non è solamente empatica né solipsistica. Piuttosto, segue anche dei percorsi attanziali in cui altre figure, oltre a Surūr, prendono la parola. Uno dei tratti più interessanti del poema è infatti la sua costruzione dialogica, presumibilmente ispirata alle *munāẓarāt* ('dialoghi filosofici') o alla drammaturgia, ispirazioni che testimoniano, ancora una volta, l'influenza di Abū al-'Alā al-Ma'arrī e Bertolt Brecht sull'immaginario poetico del nostro autore. Questa costruzione dialogica, per inciso, va contro le soluzioni più in voga all'epoca sostenute, fra i tanti, da Yusūf al-Khāl il quale afferma che «la struttura del poema deve basarsi sull'unità dell'esperienza e non su uno schema logico intellettuale»<sup>20</sup>.

Come debitamente ricordato da Antonella Ghersetti, all'interno della letteratura araba classica la dialogicità è una pratica convenzionale che

<sup>18</sup> Menzionata da al-Jurjānī anche come *isti'āra bi-l-kināyā*, egli afferma «*yu'khadh al-ism min ḥaqīqat-hi wa-yūḍa' mawḍi'an la yabīn fī-hi shay' yushāru ilay-hi fa-yuqāl hādhā huwa al-murād bi-al-ism wa-alladhī ustu'ira la-hu wa-ja'ala khalīfatan li-ismi-hi wa-nā'iban manāba-hu*» (Shākir 1991: 42). Al-Jurjānī spiega questo tipo di *isti'āra* prendendo ad esempio proprio i versetti del Corano citati. Basandosi proprio sulla definizione di al-Jurjānī, Maṭlūb (2007: 88) espande anche la definizione di *isti'āra taṣriḥiyya*. Si veda il glossario.

<sup>19</sup> Kövecses 1988: 58.

<sup>20</sup> al-Khāl 1957: 25-26.

ha scopi sia speculativi che didattici. In questa luce, il dialogo è tradizionalmente concepito come «une modalit  de représentation mim tique, o , pratiquement, en mise en scène»<sup>21</sup> che qui, in *Parole d'amore*, sembra orchestrata per discutere il sentimento amoroso apparentemente in linea con i passaggi convenzionali indicati da *su' l* ('domanda/problema'), *radd* ('risposta'), *ihtij j* ('obiezione') e *jaw b* ('risposta/tesi'). L'amore in questo contesto, nello specifico ai vv. 3-4,   messo in discussione nella sua natura di *pharmakon*, ovvero sia di veleno che di cura:

«All'amore non v'  fine!» Cos  dicono.  
Dunque canti pure il corvo il nunzio amaro  
i pugnali dell'amore nei cuori inguainati.  
Una sola domanda, rimane:  
*Dov'  chi mi cura, dov' ?*

Gi  ai primi momenti del dialogo una folla indefinita di attanti prende la parola e Sur r si fa carico di rispondere a una loro convenzionale chiosa sull'amore (*m -li-l-haw  min mad !* – *All'amore non v'  fine!*) con un'obiezione (*ayna al-mud w  ayna?* – *Dov'  chi mi cura, dov' ?*), dando seguito, pertanto, a un'implicita domanda su quale sia la natura dell'amore e sul perch , al pari di un male, esso generi sofferenza. Qui, l'immagine convenzionalmente cupa del corvo (*al-ghur b*) emerge come un riferimento all'agonia spirituale e fisica del poeta ed   legata alla seguente *isti' ra* che identifica l'amore come un pericoloso pugnale (s. *madya* / pl. *mud *), presumibilmente troppo ingombrante o affilato per il fodero (s. *ghimd* / pl. *ghum d*) – ergo il cuore – che lo ospita. Dopo pochi versi un altro personaggio, il medico, afferma «*Son io il malato! Son io!*» mentre Sur r amaramente commenta su quanto sia poca la conoscenza che ogni essere umano pu  vantare di se stesso, soprattutto se questi non   stato ancora posto innanzi alle vere difficolt  della vita (v. 7 – *Delizia dei maligni   il non sapere, ognuno in fondo, chi sono io?*).

Come osservato nell'esempio precedente, secondo Sur r l'esplorazione delle dinamiche amorose   un processo che non pu  essere inteso come una semplice esperienza collettiva o portato a compimento grazie a un aiuto esterno. Piuttosto, tale indagine richiede un dialogo intimo con la parte pi  profonda di s , anche sotto forma di *muf raqa* ('paradosso'), come quando al v. 9 afferma *dialogo con la mia solitudine* (*takhadhtu min*

<sup>21</sup> Ghersetti 2015: 123.

*waḥdatī ilfān uḥāwiru-hu*)<sup>22</sup>. Nella potente e drammatica cornice dell'esilio, il circo degli affetti fa visita al poeta ed è una compagnia di tenere visioni, amici, accolti dell'autore egiziano che a loro si rivolge per confessare che proprio nulla lo rende vicino come la distanza (v. 10 – *yā rifāq-ī! ra'aytu al-bu'd yudnī-nī*).

Ai versi seguenti, la diegesi della narrazione amorosa porta, infine, il sentito *khiṭāb* di Surūr su un palcoscenico immaginario. Qui egli discute con il proprio cuore (*qalb*, v. 13) la concezione del destino – *al-qadar* – parola che ricorre due volte all'interno del poema (vv. 5, 10). La “tesi” ultima di Surūr si fonda sulla piena accettazione della natura paradossalmente distruttiva e rinvigorente dell'amore, considerato come l'eterno simulacro della vita. Come un predicatore sufi, egli è finalmente in grado di conciliare il flusso eterno dell'amore con una rivelazione epifanica *hic et nunc* espressa attraverso una serie di allegorie ordinate secondo un climax (*lā taskut / zaghrīd / qul* – non tacere, grida di gioia, di) ai vv. 13-14:

Oh cuore mio non tacere!  
 Passassero anche secoli d'amore,  
 io ti confesso, non mi basterebbero.  
 Allora canta, grida di gioia e di': portate pure le vostre frecce,  
 magari tutte le frecce dell'amore mi colpiranno!

Le ferite inflitte dall'amore, qui espresse attraverso *majāz mursal mabnī 'alā al-musabbabiyya*, sono profonde ma mai fatali, come dimostra l'esperienza dell'emarginazione. Ed è così che Surūr, proprio come nel melodramma *Andrea Chénier* (1896) di Umberto Giordano (m. 1948), si trova innanzi all'amore personificato, lo incoraggia a riempire la sua vita con la sua magnifica e struggente presenza, poiché nessuna resistenza alla solitudine o strenua lealtà agli ideali possono valere tanto sacrificio altrimenti<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Letteralmente, 'ho fatto della solitudine una compagna con cui conversare'.

<sup>23</sup> Nell'aria *La mamma morta* di Giordano, su libretto di Luigi Illica (m. 1919), è tuttavia Amore, evocato, a prendere la parola e incoraggiare la protagonista: «Fu in quel dolore che a me venne l'amor / Voce piena d'armonia e dice: / Vivi ancora, io son la vita / Ne' miei occhi e il tuo cielo, tu non sei sola / Le lacrime tue io le raccolgo / Io sto sul mio cammino e ti sorreggo / Sorridi e spera! Io son l'amore! / Tutto intorno è sangue e fango / Io son divino! Io son l'oblio! / Io sono il dio che sopra il mondo scendo da l'empireo, fa della terra un ciel! Ah! / Io son l'amore, io son l'amor, l'amor». Illica 2023: 110.

L'orazione di Surūr termina con un enunciato perlocutorio che rappresenta l'ultimo incoraggiamento alla sua generazione a sollevarsi e combattere ardentemente per la libertà e la giustizia (v. 17 – *fī al-‘ishq hallā afaqnā!* – lett: *alziamoci in nome dell'amore!*). Inoltre, un paio di domande retoriche organizzate secondo una *muqābala* ‘*aksiyya* confermano la vanità degli sforzi per contrastare il dolore dell'abbandono:

Chiedete alle notti  
 se me ne hanno risparmiate di disgrazie!  
 E chiedete, dunque, ai mulini a vento,  
 delle disgrazie mai risparmiate.  
 Ho creduto nell'amore, chi più di me?  
 E l'amore è come la terra, se l'amo, mi esilia.

*Parole d'amore* si chiude circolarmente, com'è possibile osservare in questi ultimi versi (19-20). Come un moderno Don Chisciotte che combatte contro i mulini a vento, Surūr è un “sopravvissuto” alla cieca sfiducia negli esseri umani e nella Storia. La diegesi del poema si sposta dall'oscurità delle domande erranti a una riflessione dogmatica sulla natura divina dell'amore, per poi di nuovo precipitare nello spazio vuoto di un tormento inconsolabile che lascia aperte le porte dell'interpretazione. Forse questa fede nell'amore – una dimensione che, secondo Surūr, raccoglie veramente il mondo, l'impegno artistico e politico – è davvero la *sympatheia* greca, ovvero quella capacità di partecipare insieme a qualcuno della gioia, dell'ansia, della felicità o del dolore di vivere. O forse no. Nemmeno la più immensa e misteriosa natura di questo dio o sentimento basta a comprendere l'esclusione e l'ingiustizia. E così entrambe restano lì, come ferite nel cuore, con quel sapore agre che hanno gli ideali quando da un empireo scendono sulla terra, e si schiantano rovinosamente.

## Canto l'amore, canto la rabbia: la magia e la condanna della poesia in *Canzone su un uccellino*

Altro componimento tratto dalla raccolta *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* che, al pari del precedente, si distingue per equilibrio formale è senza dubbio *Canzone su un uccellino*. Qui, tuttavia, il poeta non si sofferma a riflettere sul sentimento primigenio dell'amore, su quanto esso motivi il bisogno di poetare o magnifici l'esistenza stessa: ispirato invece da un piccolo volatile – creatura ricorrente nell'universo lirico di ogni luogo e tempo – egli ritrova in esso ora l'effigie più delicata e fragile di sé, ora il simbolo di un sacrificio che non è solo individuale ma anche collettivo. L'uccellino protagonista, infatti, uno fra i tanti di uno stormo, incarna il destino di tutti i poeti e il suo travaglio è l'emblema di come la poesia stessa non sia solo magia. Invitandoci a riflettere non tanto sulla genesi della poesia ma sul destino di chi ad essa ha fatto voto, il componimento ha tutta l'ambiguità di un arcano, malgrado la gentilezza della strofa iniziale. Surūr sembra dunque domandare: il fare versi, che – per quanto nati dal dolore dell'esilio – incantano, ammaliano ed elevano, è una benedizione o piuttosto un'ineluttabile condanna?

Prima di osservare in che modo l'autore prova a rispondere a questo interrogativo, è doverosa una menzione agli aspetti formali della lirica. Come in *Parole d'amore*, infatti, anche in questa poesia Surūr sovverte con innovazione le regole della metrica tradizionale, facendo in modo che questo componimento non ricada propriamente né entro la definizione di *al-shi'r al-muqaffā al-tafīlī* ('poesia in rima ordinata prosodicamente') né in quella di *al-shi'r al-hurr al-tafīlī* ('poesia ordinata prosodicamente secondo awzān innovativi'). *Canzone su un uccellino* consta di trentasei versi suddivisi in undici strofe: sei di queste seguono la forma completa (*al-ṣūra al-tāmma*) del *baḥr al-wāfir*<sup>1</sup>, con una vistosa interferenza di

<sup>1</sup> Si precisa che la forma completa di questo metro è già investita da una tipologia di *'illa* denominata *qatf*, sia su *tafīlat al-ḍarb* sia su *tafīlat al-'arūḍ*. Per le ulteriori caratteri-



*ziḥafāt* quali *al-‘aql* e, soprattutto, *al-‘aṣb*<sup>2</sup> – che ricorre molto frequentemente in questo metro – e sono composte da tre o talora quattro versi. Le altre cinque, invece, hanno sempre l’andamento prosodico del *wāfir* ma nella sua forma monca (*ṣūrat al-majzū*), quindi presentano solo due piedi invece di tre per ciascun emistichio e sono tutte terzine. Le strofe complete e monche si alternano senza eccezioni per tutto il componimento. Così come per la poesia analizzata nel capitolo precedente, anche in questo caso l’innovazione si compie attraverso l’effrazione volontaria di una regola basilare di *‘ilm al-‘arūḍ wa-al-tafīlāt*, ovvero il divieto di alternare la forma completa a quella monca di un metro all’interno del medesimo componimento<sup>3</sup>. Nell’esempio di analisi metrica riportato nella **tabella 2** (p. 89) si nota in che modo l’ultimo verso in forma completa della prima strofa si leghi al primo in forma monca della seconda.

Se in *Parole d’amore* la distonia fra strofe lunghe e brevi, rispettivamente in *al-basīṭ* e *al-rajaz*, aveva comunque esiti molto equilibrati e armoniosi, qui invece l’uso continuativo del *wāfir* rende la violazione della regola paradossalmente ancora più evidente, lasciando in bocca il sapore di una prosodia più intermittente e dura. A ciò si aggiunge che questo ritmo singhiozzante appare quasi ingabbiato da un andamento rimico secco, monotono, si potrebbe definire “ostinato”: fatta eccezione per la prima strofa (ripetuta anche alla fine secondo una certa circolarità compositiva cara all’autore) e la settima, tutte le altre, composte secondo la forma completa, terminano in *alif* o *alif madda*, mentre quelle monche si concludono con la lettera *rā’*. In tal senso, parole come “ostinazione” e “durezza” potrebbero ben funzionare come descrittori chiave di un assetto formale che fa da controaltare alla dolcezza contenutistica del testo. Ma anche quest’ultimo non è così dolce come sembra in apparenza. *Canzone su un uccellino*, malgrado la cristallina delicatezza delle sue immagini, si distingue infatti come uno fra i componimenti più feroci e pessimistici dell’autore, ma di una ferocia sommersa, celata. Quest’ultima, infatti, sembra essere quella che secondo Surūr racconta meglio

stiche del *wāfir*, della sua forma monca e una definizione dei termini appena citati si veda il glossario in coda al presente lavoro. Cfr. al-Hāshimī 1997: 60-62.

<sup>2</sup> *Ibidem*. Cfr. Capezio 2013: 105 e 217.

<sup>3</sup> Sulle regole basilari dell’impiego dei *buḥur shi‘riyya* nella letteratura araba classica si veda al-Hāshimī 1997: 29 e Imil Badī‘ Ya‘qūb 1991: 164 e sgg. Fonte secondaria di consultazione è Capezio 2013.

TABELLA 2

Esempio di analisi metrica – Canzone su un uccellino\*

v. 3 – <i>al-ṣūra al-tāmma li-baḥr al-wāfir</i>			
هُنَاكَ السِّخْرُ وَالْأَحْلَامُ وَالْأَلْحَانُ وَالْفَنُّ	هُنَاكَ سِسْخْرُ وَالْأَحْلَامُ وَالْأَلْحَانُ وَالْفَنُّ	o / o / o //	o / o / o //
فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	مَفَاعِيلُنْ	مَفَاعِيلُنْ
<i>tafīlat al-ḍarb maqṭūfa</i>	<i>ḥashū</i>	<i>ḥashū</i>	<i>ḥashū</i>
v. 4 – <i>ṣūrat al-majzū' li-baḥr al-wāfir</i>			
هُنَاكَ الطَّيْرُ مِثْلَ مَسِيحٍ	هُنَاكَ طَطِيرٌ مِثْلَ مَسِيحٍ	o // o //	o / o / o //
مَفَاعِلْتُنْ	مَفَاعِيلُنْ	<i>ḥashū</i>	<i>ḥashū</i>

\* Nella tabella i versi originali sono seguiti dalla loro forma in scrittura metrica (*kitāba 'arūḍiyya*), dall'analisi delle singole *tafīlāt* e dall'indicazione dei mutamenti occorsi all'interno delle stesse.

la solitudine non di un solo uomo ma di un'intera generazione. Una generazione di intellettuali che si ritrovò sola, infatti, dopo aver accettato con testardaggine l'ardua scommessa del cambiamento incarnata dalla Rivoluzione nasseriana, illudendosi di vincerla e vedendola poi fallire fra repressioni e censure.

Nella prima strofa Surūr introduce il suo *alias* lirico con grazia, quasi *in medias res*. L'uccellino, fragile cantore, è infatti cullato da una nenia – forse i versi dei padri – ma è già ferito. Di quale miracolo sia capace la poesia che giunge a curarlo, a nessuno è dato saperlo. Al pari della vita, infatti, essa è insondabile, fatta «della stessa sostanza dei sogni»<sup>4</sup>, figlia improvvisa di una Musa e di uno zefiro mattutino (vv. 1-3):

<sup>4</sup> Shakespeare 2002: IV, I.

Se un uccellino canterino vien cullato da una melodia  
 e sul far del mattino giunge una brezza a lenir le sue pene,  
 È lì [solo] che nascono una magia, i sogni, l'arte e le nenie.

Alla terzina monca successiva, tuttavia, l'inciso di Surūr – narratore invisibile e onnisciente, nonché voce protagonista anche di tutte le altre strofe della medesima tipologia – non tarda ad arrivare. Egli ci rivela che l'uccellino/poeta è un martire, un Cristo, come quello citato e amato da tanta poesia *tammūziana*, emblema di libertà e sacrificio (vv. 4-6, *hunāka al-ṭā'ir mithla Masīḥ / yughannī laḥna-hu li-l-sarīḥ / dhabīḥan ... min qarār dhabīḥ - Qui vi è un uccellino come Cristo, leva la sua voce al vento, sacrificato, se non da verbo di condannati, e ora spento*)<sup>5</sup>. Il *j'accuse* dell'autore è rivolto a chi l'ha immolato – una folla inconsapevole, condannata anch'essa ad una vita magra dall'ignavia e dall'indifferenza – ovvero coloro i quali al poeta non hanno dato ascolto e dunque si sono resi complici del suo martirio con il silenzio. Tale aspetto è reso mediante l'impiego del lessema *dhabīḥ* ('martire/condannato') per due volte all'interno dello stesso v. 6, termine che dunque viene investito di un significato diverso alla seconda occorrenza.

Il gioco del *tikrār*, molto frequente nella poesia di Surūr, è infatti una caratteristica di tutto il componimento. Lo si osserva anche alla terza strofa, in cui *le pene, il mattino, le nenie* – già evocati all'inizio e poi altrove mediante termini affini [*ashjān* × 3 (vv. 1, 7, 35); *ṣubḥ* (v. 8) / *fajr* (v. 1); *alḥān* × 4 (vv. 3, 8, 35) / *aghānī* ('canzoni', v. 28)] – sono riproposti, questa volta però secondo una narrativa differente (vv. 7-10).

Si sveglia l'uccellino, di notte fra le pene inquieto,  
 che all'alba regala solo canto,  
 che in cuor suo è sempre stato onesto,  
 e alla sua fede non è mai venuto meno.

Benché introdotto da un'ellissi, il passo successivo spiega come il candore di un poeta che regala versi senza chiedere nulla in cambio, l'onestà

<sup>5</sup> Durante gli anni '60 la figura di Cristo fu una potente ispirazione per i poeti *tammūziani* iracheni e levantini. Simbolo di rinascita dopo il martirio, fu frequentemente associata a Ba'al e a Tammūz stesso. Fra i più noti poeti che trassero ispirazione da Gesù vi fu l'iracheno Badr Shākir al-Sayyāb (m. 1964) che a questi dedicò il componimento *al-Masīḥ ba'd al-ṣalb* (*Cristo dopo la crocifissione*), poi incluso nella celebre raccolta *Unshūdat al-maṭr* (*Il canto della pioggia*), el-Azma 1968: 671-678. Cfr. al-Sayyāb 1960: 145-149 e Ṣubḥī 1961: 107.

con la quale egli affida ingenuamente a un mondo incerto i propri sogni, sono doni vilmente bistrattati dal mondo circostante. La fiducia viene dunque ripagata con crudeltà (vv. 11-13, *wa-kam ghannā huwa al-ṭā'ir / wa-qablā kam thawā ṭā'ir / amā li-l-sirb min ākhir?* - *quante le gole di piume che hanno cantato, quante son venute meno, fra lo stormo senza addendi?*) e ciò non riguarda solo Surūr ma anche molti altri. Entro i termini di una prospettiva nichilista senza redenzione, la simmetria di due *muqābala al-'aksiyya bi-ithnayn*, rispettivamente ai vv. 14 e 15, trova infine al v. 16 l'indicazione del *manfā* ('esilio') come quel limbo vuoto che è rappresentativo dell'esistenza stessa. Qui, infatti, l'autore sembra voler ritrovare nella sua (forzata) distanza dal mondo non una pacifica consolazione, ma la certezza che il proprio percorso di solitudine sia semplicemente coerente con un male di vivere universale (vv. 14-16):

Perché dunque giungiamo e andiamo se mai siam venuti o andammo?  
 Perché dunque viviamo e moriamo, senza aver vissuto, senza avere ceduto?  
 Questo è il vero esilio, se l'esistenza alla sola fine s'accompagna.

Ai versi successivi il lamento di Surūr si fa tragico e per questo insoffocabile, tanto da motivarlo a compatire e incitare i propri compagni al contempo: la stirpe degli uccelli/poeti è ormai orfana, nemmeno l'albero da cui cantare – quello della Rivoluzione del '52 – è ancora in piedi (*yatāmā nahnu yā atyār / da'awā al-āhāt li-l-ashjār / fa-qad ḥuzzat bi-lā minshār!* - *Orfani siam noi uccelli / Orsù, affidate il vostro canto agli alberi / già abbattuti, senza uso di coltelli.*). Se infatti la patria è ormai perduta (non tanto a causa dell'esilio ma poiché i suoi stessi ideali sono stati traditi) ai cantori non rimane altro che indirizzare la loro poesia al vasto mondo, una missione per loro ineluttabile come un destino. I versi 20-26 a seguire sono forse quelli che brillano in tutto il componimento per maggiore visionarietà. Riecheggiando una simbologia animale ancestrale, le vipere (*ḥayyāt*), le greggi (*kibāsh*), le falene (*firāsh*) sono tutte simboliche rappresentazioni del male, dell'ignavia e della cecità di un poeta, che qui recita:

Ditemi: perché costruiamo nidi gonfi di vipere?  
 Perché dunque procediamo ciechi e il cammino è cammino di greggi?  
 Perché generare se quanti son stati uccisi son tanti quanti sono i vivi?  
 È la morte che assorda, e non il sole, questo esercito di falene.  
 Facciamo a gara per salvarci nella luce,  
 e ciò che ci accoglie è una brace truce, abbaglia:  
 ecco che questa finestra, signori, non è che una muraglia.

Splendida è la sinestesia evocata dal *majāz* ‘*aqlī* secondo cui *la morte assorda* (*al-ḥatfyaṣmā*) un’armata di falene speranzose, ovvero quei poeti sedotti dalla luce di un ideale di libertà e giustizia che infine li ha annientati, condannandoli a una prigione di tormento e silenzio, di beffa ed emarginazione. Se, dunque, secondo questa tipologia di linguaggio figurato il soggetto dell’azione non può effettivamente compiere l’azione espressa dal verbo, la costruzione delle *jumal fi’liyya* (‘proposizioni verbali’) di tutto il componimento è in generale assai marcata. Essa, infatti, segue l’ostinato e cadenzato ritmo dell’*iṭnāb*, tropo dell’*ilm al-ma‘ānī* che – ben più complesso del *tikrār* – si caratterizza per intere frasi ripetute le quali, ad ogni ripetizione, introducono tuttavia una nuova informazione. Qui i dati aggiuntivi servono infatti a chiarire la natura retorica delle domande del poeta (*perché costruiamo nidi?* > i sono nidi gonfi di vipere; *perché procediamo ciechi lungo il cammino?* > il cammino è di greggi; *perché generiamo?* > i morti sono tanti quanti i vivi) che in tutti e tre i casi non trovano una risposta sensata. Parimenti retorico è l’invito a cantare ancora che Surūr volge ai suoi compagni: un incoraggiamento a sfidare la legge di un cosmo sordo e indifferente seguito da quell’insistente *mā al-jadwā* (*a cosa serve?*), ripetuto quattro volte fra i vv. 27 e 30, a sottolineare la totale inutilità di questi sforzi.

«Why is it that words like these seem to me so dull and cold? Is it because there is no word tender enough to be your name?»<sup>6</sup>. Questo sembra essere il controcanto di Surūr che ai versi successivi arriva a rivolgersi al proprio ipotetico ascoltatore con la medesima disperata dolcezza di Joyce. Come in *The Dead*, anche qui il poeta egiziano non fa più distinzione fra i vivi e i morti, fra vincitori e sconfitti e il gelo dei giorni ungheresi lo porta a rivolgersi con tenerezza a un giovane rivoluzionario che gli ricorda il sé degli anni precedenti (vv. 31-33):

Fa’ piano, rivoluzionario:  
ché non è il destino che ti burla,  
ma sempre e ancora i versi di un poeta.

Il dialogo con una terza immagine del sé – oltre al poeta, all’uccellino – qui introdotta, aumenta di una faccia il prisma dell’interpretazioni di *Canzone su un uccellino* che si chiude enigmaticamente con la medesima strofa

<sup>6</sup> Joyce 1917: 275.

iniziale, lasciando comunque il dubbio se tanta amarezza abbia davvero sopraffatto l'autore, come questi vorrebbe lasciare intendere<sup>7</sup>.

Un antico proverbio dell'Italia del sud, recita, qui nella versione siciliana: «Aceddu 'nta jàggia, o canta pp'amuri, o canta ppi ràggia» (*L'uccello in gabbia, o canta per amore, o canta per rabbia*)<sup>8</sup>. Nel componimento appena osservato non sapremmo dire in fondo se non sia così anche per Surūr. Dalla prigionia dell'esilio l'uccellino leva parole d'amore e gratitudine per la vocazione poetica che offre speranza e innamorata, ma anche parole di rabbia per l'umiliazione che essa subisce e la libertà perduta di un poeta fra i molti. «Amore» e «rabbia», due parole, due concetti appartenenti a due sfere semantiche molto lontane non sono infatti dei contrari. In tal senso, in *Canzone su un uccellino* il tormento di Surūr sembra vivere proprio in questa cangiante incomprensibilità del dolore, in un'idea di fede che non si conferma agostinianamente col dubbio, ma anche con l'apostasia e la sua assoluta negazione.

<sup>7</sup> Lo si osserva anche in altra produzione di Surūr, come in *Parole d'amore* (pp. 75 sgg. e 151 sgg.) e *Le quartine di Najīb Surūr* (pp. 129 sgg. e 211 sgg.).

<sup>8</sup> Correnti 2003: 32.



## Grottesco, tradizione ed echi del teatro epico brechtiano nel racconto visionario della *Naksa: Cavaliere dell'ultima era*

Alcune opere liriche in verso sciolto che risentono marcatamente dell'influenza della scrittura drammaturgica furono indicate dall'autore come esempi di *shi'r li-l-masrah*, ovvero 'poesia per il teatro'. In realtà si tratta di una definizione speculare a quella impiegata dall'autore per le sue *masrahiyyāt shi'riyya* ('opere teatrali poetiche')<sup>1</sup>, ossia quelle che costituiscono la sua quadrilogia d'ispirazione popolare: *Yāsīn wa-Bahiyya* (1964), *Ah yā layl yā qamar!* (1966), *Qūlū li-'ayn al-shams* (1972) e *Minīn ajīb al-nāss* (1974). Nelle sceneggiature delle opere citate si osserva un marcato impiego del *shi'r ghinā'i* ('poesia cantata'), soprattutto nelle sue forme del *mawwāl* e della canzone popolare<sup>2</sup>. Diversamente, in componimenti come *Fāris ākhir zaman* – e in qualche modo nel già citato *Luzūm mā yalzam* – notiamo una costruzione del verso che ricorda l'uso de *waḥdat al-jumla* ('unità della frase'), generalmente intesa come unità minima del componimento nella poesia in prosa. Qui, tuttavia, in virtù dell'amletico interrogare e interrogarsi dell'autore, tale costruzione contribuisce a dar vita a un vero e proprio sketch teatrale piuttosto che a un verseggiare prosastico, contraddistinto da una fluidità logica assai piana, priva di accenti, interrogazioni o esclamazioni<sup>3</sup>.

*Qaṣīdat al-nathr* ('poesia in prosa'), come afferma Samīr Ḥijāzī, è assente nella produzione di Surūr. È infatti definita come «un modello compositivo tendenzialmente autoreferenziale» che, al pari del racconto breve, si autodefinisce nel suo tentativo di valorizzare l'*hic et nunc* dell'ispirazio-

<sup>1</sup> Surūr 1969: 25-39.

<sup>2</sup> Si rimanda allo studio di al-'Alā' (1989).

<sup>3</sup> Si veda, a tal proposito, la teorizzazione di *qaṣīdat al-nathr* in Adonis 1960 e la risposta di Yūsuf al-Khāl a Nāzīk al-Malā'i'ka (1978: 45), in cui si ha un'ulteriore riflessione sull'argomento. Cfr. al-Jayyūsī 1977: 626 e sgg.



ne dell'autore e della ricezione del messaggio artistico da parte del lettore, senza intrecciare un vero e proprio dialogo fra i due<sup>4</sup>. *Qaṣīdat al-nathr* può essere pertanto interpretata come modello compositivo che racconta il sé, fluendo attraverso una serie di riflessioni ordinate con la sinteticità della prosa e la densità simbolica della poesia. *Shi'r li-masrah*, invece, pur proponendo una storia non racconta, bensì dà vita a un dialogo a più voci, reali o immaginarie. E, in tal senso, è spesso spezzato da una dirompente, socratica volontà di ritrovare nel confronto non già la risposta a un'interrogazione, bensì il senso stesso del domandarsi.

Surūr non fu l'unico a cimentarsi con la composizione di *masraḥiyyāt shi'riyya*. Fra i suoi contemporanei si ricordano 'Abd al-Raḥmān al-Sharqāwī e Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr che, alla fine degli anni '70 e rifacendosi al celebre *Majnūn Laylā* di Aḥmad Shawqī (m. 1932)<sup>5</sup>, cominciarono a comporre le loro *pièces* – fortemente politicizzate e prossime alle questioni sociali del *post 1967* – proprio in forma di opere teatrali poetiche<sup>6</sup>. Per quanto concerne invece *shi'r li-l-masrah*, Surūr si distingue come un pioniere. A differenza di Ṣalāḥ 'Abd al-Ṣabūr, i cui versi appaiono nettamente influenzati dal simbolismo occidentale, Surūr sceglie d'innestare la semiosi del linguaggio teatrale nella pianta madre di quello poetico, che qui appare come la *summa* lirica di diverse esperienze oltre alla drammaturgia, ovvero: la prossimità del poeta agli ambienti del cinema e della musica, il suo deliberato ritorno alla tradizione araba ed egiziana dei cantastorie, nonché la profonda conoscenza dell'umorismo europeo e russo<sup>7</sup>.

*Cavaliere dell'ultima era*, componimento del *shi'r li-l-masrah* di 143 versi liberi fu scritto immediatamente dopo il 1967, anno della *Naksa*, ed è forse l'esempio più riuscito di questa sperimentazione. Il mondo poetico di Surūr, popolato da antieroi, da attanti ridicoli, da *ruwāt* ('cantastorie') eretti a profeti e da Don Chisciotte umiliati, sfonda qui la porta del grottesco, del feticismo lessicale, abbandonando l'emozione per raccontare con straniamento il fallimento storico e ideologico di un intero paese. Secondo Surūr, l'urgenza dell'*epos* per risvegliare le coscienze, così come fu teorizzato da Brecht nel suo teatro, deve dar vita qui a una messinscena in versi della Storia e

4 Samīr Ḥijāzī 1986: 158 e 199.

5 Ahmad 'Abd al-'Aṭī Ḥijāzī 1984: 78-96.

6 Ruocco 2010: 72-73; Carlson 2006: 125-144 e 2008: 71-85.

7 Sul dibattito terminologico di teatro poetico si veda al-Jayyūsī e i suoi riferimenti al contributo critico di Mandūr (1977, 2: 528). Cfr. Moreh 1997: 74-77 e Ruocco 2010: 72-75.

solo della Storia: l'uomo scompare poiché "ha fallito" e dunque è assente. Persino il tempo non è più a sua misura ma si conta solo in "ere". *Cavaliere dell'ultima era* (il cui cavaliere del titolo è una trasfigurazione della figura donchisciottesca tanto cara a Surūr)<sup>8</sup>, benché sia per definizione un componimento lirico, ha un contesto e un *plot*: il contesto, straniato, è quello dei *shu'arā' al-rabāba* ('poeti della *rabāba*') della tradizione orale<sup>9</sup>; il *plot* della lirica, invece, ruota intorno alla figura dello *Shahbandar* – riferimento antonomastico ad 'Abd al-Rahmān al-Shahbandar, celebre nazionalista siriano impegnato nella lotta anticoloniale (1880-1940)<sup>10</sup> – il cui reale referente nella poesia è il Presidente Gamal Abd el-Nasser, indicato come il «gran mercante» protagonista delle avventure narrate. Qui, infatti, l'autore gioca anche con l'etimologia stessa del termine *shahbandar* (prestito dal turco benché di origini persiane) il quale indicava la carica prestigiosa dell'ufficiale addetto a sorvegliare i grandi commerci portuali nella Persia safavide<sup>11</sup>.

«Le navi dello *Shahbandar*», dunque, sono «vascelli come *maḥmal* traboccanti»<sup>12</sup> (v. 53) di progresso, futuro, rivoluzione e panarabismo portati da Abd el-Nasser, gran mercante nazionalista e patriota dell'Egitto sardonicamente descritto da Surūr. Come già ricordato, il poeta, benché comunista, non fu sempre un aperto oppositore del progetto socialista di Abd el-Nasser. Nonostante l'esperienza dell'esilio vissuta sulla propria pelle, l'autore esaltò dell'epoca nasseriana lo spazio offerto alla cultura e le poli-

<sup>8</sup> Il legame fra Surūr e la figura di Don Chisciotte verrà esaltato anche da un articolo dedicato al nostro autore da Amīn al-'Ayūti (1975: 105-112).

<sup>9</sup> Poeti della tradizione orale che si esibivano accompagnati proprio dalla *rabāba*, strumento ad arco antenato della medievale ribeca, da cui il moderno violino. Si veda il glossario e al-'Alā' 1989: 129.

<sup>10</sup> M. K. al-Khaṭīb 1993: 6. Cfr. la voce '*Abd al-Rahmān al-Shahbandar* nell'*Historical Dictionary of Syria* (Dean 2004: 142 e 236-37).

<sup>11</sup> Benché il lessema sia stato verosimilmente introdotto dal turco, esso è di origini persiane in cui *shah* indica 're, signore' e la parola *bandar* indica 'porto'. Si veda la voce "Shāhbandar" nell'*Encyclopaedia of Islam 2* (2012).

<sup>12</sup> Il *maḥmal* indica «una portantina/lettiga/baldacchino» o anche in alcuni usi specifici come «una cassa di legno piramidale rivestita di broccato che serve per il trasporto della *kuswah* dall'Egitto alla Mecca» in cui *al-kuswa al-sharīfa* è il drappo in seta nera che riveste il muro esterno della Ka'aba e che viene rinnovato ogni anno, in *Vocabolario Arabo-Italiano* (2004: 247 e 1269). Il lessema indica anche la lettiga posta sul cammello ove siede la sposa per percorrere il tragitto dalla casa del padre a quella del futuro marito. Cfr. la voce *maḥmal* in Ibn Manzūr 2003: 1004.

tiche di rinnovamento sociale, ma non perdonò mai al suo fautore la strategia bellica adottata durante la Guerra dei sei giorni del '67, la leggerezza di certe azioni politiche e, soprattutto, l'estrema permeabilità del sistema politico alla corruzione. I viaggi dello *Shahbandar*, la prosperità promessa e la sua mancata realizzazione, vengono letti attraverso la percezione comune della folla che apprende tali notizie da dieci cantastorie, ognuno dei quali è censurato, emarginato e, dunque, di volta in volta sostituito da uno successivo. L'utopico "cavaliere dell'ultima era", il cantore dell'ultima indefinita epoca del mondo che mai si realizza (e pertanto figura che appare solo negli ultimi versi) è il poeta ormai solo nella sua impossibile fedeltà all'*Uomo* che non c'è più: questi è stato inghiottito dalla sua stessa mediocrità, ha tutto venduto e tutto comprato, persino la pallida immagine della propria dignità (vv. 63-73 e 81-83):

Disse ancora un altro cantastorie:

*«Ciò che era più bizzarro,  
è che la gente, all'epoca,  
era come pascolo senza coscienza,  
eppure, capace di comperare tutto,  
financo tutti i libri esposti,  
financo quelli di cucina.*

*Oggi, invece, né comprano né cucinano,  
e le loro teste sono piene zeppe di pensieri,  
e gli occhi gonfi di rabbia,  
come se avessero letto tutti i libri del mondo  
all'insaputa del Mercante.*

[...]

*E poi tornò Shahbandar, ma tutto rimase uguale;  
abbiamo di certo sbagliato».*

L'attesa del ritorno dello *Shahbandar* e dei suoi compagni da un «lungo viaggio per i sette mari» (v. 23) viene descritta dall'autore come una spaesata apatia, un crogiolo di fanciullesca rabbia e ammirazione: un delirio compulsivo privo di coscienza e di cultura, di libri mai letti e opinioni gratuite che si arrestano innanzi al dubbio d'aver sbagliato rotta politica, pur non riuscendo a offrire né risposte né soluzioni. Condividendo l'opinione di Idwār al-Kharrāṭ sulla lingua d'arte tipica degli autori degli anni '60 e '70, il linguaggio di *Cavaliere dell'ultima era* è il «nuovo linguaggio informale»<sup>13</sup> – squisitamente simbolista si potrebbe aggiungere – nell'ac-

<sup>13</sup> al-Kharrāṭ 1993: 10. Cfr. M. Ḥamdānī 2004: 62-64.

costamento di alcune immagini secondo una retorica del paradosso. Tuttavia, esso riprende anche la tendenza avanguardista<sup>14</sup> di caricaturare un certo gergo borghese e perbenista. Lo si osserva nei versi seguenti, in cui Surūr descrive la condanna al silenzio di uno dei dieci cantori (vv. 83-100):

Proseguì un nuovo cantore:  
 «Oggi giorno abbiamo concesso che le parole  
 si possano comprare con un tozzo di pane,  
 ma le parole son le anime.  
 Vergogna!  
 a comprar le anime  
 con un tozzo di pane!  
 Chi mi ruba le anime,  
 in verità, ruba il mio vero pane».

(Nota:  
 È evidente,  
 secondo tutti i racconti dell'epoca,  
 la decima età della pietra<sup>15</sup> –  
 che il cantastorie fosse drogato,  
 Guardatelo come affanna,  
 come ripete la parola "anime"  
 è di certo strafatto di hashish.

Nota finita).

Firma:  
 Un Critico.

Come si può evincere dal brano sopra riportato, lo stile è cadenzato da frasi spezzate, dominato da un andamento iterativo. In questo passo, "il Critico", prigioniero del suo stesso anonimato, è secondo Surūr la voce del pensiero comune che si erge ad autorità e che non dà importanza alcuna né alla poesia né all'anima. Da notare, inoltre, il provocatorio gioco allitterante fra *al-‘aṣr ḥajarī* ('l'età della pietra'<sup>15</sup>) e *al-hijrī* ('relativo al calendario islamico'): esso è parte del continuo ammiccamento dell'autore all'oratoria dei sermoni religiosi che in questa lirica accomuna sia lo stile espressivo dei cantastorie sia quello dei loro censori. La satira e l'invettiva contro gli *shuyūkh* fu infatti un tratto tipico della produzione surūriana,

<sup>14</sup> Sull'uso caricaturale del linguaggio perbenista nelle avanguardie letterarie si veda Poggioli 1968: 107.

<sup>15</sup> Nell'originale è un gioco di parole fra *ḥajarī* (della pietra) e *hijrī* (del calendario musulmano)

che divenne ancora più marcato dall'epoca di al-Sadat, in cui si riaprì la partecipazione alla vita politica dei Fratelli Musulmani<sup>16</sup>. Benché la figura dello *Shahbandar* sia inequivocabilmente riconducibile ad Abd el-Nasser e all'Egitto subito prima e dopo la *Naksa*, il poema, datato al 1967-1968, è stato probabilmente rivisto dall'autore nel 1974, come ricorda una breve nota all'interno dell'unica edizione esistente<sup>17</sup>.

In altri versi, si riscontra la presenza di prestiti linguistici impiegati secondo un'accezione assolutamente negativa, inscindibilmente legata all'effimero, alla maschera, al travestimento da avanspettacolo quali 'le parrucche' (*al-barrūkāt*), 'gli *chignons*' (*al-shinīwns*), 'le musicassette' (*al-kāssittāt*) ai vv. 48-49. Tutti elementi che sono espressione di un benessere consumistico che, secondo l'autore, non basta a camuffare il fallimento politico di una nazione. Il componimento si chiude con una citazione rivisitata tratta da *Qaṣīdat al-tawba* (*Poesia del pentimento*) di Abū Nuwās. Ecco come recitano i versi di Surūr:

E [il cantastorie] cita:  
 «Se le case son piene di chi non amo,  
 allora sono le sepolture  
 ad essere piene  
 di chi io amo».

Rispetto al testo originale, Surūr apporta due modifiche, trasformando il soggetto dalla seconda persona del singolare alla prima, e il pronome suffisso dal singolare al plurale. L'autore mostra dunque di aver fatto proprie le parole del poeta abbaside, ponendo sé stesso nel vortice di una solitudine che si ripete in ogni tempo. *Cavaliere dell'ultima era* è infatti l'amara e grottesca satira non solo di un fallimento politico, ma soprattutto della percezione di tale fallimento sul piano collettivo. Se dunque Renato Poggioli afferma che l'avanguardia tende a sollevare lo sguardo dalla società per rifugiarsi nell'associazionismo<sup>18</sup>, Surūr qui conferma perché non abbia mai voluto qualificarsi come esponente dell'avanguardia (*al-ṭalī'a*). Ne ripudiava infatti l'idea stessa, «presuntuosa e gradassa»<sup>19</sup>, preferendole l'indipendenza e la solitudine, salve – almeno quelle – da ipocrisie e tradimenti.

<sup>16</sup> Hourani 2002: 417-420.

<sup>17</sup> Surūr 1997, 4: 71-82.

<sup>18</sup> Poggioli 1968: 23-29.

<sup>19</sup> Surūr 1981: 43.

Questo componimento è la realizzazione de «*al-trājīdiyā al-insāniya*» ('la tragedia umana')<sup>20</sup>, per dirlo con le stesse parole dell'autore, ovvero è l'amara riflessione su come la Storia può cambiare il cuore degli uomini e la società, invitandoli a cercare un riparo dalla colpa nell'oblio e nell'assenza di responsabilità civica. C'è infine un poeta, un cavaliere romantico alla fine del tempo che, nonostante la sua strenua volontà di resistere, non ha più fiducia nel futuro e ciò lo conduce infine ad affermare (vv. 136-140):

Disse il decimo cantastorie:  
 «*Nella decima età della pietra  
 Tornarono le navi dello Shahbandar  
 invitando al peccato e all'inaccettabile.  
 E questo bel discorso avrebbe anche un seguito  
 se un seguito, fosse ancora possibile.*»

<sup>20</sup> Titolo della già menzionata raccolta poetica di Najīb Surūr. Si veda la cronologia delle opere dell'autore.



## Provocazione, denuncia e coscienza politica: le *Vaffanculiadi* o un contemporaneo ritorno a *shi‘r al-mujūn*

*Kuss ummiyyāt* è senza dubbio l’opera poetica più popolare di Najīb Surūr. Composta nel 1967, all’indomani della *Naksa*, il testo è un eccellente esempio di *shi‘r al-mujūn* contemporaneo che ha per oggetto una furiosa invettiva contro la classe politica egiziana responsabile del fallimento della Guerra dei sei giorni contro Israele e, soprattutto, della corruzione ampiamente diffusa a tutti i livelli della società. Infatti, è proprio quest’ultima a essere identificata come causa principale del fallimento storico dell’Egitto. In un articolo pubblicato nel 2016 sul quotidiano “al-Ahrām” si fa luce su come Surūr avesse composto l’opera né più e né meno come un *divertissement* lirico d’ispirazione classica, da condividere con amici e colleghi durante alcune serate conviviali. Tuttavia, si ricorda che i versi raggiunsero ben presto una tale notorietà da divenire il simbolo della rabbia popolare contro il clientelismo e il “tradimento” degli ideali rivoluzionari<sup>1</sup>. L’opera, dunque, nella versione declamata dallo stesso autore, venne diffusa come scabroso quanto allettante materiale per audiocassette di contrabbando, divenendo molto popolare anche fra coloro che ne apprezzarono più la provocatorietà della lingua – integralmente fondata sul turpiloquio – piuttosto che l’ispirazione alle licenziose liriche abbasidi o i rimandi al mondo politico egiziano degli anni ’60 e ’70 in senso stretto.

La precisa connotazione letteraria di *Kuss ummiyyāt* è dunque quella di essere un componimento contemporaneo di denuncia politica, stilato secondo i canoni di *shi‘r al-mujūn* o *shi‘r al-fāḥish*<sup>2</sup>, ovvero un poema osceno

<sup>1</sup> Il tema del *khiyāna* (‘tradimento’), fra i più cari a Surūr, è principalmente da leggersi come un riferimento alla *Naksa* e all’umiliazione dei valori morali che egli riscontra nella società contemporanea. Questo aspetto è stato osservato da Ḥamdānī (2004: 62) in merito alla letteratura post 1948 più in generale.

<sup>2</sup> Studio di riferimento sul tema è *Mujun: Libertinism in Medieval Muslim Society and Literature* (Szombathy 2013). Per una completa antologia di saggi sull’argomento si



con finalità satiriche, ispirato alla poesia abbaside del *hazl* (lett: il ‘ridicolo’, la produzione faceta), notoriamente contrapposta al filone del *jidd* (lett: la ‘serietà’, la produzione seria). Come afferma Wen-Ching Ouyang nel suo articolo *al-Mujūn al-Junūn al-Funūn*<sup>3</sup>, i due poli del *al-hazl wa-al-jidd* costituiscono infatti un binomio essenziale per la contestualizzazione del filone del *mujūn*, sia in termini di caratteristiche stilistiche e retoriche sia per pubblico di riferimento<sup>4</sup>. Al pari della produzione “seria”, del resto, anche il *mujūn* fa riferimento a delle sezioni tematiche prestabilite quali *al-ghazal* (‘il corteggiamento’), *al-hijā’* (‘l’invettiva’) e prevede il recupero di alcuni *topoi* classici della *qaṣīda* quali, ad esempio, l’indugiare affranto del poeta sugli *aṭlāl* (‘i resti dell’accampamento beduino’), come si ricorda nel *Kitāb al-Aghānī* di al-Iṣfahānī (m. 365/967)<sup>5</sup>. Tuttavia, il rimando a questi archetipi o anche la citazione di generi – persino di *al-shi’r al-‘udhrī* che esalta l’amore puro e platonico – seguono nel *mujūn* una dialettica radicalmente capovolta, volontariamente oscena e pertanto inevitabilmente eccessiva: una carnevalesca caricatura del convenzionale che, secondo Ouyang, non è suscettibile di moralismi:

The carnivalisation is subversion but not necessary moralisation as shown in *Kitāb al-Aghānī*. The modern cultural and literary historians seemed to have completely misread *Kitāb al-Aghānī*<sup>6</sup>.

È infatti proprio *Kitāb al-Aghānī* la più autorevole fonte sulla standardizzazione del filone del *mujūn* nella letteratura araba classica, in cui la figura del *mājin* – ovvero il poeta autore di liriche oscene e satiriche – emerge come una figura colta, clownesca e irriverente, la cui licenziosità trova humus nella convivialità di palazzo<sup>7</sup>. Frédéric Lagrange, autore di un

veda il volume *The Rude the Bad and the Bawdy, essays in honour of Professor Geert Jan van Gelder* (Talib, Hammond, Shippers 2014). Cfr. Ḍayf 2013, 10 e 11: 201-289 e 53-114; al-Shak’a 1973: 171-224.

<sup>3</sup> Ouyang 2014: 7-12.

<sup>4</sup> *Ibidem*: 8. Sui temi di *al-hazl* e *al-jidd* cfr. anche la voce *al-hazl al-murād bi-hi al-jidd* in Maṭlūb 2007: 280-287, che indica l’ironia, aspetto centrale nel *mujūn*.

<sup>5</sup> Muhanna 1992, 6: 83. Cfr. il volume di Ibn al-Jawzī *Akhhār al-zurafā’ wa-al-mutamājinīn* (*Notizie sugli arguti e gli sboccacciati*) a cura di Muḥammad al-Sayyid (1967).

<sup>6</sup> Ouyang 2014: 12.

<sup>7</sup> Si vedano, a tal proposito, alcuni contributi di G.E. von Grunebaum (1948: 260-304) e (1981: 79). Cfr. la voce *mujūn* in un’altra sua opera di respiro più enciclopedico (1981).

saggio su uno dei temi maggiormente ricorrenti nel *mujūn*, ossia *al-dabīb* ('la sodomizzazione' che il poeta, definito *al-dābb*, infligge al fanciullo inerme e in stato di incoscienza), ritiene che la figura del *mājin* sia da considerare semi-seria ed essenzialmente comica, nonostante la crudeltà verbale e contenutistica delle facezie o *nawādir* narrate in versi<sup>8</sup>. Egli è nulla più che un *muharrīj* ('buffone'), un personaggio smaliziato e bonario che suscita il riso nella sua potente funzione sovversiva teorizzata da Bergson<sup>9</sup>. Ecco come afferma Lagrange in un passo:

I would argue two conceptualizations, i.e., "laughter as expression of power" and "laughter as expression of liberation," are opposite forces present at the core of medieval *mujūn*. In that genre, laughter confirms social norms (while mocking the sacred ones) as a condition for its legitimacy and its collective consumption, whereas it also subverts them for individual reading. The great ambiguity of *mujūn*, the fact that is never possible to decide whether it finally strengthens or mocks conventions, may well be the ultimate reason for its unsuitability for modern times<sup>10</sup>.

Pertanto, ospite delle corti e figura immancabile nei contesti elitari, il *mājin* d'epoca abbaside alla maniera di Abū Nuwās o talora anche di al-Mutanabbī in *Mā anṣafa al-qawm Ḍabba* (*Non diedero ragione a Ḍabba!*)<sup>11</sup> è membro di un'élite che dialoga ininterrottamente col potere e che ad esso è gradita: la sua funzione sovversiva riequilibra col gioco e con la risata beffarda i rapporti di forza fra reggenza e sudditi i quali, tuttavia, non partecipano alle sue esibizioni. Il *mujūn*, dunque, è sempre stato un genere poetico riservato alla classe colta e la sua lingua, benché si ispiri a quella "popolare" e di strada, come afferma Adam Talib, è in realtà è una deriva iperbolica della stessa<sup>12</sup>. Allo stesso tempo, tale lingua volgare del motteggio si avvale della ricercata costruzione di immagini pseudo-auli-

<sup>8</sup> Lagrange 2014: 230-253.

<sup>9</sup> Bergson 1961: 47.

<sup>10</sup> Lagrange 2014: 240.

<sup>11</sup> Il componimento di al-Mutanabbī è la celebre risposta a tono alle invettive scurrili di Ḍabba Ibn Yazīd contro gli assassini del proprio figlio. È un componimento tipico del *hijā'* realizzato secondo i canoni del *mujūn*. Benché la figura di al-Mutanabbī sia distante dal genere, probabilmente si misurò con esso per dar prova che nulla in tema di arguzia poetica gli fosse precluso. Cfr. Ouyang 1997: 149-152.

<sup>12</sup> Talib 2014: 276-298.

che e beffarde proprio perché sono lo specchio capovolto di espressioni altisonanti e ricercate.

La poesia del *mujūn*, dunque, genere notoriamente leggero, vive in questo *limen* fra l'aristocratico e il volgare, il perbenismo e la provocazione, fusi inscindibilmente nel frustino del sarcasmo. In epoca classica, tale strategia espressiva non era volta a sovvertire definitivamente i cardini di una società conscia della propria forza politica e dai forti accenti maschilisti e fallocratici. Anzi. All'epoca, la figura del *lūṭī* – ovvero il 'sodomizzatore' – era oggetto di scherno e al contempo espressione di potere e consapevolezza di quali fossero i limiti della morale comune (per quanto deliberatamente infranti)<sup>13</sup>.

A questo punto è possibile cominciare a tracciare le differenze sostanziali nell'adozione del genere in epoca classica e in epoca contemporanea, così come è accaduto nel caso delle *Kuss ummiyyāt*. Ricorda Lagrange che il genere del *mujūn* è pressoché scomparso nella contemporaneità dopo secoli di decadenza ottomana. Al suo *revival* si opposero gli intellettuali della *Nahḍa*, fra cui Jurgī Zaydān<sup>14</sup>, i quali scorsero in esso una reminiscenza e un'esaltazione dell'immoralità distante da una visione romantica e allo stesso tempo censoria dell'arte di moderna ispirazione europea. Con quest'ultima, Lagrange intende soprattutto certi tratti tipici della cultura "occidentale", fra i quali la scissione tra corpo e mente, con una demonizzazione del primo e un'esaltazione della seconda, ovvero un concetto che ebbe grande influenza nel mondo arabo del XX secolo<sup>15</sup>. Tuttavia, non è affatto plausibile che tale influenza fosse la sola responsabile della dismissione del *mujūn*. Oltre a ciò, infatti, Ouyang aggiunge che le condizioni storiche e politiche, nonché l'irrigidimento sulla soglia – definitivamente sprangata – del *ijtihād* (l'interpretazione)<sup>16</sup> in tema di questioni religiose e filosofico-speculative privò *shī'r al-mujūn* delle sue potenti innocuità e innocenza, oltre che della sua carnevalesca natura artistica, votando il ge-

<sup>13</sup> Lagrange 2014: 293.

<sup>14</sup> Zaydān 2012, 2: 112.

<sup>15</sup> Massad 2007: 310.

<sup>16</sup> Il riferimento è alla celebre espressione di al-Ghazālī (m. 505/1111) circa *ighlāq bāb al-ijtihād* ('chiusura della porta dell'interpretazione'), ovvero la limitazione dell'impiego dell'esegesi in ambito giuridico-religioso. Secondo al-Ghazālī, infatti, alcuni temi non potevano più essere considerati oggetto di speculazioni dottrinali (al-Shāfī, 1993, 6: 531).

nera allo scontro e alla denuncia. Se dunque il *mujūn*, ricordato nel *Kitāb al-Aghānī*, volente o nolente, fu in epoca classica una poesia di potere, *shīʿr al-mujūn* in epoca contemporanea, invece, non può che essere una poesia contro il potere.

In *Kuss ummiyyāt* il ribaltamento del modello antico è evidente: il verso non è intonato dal *dābb* che infligge con la sua “mascolinità” vittoriosa – eccessiva e caricaturale – la sua pena al fanciullo deriso e nemmeno troppo amareggiato dei tempi di Abū Nuwās. Il poeta/*mājin* del XX secolo ora «fotte ed è fottuto»<sup>17</sup>, è il capro espiatorio di un mondo senza eroi, eccetto quei pochi che ancora non sono pronti a svendere la propria dignità e resistono al fallimento morale in nome degli ideali. Surūr, dunque, nella sua fedeltà a un genere antico ma inaccettabile per la società contemporanea, propone *Kuss ummiyyāt* come l’ultimo ruggito della morale: l’opera è un grido disperato in difesa della stessa, è il sarcasmo più amaro che si erge a denunciare il cancro della società egiziana, ovvero la corruzione, rammentando nomi e cognomi di quanti ne furono responsabili, le pene e le torture vissute dall’autore, così come i nomi dei martiri che vennero perseguitati e uccisi per aver osato mostrare il loro dissenso. Fra quest’ultimi, infatti, il poeta ricorda il “compagno” Shuhdī ‘Aṭiyya, intellettuale comunista arrestato senza alcun capo di accusa e morto per percosse il 15 gennaio 1960. Uno dei tanti *desaparecidos* dell’opposizione egiziana che Surūr scelse di commemorare dandone il nome al proprio figlio<sup>18</sup>.

*Kuss ummiyyāt*, all’indomani della *Naksa*, non può più essere la poesia del vanto nel disonorare chicchessia. Essa è l’amara impudenza dell’ammettere di essere stati disonorati pubblicamente fra sconfitte, adulteri, veleni e debolezze. È l’odio per una società che guarda all’“occidente” delle mode, è

<sup>17</sup> Si vedano i versi a pag. 161 sgg.

<sup>18</sup> Shuhdī ‘Aṭiyya (Alessandria 1911 - Abū Za‘bal 15 gennaio 1960) fu un politico e intellettuale comunista egiziano. Formatosi in Gran Bretagna, nel 1942 fece ritorno in Egitto dove collaborò con il ministero dell’Educazione e come supervisore in materia d’insegnamento della lingua inglese. Nel 1947 diventò membro di *al-Ḥaraka al-Dīmuqrāṭiyya li-l-Taḥarrur al-Waṭani* (HADITU), fondata da Henri Curiel, e divenne direttore della rivista a esso legata, *al-Jamāhir*. Fu direttore per un periodo dell’*Iskra* (al-Sharāra) Centro di Studi Marxisti. Nel 1959 venne arrestato insieme ad altri intellettuali comunisti e venne deportato nel campo di lavoro e detenzione di Abū Za‘bal dove morì il 15 gennaio 1960 dopo essere stato violentemente percosso. L’annuncio della sua morte venne dato solo tempo dopo e la salma non fu mai restituita alla famiglia. Cfr. ‘Aṭiyya 1957 e Beinín-Lockman 1998: 20-22.

un *innuendo* scurrile alla libertà d'espressione e all'arte degli avi che Surūr si cimenta a celebrare con i suoi gusti *d'antan*. Come si evince dalla lettura dei testi critici dell'autore quali *Hiwār fī al-masrah*, *Hākadhā qāla Juḥā* e dall'ultima opera in versi tradizionali *Rubā'iyāt Najīb Surūr*, egli covò sempre un palese disprezzo e una certa diffidenza nei riguardi del recupero di riferimenti culturali della tradizione che non fossero maturati a fronte di una profonda conoscenza e studio del passato. In tal senso, quando l'autore ritorna fedelmente e costantemente ad al-Mutanabbī, Abū al-'Alā al-Ma'arrī, Abū Nuwās, Byron e Puškin per recuperare il *mujūn*, o le quartine o altri generi della tradizione classica araba, europea o slava, la sua sperimentazione non è citazionistica bensì concilia un sentimento dell'arte antico con uno contemporaneo, consegnando le proprie innovazioni al futuro.

*Kuss ummiyyāt* non è l'unico esempio di *shi'r al-mujūn* all'interno della letteratura araba moderna e contemporanea: si ricordano l'opera di Aḥmad Fāris al-Shidyāq *al-Sāq 'alā al-sāq* (1855)<sup>19</sup> – poema licenzioso ma non impegnato politicamente – e le liriche del poeta contemporaneo iracheno Muẓaffar al-Nawwāb più vicine, invece, alla sensibilità di Surūr. Fra i componimenti di al-Nawwāb ricordiamo *Qimam Qimam!* (*Vertici! vertici!*), *Qaṣīda fī 'ālam al-qīṭaṭ* (*Poesia nel mondo dei gatti*), l'antologia *Watariyyāt layliyya* (*Corde notturne*) e la celebre poesia *Yā Awlād al-qaḥba!* (*Figli di puttana!*), composta in difesa della causa palestinese<sup>20</sup>. Tuttavia, l'autore iracheno, contrariamente a Surūr, adotta generalmente la strategia di non rendere evidente già dal titolo il contenuto satirico e il turpiloquio presenti in numerosi suoi versi (eccetto che in *Awlād al-qaḥba!* – *ça va sans dire*). Oltre a ciò, dopo una prima produzione nel dialetto del sud dell'Iraq e alcuni componimenti in quello di Baghdad, buona parte delle liriche turpiloquiali di al-Nawwāb sono in *fushḥā*<sup>21</sup>, un aspetto che contribuisce a esaltarne il sarcasmo, mentre il *mujūn* di Surūr è in *lahja*.

*Kuss ummiyyāt* consta di 555 versi liberi composti nella variante cairota dell'*'āmmiyya miṣriyya* e ordinati in rima variabile ma sempre presente: talora si osservano quattro versi in rima baciata (schema: *aabb*) o rima alternata (schema: *abab*), talora, invece, la rima coinvolge solo due

<sup>19</sup> al-Shidyāq 2006.

<sup>20</sup> Si precisa che Muẓaffar al-Nawwāb decise di cambiare il titolo originale, *Ummiyyāt* (abbreviazione di *Kuss ummiyyāt*), in *Watariyyāt layliyya*, per poter pubblicare il manoscritto. Per una ricca antologia dei poemi dell'autore cfr. Awas Dāwud Ya'qūb 2010.

<sup>21</sup> Sibilio 2022: 108-110 e Sai 2024.

o tre versi. Nella totalità degli stessi è possibile identificare sette sezioni tematiche che io ho scelto di denominare come segue: la mercificazione dell'arte e la prostituzione intellettuale (vv. 1-117); lo scherno, l'adulterio e l'accusa al potere corrotto (vv. 118-188); la tortura, la repressione: i giorni della reclusione per dissidenza politica (vv. 189-257); spionaggio e la teoria del complotto: fra sesso e corruzione (vv. 258-335); la società egiziana e la politica del fallimento (vv. 336-388); il testamento spirituale e ideologico di Surūr al figlio Shuhdī (vv. 389-519); sardoniche previsioni: Surūr compone il proprio epitaffio funebre (vv. 520-555).

Il turpiloquio e il sarcasmo, secondo ciò che Bachtin definirebbe una carnevalesca o «dionisiaca» insurrezione contro l'ordine vigente<sup>22</sup>, pervadono la totalità dell'opera che brilla anche per accenti profondamente drammatici e intimi, soprattutto nella terza e quarta sezione. Il ritornello iniziale ai vv. 1-7 (una scurrile parodia della tipica *dandana* «*Ah layl-ī yā 'ayn-ī – Oh che dolore! Oh amore!*»)<sup>23</sup> domina la fluida musicalità del testo e regola pause e cesure fra le sezioni. All'interno dello stesso ritornello appare anche un'espressione idiomatica molto cara alla produzione di Surūr, ovvero *minīn ajīb nāss* ('dove ne trovo gente!?'), che fu anche il titolo dell'ultima opera teatrale d'ispirazione popolare, composta nel 1974. Proprio con questa espressione, il beffardo cantore delle *Vaffanculiadi* rimarca così la propria disperata solitudine:

In principio era ahhh ...  
 E poi fu uff ...  
 E poi mamma mia ...  
 E fotti, fotti, che dolore!  
 E fotti, fotti, amore!  
 Dove ne trovo gente  
 che osi ripetere questo mio dire,  
 che se appena vedono un disgraziato  
 come un frocio se lo inculano  
 senza nulla compatire!

<sup>22</sup> Bachtin 1979: 23.

<sup>23</sup> Nel *shi'r ghinā'ī* la *dandana* indica il momento in cui il poeta si appresta alla *performance* di una lirica, di un *mawwāl* o di altri componimenti popolari. È un momento rituale che invita al raccoglimento e alla concentrazione di pubblico ed esecutori. La voce "*dandana*" è riportata nel *Mu'jam al-mūsīqā al-'arabiyya* (*Dizionario della musica araba*) a cura di Ḥusayn Maḥfūz 'Alī (1964: 77). Si veda il glossario.

Poco più avanti (vv. 21-25), il sarcasmo nei riguardi dell'Egitto umiliato all'indomani della *Naksa* si fa sempre più violento. Qui l'autore presta la patria a un osceno *majaz* 'aqlī mabnī 'alā al-maḥalliyya<sup>24</sup> che quasi riecheggia del celebre lamento dantesco sulla «serva Italia» (*Purgatorio*, VI: 76-78), qui liberamente ripreso in traduzione:

Ahi servo paese ora bordello!  
guarda un po' la cartina con le gambe aperte,  
verso la foce del mare aperto!  
Dio lo volle così, che fare, è il destino!  
E fotti, fotti, che dolore!  
E fotti, fotti, amore!

Nessuno sfugge alla responsabilità della disfatta: registi, attori, politici e intellettuali sono tutti colpevoli di un'inerzia in termini di pensiero e azione. Fra questi, ai vv. 166-179, Surūr cita a chiare lettere Tharwat 'Ukāsha, allora ministro della cultura, e poco dopo il celebre scrittore Najīb Maḥfūz (vv. 175-179) – il quale, peraltro, intrattenne (in termini pressoché pubblici) una scandalosa relazione adultera con la seconda moglie di Surūr, che – come si è detto precedentemente (p. 44) – fu causa del divorzio fra i due coniugi<sup>25</sup>.

Surūr accusa la sua generazione di non aver fatto a tempo a fermare una deriva consumistica e frivola che viene sottolineata nel testo da un ampio numero di prestiti linguistici più o meno integrati. Dalle *Lāky istrāyk* ('Lucky Strike') salde fra le dita delle ragazze in *mīkrūgīb* ('minigonna') al *jāz* ('jazz') ascoltato nelle *garsūnirāt* ('garçonnières'), Surūr sbeffeggia l'illusione di emancipazione sociale e progresso dei *mutareyyishīn*

<sup>24</sup> Si veda la voce "*majāz*" nel glossario. Questa specifica tipologia di linguaggio figurato prevede la presenza del solo secondo termine di paragone, in questo caso la geografia dell'Egitto in luogo del paese stesso.

<sup>25</sup> Tharwat 'Ukāsha (1921-2012) è stato uno scrittore traduttore e politico egiziano che ha rivestito la carica di Ministro della Cultura durante la stagione nasseriana. Nell'invettiva a lui rivolta in *Kuss ummiyyāt* (vv. 166-173), Surūr fa riferimento alla crisi che si venne a creare con la seconda moglie, l'attrice Samīra Muḥsin, nel momento in cui apprese della relazione adultera fra lei e Najīb Maḥfūz, perpetrata in modo pubblico e scandaloso. La Muḥsin, infatti, figlia di un influente addetto alla segreteria di 'Ukāsha, quando fu conscia del discredito di cui la rivestì Surūr per la vicenda citata, si vendicò istigando il padre a chiedere il boicottaggio delle opere dell'ormai ex marito. Nei versi, tuttavia, il ministro viene accusato più in generale di corruzione (cfr. Fayṣal 2013: 73).

(‘*parvenu*’)<sup>26</sup> egiziani del suo tempo, anestetizzati da piccoli piaceri contro il cocente dolore causato dalla repressione e dal controllo.

Egli non tarda dunque a denunciare i metodi di tortura riservati ai dissidenti politici nelle carceri egiziane, sperimentati in prima persona: un vero e proprio documento di grande rilievo storico in cui il poeta si esprime con dovizia di particolari e con profonda drammaticità<sup>27</sup>. Ecco a seguire un passo saliente ai vv. 189-203:

Ascoltate tutti, hanno ucciso Shuhdī ‘Aṭīyya!  
 Oh sangue versato nelle prigioni  
 in quel mese in cui il sangue non si versa!  
 Nessuno per questa vittima ha chiesto giustizia.  
 Sopportai la pazienza del cammello  
 e al manicomio fui trascinato,  
 gridarono *khānkah! khānkah!*  
 dove dal dolore sei annientato.  
 Il tuo nemico te le dà senza freni o pudore,  
 Vuoi far vedere a me, bastardo, chi fra i froci fa l’eroe?  
 Vi ho detto fottetevi, da eroe, e muoio strangolato.  
 No, non smentirono la notizia di uno  
 che con un lenzuolo muore “soffocato”.  
 Due volte lo fecero, e la seconda levai gli occhi al cielo:  
 Signore mio prendimi, non sono figlio di puttana.  
 Son figlio dell’Egitto, dove si muore strangolati più che di colera,  
 dai tempi dei faraoni sino a chi ha bussato alla mia porta ier sera.  
 Se mi impiccassero i sionisti, in silenzio, ve la dico io la versione:  
 «*si è impiccato da solo, pazzo, bugiardo*». E sono io il traditore.

<sup>26</sup> Al pari del prestito semi-integrato *mīkrūgīb* [ingl. *micro* + ar. *jīb* = gonna], anche nel caso di *mutareyyish/a* il termine originario è [ingl.] *rich* ‘ricco’ in questo caso adattato alle esigenze morfologiche della lingua araba e qui col significato di ‘arricchito/arricchita’.

<sup>27</sup> In *Kuss ummiyyāt* la descrizione delle torture che furono inflitte a Surūr e a tutti i dissidenti politici imprigionati nelle carceri e negli ospedali di detenzione egiziani è molto dettagliata. Si citano: percosse (v. 194), somministrazione forzata di sonniferi o eccitanti (v. 204), sodomizzazioni (vv. 243-244), strangolamento con stracci bagnati (vv. 196-198), mancata somministrazione di acqua e cibo oppure sostituzione dell’acqua potabile con il kerosene (vv. 230-232). A ciò si aggiungono clisteri forzati (v. 229) e riferimenti sparsi a elettroshock, percosse sui genitali nonché a ore che i detenuti erano obbligati a trascorrere sotto il sole con gli occhi obbligatoriamente aperti sino a causare danni irreparabili alla vista (proprio come accadde all’autore che divenne quasi cieco).

All'interno del brano gli elementi legati alla religiosità – quali *shahr ḥarām*, ovvero il mese di Ramadan<sup>28</sup>, e *diyya*, lessema preso in prestito dalla giurisprudenza musulmana che indica il risarcimento dovuto alla famiglia di un uomo ucciso o che abbia subito un torto<sup>29</sup> – contribuiscono, come per un gioco di chiaroscuri, a esaltare violenza e la crudeltà dell'assassinio del dissidente comunista 'Aṭiyya, che evidentemente sfugge a qualsiasi forma di legittimità laica o religiosa. Surūr pazienta proverbialmente come Giobbe, sopporta le pene inflitte durante i ricoveri coatti nel *khānkah* (in alcuni casi anche *khānqā*, 'manicomio')<sup>30</sup> dove prova a riconoscere un male più grande e storicamente radicato in Egitto che non sia la vile e sordida violenza del potere che nottetempo deporta i suoi fragili oppositori, prelevandoli dalle case. Ma no, non riesce, sembra risponderci che forse male più grande non c'è.

Il suo sarcasmo trionfa ferocemente alla settima e ultima sezione del componimento in cui l'autore fantastica sul proprio epitaffio funebre, ulteriore occasione per denunciare l'ipocrisia, la disonestà e l'ormai certa disillusione su ogni sentimento di reale solidarietà fra gli uomini. Ed è così

<sup>28</sup> O uno dei quattro mesi sacri del calendario hijri (*dhū al-qa'da*, *dhū al-ḥijja*, *muḥarram*, *rajab*).

<sup>29</sup> Per quanto riguarda il termine *al-diyya*, il Corano recita: «quanto a colui cui venga condonata la pena da suo fratello si proceda verso di lui con dolcezza; ma paghi un tanto, con gentilezza, all'offeso». In *Sura della Vacca* (Corano II: 178), cfr. al-Sharbīnī 1933: 131.

<sup>30</sup> Per la prima espressione proverbiale (*ṣabbart ṣabr al-ibl* – 'sopportai la pazienza del cammello') si veda il *Qamūs* di Aḥmad Amīn (2010: 221). Quanto al termine *khānkāh*, si tratta di un prestito non integrato dal persiano (farsi: *khāngāh*) 'monastero' ossia un *ribāṭ* sufi. Da questo termine deriva anche il nome della città di Khankah in Egitto, sita nella regione della Qalyūbiyya. In questa città come in altre, infatti, il sultano mame-lucco al-Nāṣir Muḥammad Ibn Qalāwūn (m. 741/1341) eresse nel 1324 uno fra i numerosi monasteri da lui istituiti, un luogo dedito agli studi religiosi e alle opere pie di una *tariqa* sufi – una tipologia di edificio che in Nord Africa, invece, prende tradizionalmente il nome di *zāwiyya*. Il termine *khānkah*, talvolta ricorrente nel linguaggio parlato come *khānegah*, prese poi a identificare questa tipologia di costruzioni architettoniche in generale. Col passare dei secoli, evidentemente, alcuni fra questi luoghi vennero adibiti anche a luoghi di reclusione sia per chi fosse afflitto da disturbi mentali sia per dissidenti politici, facendo sì che il termine prendesse il significato di 'manicomio' nel linguaggio gergale cairota. Si veda la voce *khānqā* in *Mu'jam al-Wasīṭ*, edito da Majma' al-Lughā al-'Arabiyya (Ibrāhīm Muṣṭafā 2004) e in 'Azzām 2004: 454-458. Sull'evoluzione del *khānkah* cfr. Fernandes 1998.

che quasi immagina, in un misto di solenne cordoglio e oscenità, quanti verranno a piangerlo sulla tomba (vv. 530-531 e 534-535):

«Il culo del povero compianto  
fu esempio eccelso di pulizia,  
più pulito delle nostre coscienze.  
Ah, eravam soliti dire:  
“abbassati, che ti facciam venire!”  
E lui: “venire o andare dove, Signori,  
che siamo belli e che fottuti!”  
Visse il nostro caro defunto  
peggio d’un cane fra le dune,  
e morì di morte orrenda,  
peggiore di quella d’un cane».

Credo sia possibile definire *Kuss ummiyyāt* come un’opera violenta. Ma nei termini in cui può esserlo un’opera fedele alla coscienza che si ribella all’ipocrisia e alla brutalità dell’oppressione. Violenza che si fa parola d’invettiva per il *mājin* il quale ora, come in epoca abbaside, è cantore carnevalesco e libero, eppure incapace di cambiare la Storia. Le modalità con le quali l’autore concepì e diffuse questi versi furono coerenti con le antiche modalità di condivisione di questo genere di poesia in epoca classica: Surūr, infatti, scelse di non pubblicare il testo e in tale scelta ebbe il consenso unanime di amici e colleghi a lui affezionati, che già prevedevano le conseguenze di un’eventuale divulgazione e che godettero della lettura ad alta voce da parte dello stesso poeta durante serate conviviali. L’unica differenza nel contesto della *performance* in epoca classica e in epoca contemporanea è l’assenza dei potenti disposti a lasciarsi deridere e accusare. Le autorità del XX secolo, infatti, bandirono le parole di Surūr/*mājin* e le accolsero con apprensione: nel 1968, infatti, fu aperta un’inchiesta contro di lui per diffusione illegale dell’opera *Kuss ummiyyāt*, dal contenuto osceno e calunniatore; fascicolo immediatamente archiviato dal procuratore, consapevole che un’eventuale azione giudiziaria avrebbe fomentato ancora più il clamore e lo scandalo sulle personalità accusate di peculato e abuso di potere che vi si citavano<sup>31</sup>.

*Kuss ummiyyāt*, dunque, non venne mai diffusa sino al 2002, anno in cui Shuhdī Surūr, il figlio dell’autore, decise di diffonderne i brani su *YouTube*. Tale scelta dapprima gli costò l’arresto per oltraggio alla morale, e in

<sup>31</sup> Fayṣal 2013: 125.

seguito l'allontanamento dall'Egitto; infine, Shuhdī trovò rifugio in Russia, terra natale della madre. Ad oggi l'opera è reperibile attraverso il web e ascoltabile integralmente su *YouTube* recitata dallo stesso poeta<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Per ascoltare l'opera integrale recitata dall'autore si veda il link riportato nella sezione bibliografica dedicata alle opere di Surūr divulgate non a mezzo stampa.

## Poesia in musica

### *Sciolsero le vele e Che c'ha da ridere il mare?! Due brani composti negli anni '70*

Più di una caratteristica lega questi due componimenti: in primo luogo, sono stati entrambi scritti in *lahja miṣriyya* (variante cairota) e, in secondo, sono stati composti per la canzone. Se *Ḥallū el-marākib* è una ballata contemporanea, tenera e malinconica sui dolori dell'esilio, *El-baḥr b-yiḍḥak le-h?!*, invece, si colloca più precisamente come testo di protesta ispirato alle forme artistiche egiziane della tradizione. Tale componimento, infatti, fu scritto su ispirazione di un'antica *ṭaqṭūqa* musicata da Sayyid Darwīsh (m. 1923) – il cui titolo è simile (*El-baḥr b-yiḍḥak – Il mare è allegro!*) ma il cui testo è completamente differente<sup>1</sup>. La canzone di Darwīsh era considerata uno dei più noti esempi di *ughniyat al-ʿamal* ('canto di lavoro'), una tipologia canora già impiegata da Surūr nella sua drammaturgia e paragonabile al *blues* afroamericano delle origini.

Surūr fu dunque il paroliere di queste due canzoni, la seconda delle quali, divenuta popolarissima negli anni '70, è ancora oggi nota nella versione di al-Shaykh Imām che ne compose la musica e fu il primo di una lunga lista di artisti egiziani a eseguirla<sup>2</sup>. Surūr fu legato alla musica d'autore e, in particolare, a quella dell'impegno politico e sociale, sulla base di principi estetici, quali l'attenzione all'eredità popolare, ma anche ideologici. Infatti, la sua forte critica nei riguardi di ogni forma di oppressione, emarginazione e lassismo politico trova nel cantautorato impegnato uno strumento per risvegliare le coscienze delle classi sociali più deboli e strapparle alla

<sup>1</sup> Traduzione letterale: *Il mare ride* con preverbio "b-" presente nel dialetto cairota per indicare il tempo presente. Testo di riferimento per le osservazioni dialettologiche è Durand 2009 (qui 371-373).

<sup>2</sup> Tra questi ricordiamo Muḥammad Muḥsin, Muḥammad Munīr e Aḥmad ʿAdawiyya, quest'ultimo grande esecutore di *mawāwil*. Ad ʿAdawiyya, tuttavia, Surūr mosse diverse critiche, accusandolo di mercificare un genere della tradizione (Surūr 1981: 80).



passività, identificando tale genere musicale come affine al proprio stile espressivo e alla sperimentazione su modelli estetici differenti<sup>3</sup>. Per inciso, Surūr lavorò anche per il cinema e la televisione come attore, regista e sceneggiatore. *Mu‘askar al-Kilāb*<sup>4</sup>, ad esempio, è una raccolta di testi ideati per la colonna sonora della seria televisiva omonima, inizialmente scritta e prodotta ma poi mai andata in onda perché fortemente orientata alla denuncia sociale. Proprio a causa del contenuto dei testi scritti da Surūr, non solo i brani vennero censurati e lasciati nel silenzio, ma fallì anche l’intera produzione della serie, fra le «imprecazioni e la rabbia di tecnici e attori»<sup>5</sup>.

La ballata *Ḥallū el-marākib* è interpretabile sia come un testo della canzone impegnata sia come una lirica intima e delicata. La sofferenza generata dall’esilio, trascorso dall’autore a Budapest dal 1961 al 1964, assume qui i tratti di un dolore catartico grazie al quale Surūr mette a nudo l’incapacità di comprendere fino in fondo le ragioni della propria condanna, la più severa per questo figlio dell’Egitto. *La madre del mondo* (il Cairo, nella vulgata degli egiziani)<sup>6</sup> è l’unico amore del poeta, il quale si ritrae come un amante, solo sulla riva, che non si arrende né al rancore né all’oblio e che dunque cerca i compagni, ribaltando la prospettiva della distanza. Nella sua percezione, infatti, non è lui a essere lontano, ma sono i cari ad aver mosso metaforicamente le vele (lett: *le barche – el-marākib*) mentre egli, fedele al proprio sentimento, resta saldo a osservarli mentre s’allontanano. Ecco come recitano i primi tre versi:

Sciolsero le vele al tramonto, e mi lasciarono.  
Fermo sulla riva, senza vele, mi lasciarono.  
E in quell’ora il mio cuore non è che un gemito,  
gliene è testimone il rosso del crepuscolo.

Il fraseggio iterativo ai vv. 1-2 (lett: ‘mi sorpassarono’ qui nella var. Egiz. *mi lasciarono - fātū-nī*), lascia spazio a ben più armoniosi effetti eufonici quali quelli derivanti dal *jinās* fra i due lessemi *gemito (shaha<sup>3\*</sup>)* e *ros-*

<sup>3</sup> Sul cantautorato impegnato egiziano si vedano al-Buzrī 2011 e al-Büzīdī 2017.

<sup>4</sup> Surūr 1997, 4: 233-254.

<sup>5</sup> Dal documentario di ‘Umarī e Ma‘ūd (2011).

<sup>6</sup> È un aspetto che si ritrova anche nelle *Rubā‘īyyāt* n. 55-59 (Surūr 1997, 4: 24-25) nelle quali l’Egitto stesso è definito *Umm al-dunya* (‘Madre del mondo’). In dialetto cairota, tale espressione è anche un comune epiteto per indicare la città del Cairo.

so del crepuscolo (*shafa*<sup>\*</sup>)<sup>7</sup>. Ulteriori occorrenze del *jinās*, di due tipologie differenti, sono riscontrabili anche ai vv. 6-7-8 (*hashsha-h - lo ha scacciato; 'ish-h - il suo nido; b-tḥishsha-h - lo falcia*)<sup>8</sup> quando Surūr si abbandona a immagini figurate di grande delicatezza espressiva: il paradosso di un uccellino che cerca casa nel vento o il profumo del basilico (*al-rayḥān*) che sta a indicare la dimora<sup>9</sup>, tipico luogo dove il basilico si coltiva:

Quest'uccellino chi lo ha scacciato?  
Può forse sul vento costruire il suo nido?  
Oh, dolce è il ritorno al verde del basilico  
ma la distanza lo falcia.

L'allitterazione è inoltre la cifra stilistica che contraddistingue due struggenti versi del componimento. L'ultimo *jinās tāmm* (*nās-ī - il mio popolo; nāsī - [io sono] dimentico*)<sup>10</sup> lega in una morbida stringa termini che nel significato sono invece inconciliabili (vv. 17-18):

Dolce sera per voi, popolo mio,  
no, non credeteci: non v'ho dimenticato.

<sup>7</sup> L'asterisco indica come entrambi lessemi sono qui resi con la laringale occlusiva sorda [ʔ] trascritta come (ʔ), che è un allofono della uvulare occlusiva sorda [q], tipico di alcuni dialetti orientali, fra cui quello cairota. Nel Mashreq è un tratto comunemente indicato come una variante di prestigio, Durand 2009: 220-223. Cfr. Elgibali 1996: 103. Per quanto concerne la tipologia di *jinās* che coinvolge i due termini (si veda il glossario), è *nāqīsh naw' al-ḥurūf*, ovvero un'allitterazione in cui i termini differiscono solo per una o più lettere.

<sup>8</sup> Si veda il glossario. Fra il primo e il secondo si osserva un *jinās nāqīsh naw' al-ḥurūf wa-al-shakl* ('allitterazione in cui i due lessemi differiscono per tipologia di lettere e vocalizzazione') e fra il primo e il terzo di uno *nāqīsh naw' al-ḥurūf wa al-'adad* ('allitterazione in cui i due lessemi differiscono per tipologia di lettere e numero di lettere').

<sup>9</sup> Si tratta di un tipo di linguaggio figurato (*majāz*), si veda il glossario. Nella fattispecie, qui si tratta di una *majāz mursal mabnī 'alā al-maḥallīyya*, in cui con il termine impiegato (*al-riḥān - 'il basilico'*) s'intende il luogo in cui generalmente esso viene coltivato, ovvero l'ambiente domestico.

<sup>10</sup> Questa allitterazione completa lega due elementi: da un lato, abbiamo il termine *nāss + ī* del pronome suffisso di 1<sup>a</sup> p.s., in resa eufonica '*nās-ī*' ovvero 'il mio popolo, la mia gente', dall'altro, invece, *ism al-fā'il*, cioè il nome verbale da *nasaya/yansā* ovvero 'dimenticare', naturalmente con medesima resa grafica e fonetica. Si segnala, peraltro, che l'uso dell'*ism al-fā'il* in funzione di verbo è una tipica caratteristica delle forme di arabo parlato in Egitto.

L'amore per il proprio popolo, infatti, è quanto di più distante dall'oblio e dal sentimento della sconfitta. Se quest'ultima può colpire l'uomo, non può però annichilire i suoi sentimenti. Negli ultimi versi, Surūr langue e appare fragile nel momento in cui sa più distinguere il mare dalle lacrime, il bianco del fazzoletto dalle vele (vv. 23-24: *manādīl dī wa-lā qulū'?* *Wa-dā baḥr dah wa-lā dumū'?* – *Questi sono fazzoletti o vele? / È forse il mare o sono lacrime?*). Non si dà pace, così supplica i cari di portarlo con loro, ma è con dolore che infine li interroga (vv. 25-26):

Portatemi indietro con voi,  
perché mi avete abbandonato – per chi?

Una fra le più celebri *performances* che al-Shaykh Imām eseguì di questo brano è commovente: è una registrazione domestica che riprende l'esibizione del musicista in compagnia di alcuni amici e colleghi nel 1988 presso il Cairo in occasione della commemorazione dei dieci anni dalla morte di Najīb Surūr<sup>11</sup>.

Quanto a *El-baḥr b-yiḍḥak leh?! (Che c'ha da ridere il mare?!)*, come già anticipato è un *iqtibās*, qui nel senso di adattamento, di un'antica *ṭaqṭūqa* di Sayyid Darwīsh. Non è noto l'anno della composizione del testo di Surūr ma presumibilmente l'autore lo compose negli anni '70, quando il musicista al-Shaykh Imām cominciò a eseguirla. La *ṭaqṭūqa* è una delle forme più antiche di canto tradizionale, con ogni probabilità derivante dallo *zajal* andaluso che trovò rinnovata popolarità nell'Egitto e nello *Shām* moderni e contemporanei. Questo tipo di composizione musicale, infatti, in genere eseguita da una voce maschile, ebbe larga diffusione nei primi 40 anni del XX secolo, quando noti artisti e anche voci femminili contribuirono ad accrescerne la diffusione attraverso la radio. Le *ṭaqṭūqāt* sono brani in genere abbastanza brevi e semplici sia sotto il profilo musicale sia per la complessità del loro testo che è prettamente popolare, quasi sempre anonimo, e sono realizzati sulla base di due/tre fra le più tradizionali *maqāmāt sharqiyya* ('scale melodiche orientali'): *al-ghaṣan* e *al-rāsāt* o *al-rāsāt suzanāt*, che è una variante del precedente *maqām*. Sayyid Darwīsh (1892-1923), fra i più talentuosi e amati musicisti egiziani, musicò numerose *ṭaqṭūqāt* e ne realizzò alcune anche a partire da un *maqām*, sino ad allora mai impiegato in questo genere musicale e denominato *al-‘ajam*. Come

<sup>11</sup> Si veda il link riportato nella sezione bibliografica dedicata alle opere di Surūr divulgate non a mezzo stampa.

attesta lo stesso nome, quest'ultimo *maqām* (*al-‘ajam*, lett: nome collettivo indicante i non arabi e gli stranieri) è uno di quelle *maqāmāt sharqiyya* che vira verso i suoni della musica occidentale poiché è più vicino alle scale diatoniche e cromatiche della musica europea. Tali sonorità, inoltre, dovevano apparire particolarmente familiari al pubblico di una città portuale e cosmopolita come Alessandria, di cui il musicista era nativo<sup>12</sup>.

Si osserva che il titolo originale della canzone musicata da Sayyīd Darwīsh è *El-marākbeyya* (*[Canzone] della barca*) divenuta poi celebre per il suo primo verso, ovvero *El-baħr b-yiḍħak!* (*Il mare ride!*). Trattandosi di un canto popolare (dunque anonimo), le parole vennero trascritte da Badī Khayrī (m. 1966) e la canzone fu eseguita per la prima volta nel 1919 dal gruppo teatrale dell'attore egiziano Najīb al-Riḥānī (m. 1949), il cui sodalizio con Khayrī fu proprio la chiave del suo sensazionale successo. Ricordiamo che Darwīsh fu collaboratore e compositore per Khayrī e al-Riḥānī in occasione dell'opera buffa *al-‘Ishra al-tayyiba* (*Una buona decina*), un adattamento del *Barbablù* di Offenbach (m. 1880) compiuto dal drammaturgo Maḥmūd Taymūr (m. 1973) e messo in scena nel 1920 in ambientazione mamelucca<sup>13</sup>. Il brano *El-baħr b-yiḍħak* rientra nel libretto dell'operetta. Non vi è certezza che la canzone in questione fosse stata composta per l'operetta stessa ma lo scarso lasso temporale fra l'anno di composizione del brano (1919) e quello di rappresentazione de *al-‘Ishra al-tayyiba* (1920) fa sì che sia probabile che nel libretto vennero introdotti brani leggeri di origine popolare come questo, perlopiù con funzione di intermezzi o *farshāt*<sup>14</sup>.

La versione di al-Shaykh Imām *El-baħr b-yiḍħak le-h*, invece, non è stata composta su alcun *maqām* tradizionale. Riporto a seguire i primi 10 versi del componimento originale e quelli della versione di Surūr:

**Brano scelto da *El-baħr b-yiḍħak* – Badī Khayrī / brano popolare (1919)**

Il mare ride, uh, com'è allegro!  
 Ancheggiante e dondolante  
 se ne va la bella a riempir le brocche!  
 Guarda un po'?! Che sfacciata!

<sup>12</sup> Samīr 2014.

<sup>13</sup> Ruocco 2010: 69.

<sup>14</sup> Il libretto dell'opera digitalizzato è reperibile al seguente link: <http://belalmusica.blogspot.com/2011/10/blog-post.html> (ultimo accesso 23 marzo 2023). Per la voce dialettale *farsha*, ovvero 'tappeto', e la sua accezione in musica si veda Ḥusayn Maḥfūz 'Alī 1964: 92 e 193.

Si prende gioco del povero marinaio,  
 Ulalaa! la barca quasi affonda e lui è colmo di dolore!  
 Le onde la fanno sguazzare mentre da giù in sù guarda le sue vele!  
 Guardala, la barchetta,  
 sul mar ballare danze turche e indiane!  
 Che mal di pancia che abbiamo, che mal di pancia!  
 E io dico, amore mio, voglio tornare a casa!

**Brano scelto da *El-baḥr b-yiḍḥak le-h* – Najīb Surūr (anni '70)**

Che c'ha da ridere il mare?!  
 Ancheggiante e dondolante  
 me ne vo' a riempir le brocche!  
 Il mare è arrabbiato,  
 uffa, e la verità è che non c'è niente da ridere.  
 La ferita del mare non guarisce  
 e la nostra non è mai guarita.  
 Poveri noi che ridiamo delle nostre pene!

A fronte della lettura dei testi è necessario osservare alcuni aspetti: il testo musicato da Darwīsh e ordinato da Badī' Khayrī è un testo popolare, anonimo, nel quale si fondono molti elementi della vita egiziana, così come emerge dai nomi degli strumenti impiegati (es: *la brocca - al-'ulla / pl. 'ulāl\**)<sup>15</sup> e dalle azioni descritte. Questo era dunque un canto grazioso e leggero che le giovani contadine intonavano sulle rive del Nilo nel Basso Egitto per meglio tollerare la fatica del loro compito, ovvero quello di prendere l'acqua al fiume. Il componimento era noto da Alessandria sino alla regione de *al-Ṣa'īd*, ovvero l'estremo sud dell'Egitto. Narra di un pescatore della Nubia avvezzo a pescare nelle acque del Nilo che, dopo aver percorso il fiume sino alla foce, si imbarca per la prima volta su una nave ad Alessandria e sperimenta così amori leggeri, onde alte e, soprattutto, mal di mare<sup>16</sup>. Si osserva, infatti, il tono parodico con il quale viene imitato il dialetto della zona de *al-Ṣa'īd* con la resa sonora della [q] in [g] al v. 8, almeno nella versione cantata. Tale componimento, dunque, è antonomasticamente *miṣrī*: segue il Nilo da sud a nord e propone una leggera celebrazione

<sup>15</sup> Anche qui, come nel brano precedente, la resa grafica del termine è con la laringale occlusiva sorda [ʔ] trascritta come (ʔ), che è un allofono della uvulare occlusiva sorda [q], tipico della variante cairota.

<sup>16</sup> Si osserva inoltre la voluta ambiguità, il gioco di parole fra *baḥr* inteso come 'mare', oppure come 'Nilo', così come esso è noto nel vernacolare egiziano.

dell'eterogeneità del mondo egiziano, indissolubilmente identificabile con Nilo, ma anche con il mondo contadino, la pesca e le rive del Mediterraneo.

Questa precisazione è di grande rilievo poiché il testo scritto da Surūr è palesemente estraneo al mondo popolare: è una lirica scritta da un intellettuale impegnato, che ribalta e che riempie di un significato *altro* le parole della canzone di Darwīsh. Tale elemento affiora dall'impiego di figure retoriche, difficilmente ipotizzabili come proprie della retorica popolare, e dal tono fortemente critico e combattivo di espressioni quali (*la ferita del mare non guarisce/ e la nostra non è mai guarita - el-baḥr garḥu-h\* mā-b-yadbal-shi / w-garḥenā\* wa-lā-'umru-h debel*)<sup>17</sup> presenti ai vv. 4 e 5. Ricordiamo, infatti, che fra le caratteristiche tipiche delle *aghānī al-'amal* vi è l'invito alla pazienza e alla sopportazione, il desiderio di distrarsi dalla fatica, non la protesta. Un canto di ribellione, per definizione, verrebbe immediatamente soffocato dall'autorità<sup>18</sup>.

Altro elemento fondamentale del testo di Surūr è la struttura estremamente equilibrata in *jumla ismiyya* ('frase nominale') seguita da una *jumla fi'liyya* ('frase verbale') che si ripete per i vv. 4, 5, 6 e l'assenza di sintagmi nominali quali *wesh-ma'nā* ('cosa significa') o *ummāl* (col significato di 'dunque, allora'), tipici del vernacolare.

In definitiva, Surūr fu autore e poeta per *al-musiqā al-multazima*, il cui pubblico atteso era la gente comune (per quanto in principio lo furono più gli intellettuali), ma scrisse tali testi in una lingua che fosse vicina a colti e meno colti. Come afferma Badawī, la progressiva distanza che si traccia tra le cinque varianti sociolinguistiche dell'arabo parlato è il primo indice per decifrare la natura del messaggio<sup>19</sup>. Qui Badawī indica *fuṣḥā al-turāth* ('arabo standard colto') al vertice della piramide diastratica, seguito da *fuṣḥā al-'aṣr* ('arabo standard corrente'), *'āmmiyyat al-muthaqqafīn* ('arabo parlato dalla classe colta'), *'āmmiyyat al-mutanawwirīn* ('arabo parlato dalla classe alfabetizzata') e *'āmmiyyat al-ummiyyīn* ('arabo parlato dagli illetterati')<sup>20</sup>. Se dunque il testo popolare musicato da Darwīsh fa riferimento al quinto elemento sopra elencato (*'āmmiyyat al-ummiyyīn*),

<sup>17</sup> L'asterisco indica la resa della affricata postalveolare sonora [dʒ], ovvero la lettera araba jīm, come un'occlusiva velare sorda [g] nella variante cairota.

<sup>18</sup> Si veda il volume di Mursī (1970: 11), dedicato alla canzone popolare.

<sup>19</sup> In Elgibali 1996: 105. Cfr. Durand 2009: 59-65 e Owens 2006: 13.

<sup>20</sup> Per un'evoluzione del panorama sociolinguistico nell'Egitto contemporaneo si veda Bassiouney 2009.

l'‘*āmmiyya* qui impiegata da Surūr è invece ‘*āmmiyyat al-muthaqqafīn*, ovvero il nuovo veicolo linguistico di un messaggio di rinnovamento sociale politicamente orientato.

Al v. 14 la *brocca della vergogna* (‘*ullat al-dhull\**)<sup>21</sup> è una *tawriya* poiché può essere interpretata solo figuratamente come emblema dell'oppressione e dell'arretratezza. Il poeta non è più disponibile ad accettare alcun compromesso e il peso della sopportazione si è fatto insostenibile (vv. 14-15-16 e 22-23):

Ma tu, brocca di vergogna, sai, sono risoluto.  
Nemmeno un sorso da te,  
nemmeno se l'acqua fosse mista a miele.  
[...]

Siamo stati pazienti e ormai nemmeno il mare ci disseta.  
E così invece di caricare una brocca ne prendiamo in spalla cento.

Negli ultimi versi il poeta riprende il tipico tono del *ghazal* popolare rivolgendosi a una bella contadina. Quasi pasolinianamente, avverte l'incoltabile e malinconica distanza che si è tracciata fra sé – uomo del *rīf* e intellettuale al contempo – e lei, parte di un mondo antico che non riesce a cambiare. La speranza è comunque viva e così, benché una muraglia sociale sembri separarli, egli confida che il suo canto di rinnovamento riuscirà prima o poi a raggiungerla (vv. 35-36: *Wa-anā lā mārid wa-lā ‘aṣfūr fī yid-ī ‘ūd rannān wa-gusūr\** – *E io, che non sono né gigante né uccello / ho in mano solo un oud loquace e audace*)<sup>22</sup>.

Già dagli inizi del XX secolo, poeti eccellenti come Aḥmad Shawqī (m. 1932), Ibrāhīm Nājī (m. 1953) e Bayram al-Tūnisī misero la loro opera poetica a servizio della musica di Riyāḍ al-Sunbāṭī (m. 1981), Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb (m. 1991) e altri musicisti, a testimonianza dello stretto sodalizio fra produzione musicale e poesia tipico di quegli anni<sup>23</sup>. Questo dato, quindi, contribuisce a identificare Surūr non come un pioniere, ma come una figura che ben s'inserisce all'interno di una tradizione consolidata.

Tuttavia, come ricorda Sibilio, se «il *ṭarab* della più straordinaria mobilitatrice di folle, Umm Kulthūm (m. 1975) non cessava di rapire le

<sup>21</sup> Si veda la nota 7 di questo capitolo.

<sup>22</sup> Si veda la nota 17 di questo capitolo

<sup>23</sup> Su al-Tūnisī cfr. Booth 1990: 22. In merito agli altri autori si vedano i riferimenti in Corrao-Ruocco 2024.

masse»<sup>24</sup> con indimenticabili parole d'amore e saggezza ispirate da *Alf Layla wa-Layla* o dalle quartine di al-Khayyām (m. 517/1123-4), Surūr invece – al pari di tutti quelli che collaborarono con al-Shaykh Imām e Aḥmad Fu'ād Najm – investe la canzone impegnata degli anni '60 e '70 di un ruolo civico e politico capitale. Egli vede in essa una funzione così nobile che nel suo ultimo saggio, *Hākadhā qāla Jūhā*, si abbandona persino a una sorda intrasingenza verso tutti quegli esempi canori che non sembrano assurgere a tale compito. Tacciando i lunghi brani di Umm Kulthūm d'essere «anestetici per le folle della durata di 40 minuti, un'ora» e la sua interpretazione come pregressa «di un *pathos* mascolino e non necessario»<sup>25</sup>, Surūr rinnova la lingua della canzone e al contempo si fa carico di una missione didattica, di fianco a quello di sensibilizzatore delle coscienze, presa tuttavia così sul serio da rendersi anche impopolare e pedante. In modo del tutto originale, dunque, anche in veste di autore per la canzone, egli incarna fino in fondo il profilo dell'intellettuale del *realismo sociale*, sostenitore della cultura come strumento della costruzione dell'*Uomo*. C'è da dire che talora fu così devoto a questo apostolato laico da non accettare il lusso di un ragionevole contraddittorio.

<sup>24</sup> Sibilio 2022: 79.

<sup>25</sup> Surūr 1981: 80.



## Il nichilismo, la poesia interrotta e la metatestualità nella produzione degli anni '70: *Frustrazioni poetiche*

Il componimento appartiene all'ultima stagione della produzione dell'autore e fu probabilmente scritto contemporaneamente alle *Rubā'īyyāt Najīb Surūr*, che, tuttavia, vennero completate successivamente (1975-76). Si tratta di un poemetto di media lunghezza, composto da 118 versi liberi e diviso in sette sezioni, denominate appunto come «prima frustrazione», «seconda frustrazione» e così via sino alla settima. Non è possibile stabilire se in effetti vi sia un reale rimando *alle Foirades*<sup>1</sup> (*Fallimenti*), ovvero otto brevi opere in prosa (originariamente erano solo sei) scritte da Samuel Beckett in francese tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60. Difatti, solo nel 1974 Beckett procedette alla loro traduzione in inglese sotto il titolo *Fizzles*, riunendo i sei brevi componimenti originari e aggiungendone altri due. Surūr è sempre stato un grande amante della citazione e dell'*iqtibās* più che dichiarato, mentre in *Ihbātāt* non vi sono espliciti richiami all'opera di Beckett, il cui modello teatrale fu spesso attaccato da Surūr in molte opere critiche<sup>2</sup>. In tal senso, non si è voluto peccare di eccessivo zelo nel sottolineare questa curiosa analogia, ma è comunque un dato di rilievo, forse da considerarsi come l'esito di una comune esperienza nichilista che accomunò i due autori.

In *Ihbātāt shi'riyya* Surūr impiega le forme retoriche più care al suo stile e alla sua produzione al fine di stilare una sorta di “diario” quotidiano di una fra le tante settimane vissute nell'emarginazione – sia che essa fosse consumata per le strade del Cairo, sia che fosse invece quella forzata dei ricoveri coatti presso l'ospedale di Alessandria. *Al-tikrār* in modo particolare, diviene qui quasi un feticcio espressivo, una scatola semantica che a forza d'esser ripetuta appare volontariamente sempre più vuota, im-

<sup>1</sup> Beckett 2010.

<sup>2</sup> Surūr 1969: 67-69.



piegata come lo “scheletro” di un *significante* al quale non è più possibile attribuire alcun *significato*. Nel componimento, ad esempio, termini affini alla sfera semantica del giorno e della notte (*al-ṣabāḥ*, *al-nahār*, *al-yawm*, *al-layl*, *al-ḡalām* – *il mattino, la giornata, il giorno, la notte, il buio*) vengono ripetuti complessivamente quindici volte. Qui, inoltre, il ricordo del paese natio Akḥṭāb ritorna nell'immagine sfocata della vita del Cairo, definita come ‘giungla di sandali’ (*ghābat al-ni‘āl*) o ancora come ‘la piovra’ (*al-ukḥṭubūṭ*) – ove la prima espressione è una *tawriya* mentre la seconda è una *isti‘āra*. Ecco come nella *Seconda frustrazione* (vv. 30-41) Surūr descrive il villaggio natale inghiottito della grande metropoli, riemerso dalla memoria come per colpa di un dolore cocente e quasi infantile:

La mia città assomiglia  
al mio paesello messo dentro  
la pancia di una piovra.  
Mi hai insegnato il canto, Akḥṭāb.  
Ho cantato, ah, quanto ho cantato!  
Ed ecco che mi sprofondo nella sabbia del silenzio.  
E affogo.  
Il nido va a fuoco  
E fugge l’uccellino ...  
Torna canarino!  
Torna canarino!  
Ehi! Ascoltami!!  
Inutile.

Oltre ad *al-tikrār*, un altro elemento rilevante è la distruzione della *waḥdat al-bayt* (‘unità del verso’) e della *waḥdat al-jumla* (‘unità della frase’)<sup>3</sup>, che nell’animo prosciugato del poeta si impoveriscono a tal punto da divenire sterili elenchi. La fame di Surūr è comunque una bulimica fame di cultura; ecco come recitano i versi della *Quarta frustrazione* (vv. 78-89):

In te cerco il mio nome  
E tu sei la mia città, mia madre.  
la mia maestra ... la mia musa,  
la mia levatrice ... la mia assassina.  
In te cerco .... Beh, vediamo:  
– pubblicità  
– cinema

<sup>3</sup> Rispettivamente, le unità minime di un componimento in versi e in prosa. Bannīs 2001, 1: 140-141. Cfr. al-Tami 1993: 185-198.

- teatro
- radio
- televisione
- stampa
- riviste
- libri!

Lo stile ispirato alla *mufāraqa* ('paradosso') qui si fonda proprio sul senso dell'inaspettato: ai primi languidi versi intrisi di amarezza – ove riconosciamo due *jinās*, il primo *nāqiṣ naw' al-ḥurūf wa al-tarṭīb* (*mu'allimat-ī wa-mulhimat-ī* – *la mia maestra, la mia musa*) e il secondo *nāqiṣ al-ḥurūf* (*qābīlat-ī wa-qātilat-ī* – *la mia levatrice e la mia assassina*) – segue un elenco di termini riferiti al mondo della cultura che a Surūr appare ormai irrimediabilmente noioso e annoiato, quasi nauseabondo. La *Frustrazione* senza dubbio più rilevante e anche quella più dichiaratamente lirica, è tuttavia la quinta, colma di un tono profetico e apocalittico, nella quale il poeta appare straordinariamente lucido (vv. 91-105):

Quando in ogni città del mondo la morte nera vedrete  
 (la peste, intendo)  
 nessun avventuriero entrerà per la sua porta,  
 nessuno intenzionato a lasciarla ne uscirà,  
 e non ci sarà scampo contro questo male.  
 A nulla servirà la scienza della medicina,  
 a nulla servirà un tranello quando il coltello del veleno  
 affonderà nel cuore.  
 A nulla, davvero, serviranno spade o cannoni,  
 a nulla servirà la battaglia.  
 Saranno sufficienti solo  
 la pazienza, la tenacia, il silenzio.  
 E la furbizia, forse, in tutte le sue forme.  
 Niente vince il male se non il male.  
 (La Quinta frustrazione, com'è evidente, è un chiaro fallimento.  
 Che passi senza note...)

Come è possibile riscontrare in questi versi, Surūr si esprime in toni escatologici, identificando nella 'peste' (*tā'ūn*) il crollo dei valori, il male della connivenza degli intellettuali con il potere, la brutalità e l'immoralità che annientano il futuro. Questa è l'unica *Frustrazione* in cui l'autore, ora profeta sibillino, ordina il linguaggio poetico in modo straordinariamente equilibrato e senza spezzare *wahdat al-bayt*. Qui, infatti, *nazm al-waqfa* appare costantemente in bilico fra un verso e quello successivo, sorreggendo

tuttavia figure retoriche di grande equilibrio e simmetria. Fra queste, cito *al-ṭibāq al-ijābī* (*Non entrerà ... non uscirà – lā yadkhulu ... lā takhruju*, vv. 93-94)<sup>4</sup> oppure il più ricercato *uslūb qaṣr ‘an ṭarīq al-nafī wa-al-istithnā’* (*Non è il male .... eccetto che il male – Laysa al-sharr ... ghayri al-sharr*, vv. 102-103) o ancora *al-tikrār* ottenuto attraverso quel *a nulla servirà (lā yujdī/ lā tujdī)* ripetuto all’inizio dei vv. 95, 97, 98, 99 100. Tutto il componimento, infine, è costellato da elementi metatestuali, come ad esempio gli stessi commenti dell’autore, posti talora in calce a una *Frustrazione*, proprio come accade nella quinta riportata poco sopra.

In conclusione, *Ihbātāt shi’riyya* è una delle opere in versi sciolti che maggiormente si conformano alle tendenze avanguardiste dell’epoca<sup>5</sup>. Pur nondimeno, essa non sfugge completamente a *waḥdat al-bayt* per scivolare in una struttura basata su *waḥdat al-jumla*, così come accade nel modello della *qaṣīdat al-nathr* che, insieme ad *al-qiṣṣa al-qaṣīra*, furono i generi prediletti dallo sperimentalismo e dalle avanguardie alla fine degli anni ’60 sino alla metà del decennio successivo. Un possibile analogo in prosa delle *Frustrazioni* è, ad esempio, *al-Yawm 24 Sa‘a* di Ibrāhīm Manṣūr<sup>6</sup>, in cui l’autore descrive col medesimo approccio nichilista di Surūr una giornata di vita quotidiana. L’opera appena osservata appare come una lirica spezzata, infantile, in cui la voce della coscienza del poeta riaffiora a intermittenza, come per una contemplazione stanca e distratta del mondo intorno a sé. Al contrario delle liriche tipiche di *shi‘r li-l-masrah* qui non vi sono né dialogo né confronto: sembra piuttosto che il poeta vi abbia rinunciato, prigioniero della propria solitudine e della grettezza di un vivere quotidiano che umilia la sua arte. Non gli rimane che un lirismo frustrato, appunto, a far da compagno a una ormai irreversibile incapacità d’essere compreso.

4 In questo caso il futuro indicato nella traduzione è dettato dalla presenza della congiunzione *hīna*, ovvero ‘quando, allorchè, non appena’ con valore di futuro, poiché evidentemente l’azione espressa dal primo verbo impiegato (*vedrete – tarawna*) così come quelle espresse dai predicati seguenti non si sono ancora compiute.

5 Sibilio 2022: 78-87 e Kendall 2006: 88.

6 Kendall 2006: 99.

## Ritratto dell'artista maturo: *Le quartine di Najīb Surūr*

Una nota riportata sull'ultima pagina delle *Rubā'īyyāt Najīb Surūr* per espressa volontà dell'autore rivela che quest'ultimo completò la composizione «il primo sabato del giugno 1975 presso l'ospedale psichiatrico di Alessandria d'Egitto, ove mi trovo in cura presso il dott. al-Nabawī al-Muhandis»<sup>1</sup>. L'informazione sul ricovero posta in calce a più di un'opera sembra essere un'angosciosa costante dell'ultima produzione di Surūr e, soprattutto, di quella realizzata fra il 1974 e il 1978<sup>2</sup>, anno della sua morte. Sino a poco prima, egli non solo scrisse e pubblicò incessantemente, ma sottolineò, altrettanto tenacemente, di essere ben consapevole del suo prossimo destino. Intenzionato, così, a rendere giustizia al proprio lavoro di autore e alla propria dignità d'artista distrutta dall'ostracismo dai circuiti artistici del Cairo e dai ricoveri forzati, egli si dedicò anima e corpo a sfruttare l'unico modo che gli era ormai concesso per esprimersi: il verso. E lo fece nella sua forma più limpida, equilibrata – talora sibillina – ma senza dubbio matura.

Contrariamente alle opere in versi liberi, a quelle che seguono la prosodia di *awzān* innovativi o, ancora, a quelle della poesia per il teatro, le *Rubā'īyyāt* sono un componimento formalmente canonico, stilisticamente coerente con la tradizione classica, composto da 220 quartine per un totale di 440 versi, gli unici in *shi'r al-muqaffā al-taqlīdī* di tutta la sua produzione. Ai fini della traduzione, ho selezionato e tradotto 68 quartine, per

<sup>1</sup> La nota appare sull'ultima pagina dell'opera sia nella versione ripubblicata per intero da al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb nel 1997 sia nei tre numeri della rivista “al-Kātib”, rispettivamente dell'agosto, ottobre e novembre del 1976, l'anno durante il quale l'autore ha revisionato l'opera. Surūr 1997, 4: 69 e 1976a.

<sup>2</sup> Ritroviamo riferimenti analoghi alla segregazione forzata e al timore delle morte anche in *lhbātāt shi'riyya*, qui in analisi e traduzione alle pp. 125 sgg. e 199 sgg.



un totale di 136 versi, ovvero quelli più rappresentativi delle venti sezioni tematiche che ho identificato nell'opera.

Nella storia della letteratura araba, l'esperienza poetica delle *rubā'īyyāt* è stata spesso vissuta come catartica dagli autori che si sono cimentati con questo genere. Molti sono quelli che hanno scelto di dar voce in questa forma a un profondo desiderio di comunione con tutti gli elementi del creato così da provare a vincere l'inquietudine di vivere o il terrore della morte.

Non poteva esservi, dunque, modello lirico più congeniale all'esperienza artistica e umana dell'ultimo Surūr, ormai ammalato, stanco e giunto alla fine di un lungo e travagliato percorso personale e professionale. Fu proprio allora che egli scelse di riesumare tale genere della tradizione per esprimere in modo misurato – inaspettato per il pubblico di allora – due grandi temi della propria riflessione artistica: innanzitutto, la delusione vissuta dal popolo egiziano sul piano socio-politico nel 1967, a seguito della Guerra dei sei giorni contro Israele; in secondo luogo, il dolore per il sempre più marcato ostracismo riservato a tutti gli intellettuali che osarono criticare con voce alta e ferma la politica perseguita dal governo egiziano in quella circostanza.

Le *Rubā'īyyāt* di Surūr sono dunque da intendersi come un esperimento poetico in *fušḥā* in cui l'autore fa i conti con tutta la propria esperienza lirica: egli impiega per intero il suo bagaglio figurativo, lessicale e, più in generale, espressivo, scegliendo la forma pulita delle quartine – che pure presenta numerose specificità metriche e retoriche a giustificare la loro articolata classificazione.

Prima di entrare nel merito di tale classificazione e indicare a quale tipologia fanno riferimento le quartine di Surūr, è opportuno ricordare che le *rubā'īyyāt* sono annoverate all'interno del canone letterario arabo come un genere "semplice", talvolta monotono. Questo perché spesso caratterizzate da un equilibrio semantico oppositivo che si realizza attraverso *thunā'īyyāt ḍiddiyya/mutanāsiqa* ('coppie di contrari') e dall'occorrenza di tematiche esistenzialiste, spesso reiterate secondo un *takrīr al-afkār*<sup>3</sup> modulare – ovvero ripetendo gli stessi temi dopo un certo numero di versi, ma in forma leggermente differente rispetto alla precedente. Questo precipuo impiego del *takrīr* costituisce una caratteristica che diversi critici hanno tendenzialmente interpretato in due modi differenti: da un lato, come frutto di una mancanza di creatività poetica, una nota che ha spesso contribui-

<sup>3</sup> Dayf 2013: 368.

to a invalidare la ricezione positiva delle *rubā'īyyāt* – già di per sé inficiata dall'origine “non araba” del genere. Dall'altro, invece, come espressione di una certa ‘coerenza tematica’ (*waḥdat al-mawḏū'*) ed ‘emotiva’ (*waḥdat al-jaw al-nafsī*). Quest'ultima è riscontrabile nel tipico senso di esclusione o di autoesclusione che contraddistingue il tono della maggior parte dei componimenti realizzati su questo modello<sup>4</sup>.

In virtù del quadro delineato, nelle *Rubā'īyyāt Najīb Surūr* ho rintracciato venti sezioni tematiche differenti, il cui passaggio fra l'una e l'altra è certamente fluido, intuibile solo attraverso la lettura, poiché non viene esplicitamente indicato dal poeta. Esse sono comunque accomunate dallo scetticismo nei riguardi della storia e dalla riflessione sulla labilità dell'esistenza, qui affiancata da quella sul tradimento politico e morale. Le quartine selezionate da ciascuna sezione sono le seguenti:

1.	La poesia: la ragione, la lotta di una vita	<i>rubā'īyyāt</i> n. 1-4
2.	Il segreto	<i>rubā'īyyāt</i> n. 5-7
3.	Morti che respirano, sprezzo del suicidio	<i>rubā'īyyāt</i> n. 8-12
4.	L'amore, i principi e la penna	<i>rubā'īyyāt</i> n. 13-17
5.	<i>al-Khiyāna</i> : tradimento e viltà	<i>rubā'īyyāt</i> n. 18-20
6.	<i>al-Hijā'</i> e la Guerra dei sei giorni	<i>rubā'īyyāt</i> n. 27-29
7.	La guerra, critica alla disfatta della <i>Naksa</i>	<i>rubā'īyyāt</i> n. 30-35; 42
8.	Il silenzio e l'oppressione	<i>rubā'īyyāt</i> n. 47-49; 53
9.	L'Egitto: madre del mondo	<i>rubā'īyyāt</i> n. 55-59
10.	L'invettiva contro gli <i>shuyūkh</i>	<i>rubā'īyyāt</i> n. 67-68; 71; 73
11.	La filosofia e il culto dei Profeti	<i>rubā'īyyāt</i> n. 80-82; 85-86
12.	La sfida del poeta al futuro	<i>rubā'īyyāt</i> n. 96-97
13.	L'emarginazione e la disfatta sociale	<i>rubā'īyyāt</i> n. 105; 118
14.	Elogio della libertà: il rifiuto della connivenza col potere	<i>rubā'īyyāt</i> n. 112-116
15.	L'Uomo e la Storia: gli eterni nemici del poeta	<i>rubā'ī</i> n. 117
16.	La resistenza e la professione di fede all'impegno politico	<i>rubā'īyyāt</i> n. 119-120
17.	La sfiducia e l'esilio	<i>rubā'īyyāt</i> n. 121-122
18.	<i>al-Uṣṭūra</i> come chiave di lettura del mondo	<i>rubā'īyyāt</i> n. 178-179; 190
19.	Nel tessuto emotivo, familiare e spirituale del poeta	<i>rubā'īyyāt</i> n. 191; 194
20.	La “cattività” di Surūr: l'ostracismo e i ricoveri coatti	<i>rubā'īyyāt</i> n. 202-203; 214; 220

<sup>4</sup> Ibn al-Khūja 2008: 241-243. Cfr. al-Shaqūr 1987: 104.

In merito alle specificità stilistiche delle *rubā'īyyāt*, si ricorda che esse sono modello lirico ben definito del *shī'r ghinā'*<sup>5</sup>, notoriamente conosciuto come di matrice persiana. Tale modello è riconducibile al gruppo dei componimenti del *shī'r al-dūbayt*<sup>6</sup>, ovvero la 'poesia basata su una coppia di versi'<sup>7</sup> ed è costituito da quattro *ashṭur* in rima, ordinati originariamente secondo lo schema (aaaa) o (aaba), spesso formulati sullo stesso *baḥr* (o variazioni dello stesso) e in *fushḥā*<sup>8</sup>. La caratteristica principale delle quartine è che in esse la reale unità prosodica, rimica e retorica di riferimento è l'emistichio e non il verso. Fra le sue peculiarità – come ricorda al-Qarṭājānī (d. 684/1285) nel *Minhāj al-bulaghā' wa-sirāj al-udabā'* – vi è quella che «*lā yajūzu fī-hi al-laḥnu muṭlaqan*»<sup>9</sup> ovvero, che la lingua non è soggetta a me-

5 al-Rāfi'ī 2000, 2: 127-128.

6 Termine derivato dal persiano: *dū* – 'due' e *bayt* – 'verso'. Si tratta di un lessema adottato successivamente anche in arabo come prestito non integrato con il significato di 'distico'. al-Hāshimī 1997: 139 e Imīl Badī' Ya'qūb 1991: 240.

7 All'interno dei testi critici, gli autori non mancano mai di osservare che le espressioni *rubā'īyyāt* e *shī'r al-dūbayt* o *al-dūbayt* sono da intendersi come sinonimiche (benché il primo sia un iponimo del secondo), soluzione poco chiara e non condivisibile ma di fatto corrente fra gli studi critici in lingua araba (al-Shaybī 1973: 40). In questo studio il termine italiano 'distico', in ragione della sua ambiguità, non verrà impiegato come possibile traduzione di *rubā'īyyāt*. In letteratura italiana, gli studi sulle *Odi Barbare* (Branca 1973, 1: 191-194) – che sono uno fra gli esempi di lirica in distici più vicino alla materia qui trattata in quanto cerca d'avvicinarsi al modello metrico quantitativo greco e latino (o anche arabo) e di sfuggire a quello accentuativo – definiscono il distico indicato come la struttura base di un componimento poetico o di una sua parte. Esso è indicato da una coppia di versi composta generalmente da un esametro e un pentametro nella poesia elegiaca o, nel caso della lirica italiana accentuativa, da una coppia di versi di simile lunghezza. Tuttavia, tale definizione non rende espliciti due aspetti: in primo luogo, il fatto che in lingua araba questi due versi possono anche non differire per metro e numero di piedi, ovvero possono talora essere quantitativamente identici. In secondo luogo, e di maggiore rilievo, il fatto che in arabo i due versi vengono proposti secondo un ordine grafico ben definito, ovvero quattro emistichi isolati, consequenziali, posti l'uno sotto all'altro.

8 Molti gli studiosi contemporanei hanno avanzato alcune possibili definizioni della quartina araba: «six-mora tetrameters with/without a final catalectic foot», in Ashwini; Kiparsky (2011: 1-19, cit. 2) oppure «al-Khalilian tetrameters», in Prince (1989: 45-80, cit. 46). Tali alternative, di fatto, non spiegano le caratteristiche retoriche che contraddistinguono le *rubā'īyyāt* all'interno della letteratura araba, e sottolineano solo l'aspetto metrico che invece è di fondamentale importanza all'interno della tradizione persiana. Cfr. Thiesen 1982: 166-173 ed Elwell-Sutton 1976.

9 Ibn al-Khūja 2008: 242.

tatesi né quantitative né qualitative e, più in generale, a nessun fenomeno di variazione linguistica dalla norma. Va precisato, tuttavia, che benché il *rubāʿī* sia stato introdotto dalla tradizione persiana in cui la quartina indica semplicemente un componimento realizzato sulla base di due versi, contraddistinti dallo specifico uso di un metro e delle sue variazioni (*al-hazaj* e le sue 24 variazioni), esso, invece, ha visto nella tradizione araba un'evoluzione del tutto differente. Qui, la quartina si è sviluppata in un genere compositivo classificato retoricamente per poi indicare, più di recente, uno stile fedele a certe tematiche, così come si accennerà più avanti<sup>10</sup>.

Sempre al-Qartājannī definisce le quartine come un genere «*lā bāʿs bi-al-ʿamali ʿalay-hi, fa-inna-hu mustazrafun wa waḍʿu-hu mutanāsibun*» ('non vi è nulla di male a usarlo, è simpatico, leggero e di largo impiego')<sup>11</sup>. Trattandosi di poesia cantata, le *rubāʿīyyāt* arabe classiche erano in origine seguite da un accompagnamento musicale e la loro caratteristica era quella di avere un andamento prosodico scandito dall'adozione ricorrente di alcuni *buhūr*. Fra i più ricorrenti vi sono *al-hazaj*, *al-rajaz*, *al-basīt*, *al-sarīʿ*, *al-mutadārik* (o *al-mustaḥdath*), e *al-raml*<sup>12</sup>.

Nelle *rubāʿīyyāt* classiche, inoltre, un *baḥr* con le rispettive *tafīlāt* è solitamente impiegato dal poeta o per tutto il componimento o per almeno sei emistichi. Superati gli stessi, l'autore può scegliere o di modificare appena le *tafīlāt* senza uscire dal *baḥr*, o di sostituire il primo metro con un altro, a patto che le *tafīlāt* di quest'ultimo siano simili a quelle del precedente. Generalmente si prosegue ad applicare fino a una ventina di variazioni di *tafīlāt* al componimento<sup>13</sup>.

Ciò che in arabo viene indicata come *al-mūsīqā al-khārijīyya* – ovvero la 'musicalità esterna' di un componimento dettata da fattori metrici e rimici – è dunque molto variegata in questo tipo di liriche ma essenzialmente fedele a un unico andamento prosodico<sup>14</sup>. *Al-mūsīqā al-dākhiliyya* ('musicalità interna')<sup>15</sup>, invece, è data dall'impiego di processi retorici, eu-

<sup>10</sup> Per un mio studio dedicato all'evoluzione della quartina cfr. Fontana 2019: 38-57.

<sup>11</sup> bn al-Khūja 2008: 243.

<sup>12</sup> Si veda la voce *baḥr* nel glossario.

<sup>13</sup> Diversi esempi citati in al-Ḥafanī 1992: 18 e sgg. Cfr. al-Juwaydī 2008: 64-66.

<sup>14</sup> Fārisī 2007: 20-37.

<sup>15</sup> Ovvero quella dettata da tropi eufonici o semantici riconducibili alle *muḥassināt lafziyya* e *muḥassināt maʿnawiyya* dell'*ilm al-badīʿ*.

fonici e rimici di grande equilibrio e simmetria, dove gli opposti si bilanciano, oppure da strutture grammaticali o sintattiche speculari, come quelle rese dal chiasmo. Fra i processi maggiormente ricorrenti si ricordano infatti *al-taṣrīʿ*, *al-tarṣīʿ*, *al-taṣbīgh*, *al-ṭibāq*, *al-muqābala*, *radd al-ʿajz ʿalā al-ṣudūr* e, in generale, un dilagante uso di tropi di suono come il *jinās*. Tutti i termini citati sono riportati nel glossario terminologico posto in calce al presente lavoro.

Sulla base delle fonti consultate, soprattutto *Mizān al-dhahab* di Aḥmad al-Hāshimī<sup>16</sup>, e *Muʿjam al-mufaḍḍal fī ʿilm al-ʿarūḍ wa-al-qāfiya wa-funūn al-shiʿr* di Imīl Badīʿ Yaʿqūb<sup>17</sup>, le tipologie di *rubāʿī* classificate sono sette. Le prime due, legate unicamente a una precisa realizzazione del verso e della *qāfiya*, costituiscono le forme più antiche e quelle di evidente matrice persiana, benché ciò spesso non venga precisato da autori e curatori<sup>18</sup>. Le altre, invece, sono quelle che si presume siano nate successivamente in seno alla tradizione araba. La loro caratteristica principale, oltre agli aspetti metrico-rimici, è un’assai disciplinata occorrenza di figure retoriche. Riporto le tipologie a seguire già divise secondo tale criterio:

- *rubāʿiyyāt* marcate rimicamente: 1) *al-rubāʿī al-kāmil*; 2) *al-rubāʿī al-khaṣiyy* o *al-aʿraj*.
- *rubāʿiyyāt* marcate retoricamente: 3) *al-rubāʿī al-khāṣṣ*; 4) *al-rubāʿī al-mumanṭaq*; 5) *al-rubāʿī al-muraffal*; 6) *al-rubāʿī al-mardūf*; 7) *majzūʿ al-dūbayt*.

Le *Rubāʿiyyāt* di Najīb Surūr sono tutte composte entro le regole del *baḥr al-raml* completo (ovvero tre *tafīlāt* per ogni emistichio), proposto sia nel suo *al-ḍarb al-ṣaḥīḥ* (‘forma regolare del metro’) sia nel *al-ḍarb al-maqṣūr* (‘forma contraddistinta dall’impiego del *qaṣr*, tipologia di ‘illa’). Tali forme metriche si alternano armoniosamente e frequentemente nel corso dell’opera e sono contraddistinte dall’impiego frequente del *khabn* (una forma di *ziḥāf*). Quanto alla tipologia di quartine impiegate, si riscontra la presenza di un solo esempio di *al-rubāʿī al-kāmil* (*rubāʿī* n. 73) e nessuno relativo al *al-rubāʿī al-khaṣiyy* o *al-aʿraj*. Va osservato, inoltre, che i due modelli di *rubāʿiyyāt* marcate rimicamente sono meno ricorrenti nelle

<sup>16</sup> al-Hāshimī (Yūsuf 1997: 140-141).

<sup>17</sup> Imīl Badīʿ Yaʿqūb 1991: 241-242.

<sup>18</sup> Fra le alte fonti sul tema, Ibn al-Khūja 2008: 243 e Daḥrūj 1996, 1: 842.

composizioni moderne e contemporanee. Le quartine dell'autore fanno riferimento alle *rubā'iyāt* marcate retoricamente, i cui quattro emistichi sono generalmente legati da due rime bacciate secondo lo schema (*abab*). Nella fattispecie, nell'opera si osserva l'impiego maggioritario del *rubā'ī mumantaq* e di quello *mardūf*. Quest'ultimo, in particolare, è uno di quelli che offre all'autore più libertà di impiegare il *jinās nāqīṣ* – artificio molto utile in un contesto lessicale in cui abbondano riferimenti alla tradizione egizia antica, prestati da altre lingue ed elementi intertestuali.

Proprio in merito a questi ultimi, così caratteristici della poetica di Surūr, essi affiorano spesso in quest'opera così come è possibile riscontrare nell'esempio sottostante (*rubā'ī* n. 11). Qui, la declinazione surūriana del *cogito ergo sum* cartesiano è spogliata della sua sostanza contemplativa, del suo «connotante ipersoggettivismo», così come secondo la lettura di Emmanuel Lévinas<sup>19</sup>, per tornare a vivere nel campo dell'azione:

Un giorno fu detto ai nostri avi,  
«Scrivete...dunque esistete»  
E cosa hanno ottenuto quelli se non il nulla!  
O voi che ci seguirete, venite e bevete dalla nostra coppa!  
Venite a gareggiare con la penna!

Oltre a riconoscere in questi versi l'impiego del *tibāq ijāzī* che lega i termini *awalī-nā* ('i nostri avi') e *tawālī-nā* ('i nostri discendenti'), si osserva come l'arma del poeta sia la penna e l'azione artistica concepita come prova stessa della sua esistenza. Nella sua passione per i rimandi letterari, dunque, Surūr non solo sceglie di proporre un *iqtibās* ispirato a Cartesio<sup>20</sup>, ma anche di ribaltarlo nell'intento di esprimere la propria amara riflessione sulla figura dell'artista nella storia.

Ribaltamenti di prospettive simili sono spesso affidati all'uso di alcuni tropi afferenti a *ilm al-bayān* come *al-majāz al-ʿaqlī* che pone alla base della propria costruzione «*tarkīz fī al-fi'l min ghayr al-fā'il*» ovvero l'attribuzione dell'azione espressa dal verbo a un soggetto che non è quello reale (*rubā'ī* n. 14):

<sup>19</sup> Batnitzky 2006: 35-38.

<sup>20</sup> La formulazione più nota del principio cartesiano è in *Principia philosophiae* (1644) ove si dice: «io penso, dunque sono, esser la prima e la più certa [proposizione], che si presenta a quello il quale i suoi pensieri con ordine guida filosofando», Descartes 1722, I: 5. Cfr. Mendosa 1999 e Rossi 2006.

Oh compagno mio, sappi che non tradii i princìpi,  
 benché i princìpi, nonostante la mia fedeltà,  
 tradirono il voto che loro feci!  
 Sono io che fra il mio amore e la folle passione,  
 trascorro da solo i miei manchevoli giorni!

Il tipo di *majāz ‘aqlī* presente nel primo verso (*al-majāz al-‘aqlī bi-al-qarīna al-‘aqliyya*) indica l’attribuzione della funzione di agente ai sentimenti provati dal poeta, piuttosto che al poeta stesso, con risultati di grande equilibrio. Nel secondo emistichio egli afferma che «i princìpi, nonostante la mia fedeltà, tradirono il voto che loro feci!» (*Wa-al-hawā raghma wifā’i-ī khāna ‘ahd-ī*), ma è evidente che il soggetto dell’azione metaforica (*i princìpi*) non possa realmente compiere l’azione indicata del «tradire», anzi, logicamente, la subisce. L’immagine metaforica, dunque, trasferisce la percezione riflessiva del sentirsi traditi in un’azione compiuta da un soggetto esterno e immateriale – quasi rispondendo al desiderio di ricercare al di fuori di sé i responsabili della propria sofferenza.

La grazia metrica sulla quale si regge il delicato equilibrio retorico delle quartine è fra gli aspetti distintivi di questo genere e Surūr lo riprende con fedeltà. Vi è anche un aspetto contenutistico d’importanza ancora maggiore ai fini della ricezione delle *rubā‘iyyāt* all’interno del canone letterario arabo sino alla contemporaneità. Un aspetto, che merita una digressione.

A partire dal XII secolo, infatti, si segnala una progressiva circoscrizione dei temi trattati in questo tipo di componimenti, i quali, originariamente, spaziavano dal *ghazal* al *madīh*, fino all’approfondimento scientifico o, ancora, alla riflessione filosofica ed esistenzialista per la quale infine divennero celebri<sup>21</sup>. Molti furono i poeti musulmani di origine persiana che contribuirono alla diffusione di questa forma poetica all’interno del *corpus* della letteratura arabofona fra il X e l’XI secolo e fra questi ricordiamo Abū Naṣr al-Sarrāj al-Ṭūsī (m. 378/988), Jalāl al-Dīn al-Rūmī (m. 672/1273), Abū Zayd al-Balkhī (m. 322/934), al-Rūdakī al-Samarqandī (m. 329/941) e Abū Sa‘īd ibn Abī al-Khayr (m. 440/1049). Sempre nello stesso periodo, invece, il più famoso poeta che si dedicò alla scrittura di *rubā‘iyyāt*, facendone il manifesto della propria adesione alla *rubūbiyya*<sup>22</sup> fu Abū al-‘Ālā’ al-Ma‘arrī,

<sup>21</sup> Bakkār 2004: 49-51; 144-146. Cfr. al-Shaybī 1973: 41 e al-Rāfi‘ī 2000, 2: 128.

<sup>22</sup> Indica una filosofia della religione tradizionalmente tradotta come *deismo* che riconosce l’esistenza di un principio razionale divino, inteso come entità trascendente, rifiutando però ogni forma di rivelazione religiosa. Il termine *rubūbiyya* indica anche alcu-

il cui pensiero di matrice epicurea, la libertà espressiva e il piglio provocatore (che gli costarono la condanna come eretico) lo resero uno dei modelli più amati e vicini alla sensibilità del nostro autore. Quest'ultimo, infatti, nell'arco della sua produzione ha reso numerose volte esplicito omaggio al filosofo dell'XI secolo, definendolo come suo 'maestro' e compagno di sventura. Lo troviamo celebrato anche nelle *Rubā'īyyāt*, nello specifico, al *rubā'ī* n. 105:

Venne da me l'ufficiale, osa la sfida di domandare...  
 nella mia tasca vuota, ahimè, nessun documento da mostrare.  
 Io, agente, son della gente di Abū al-'Alā', sì, quelli che nel tuo errore,  
 non conoscevi aver del sopruso una sí lunga tradizione!

Secondo critici quali Darwīsh al-Juwaydī<sup>23</sup>, il poeta arabo non di origini persiane che per primo offrì una riproposizione creativa di alto profilo artistico delle *rubā'īyyāt*, inserendole fra i modelli lirici della tradizione araba, fu senza dubbio il mistico Ibn al-Fārid (m. 632/1235), divenuto un riferimento per i posteri. Il suo *Dīwān*, infatti, oggetto di vivaci studi soprattutto da parte di studiosi francesi e italiani<sup>24</sup>, appare come una delle opere di maggiore rilievo non solo dal punto di vista tematico (numerosa è la presenza di temi eterodossi nella sua *khamriyya*) ma soprattutto dal punto di vista formale: ne è un esempio la sua *al-Tā'īyya al-kubrā*, un componimento in cui tutti i 760 versi finiscono con la consonante *tā'*. L'opera costituisce un pregevole esempio di ricerca formale che annovera l'autore come fra primi poeti arabi di quartine che più compiutamente reggono il paragone con la tradizione persiana, avvicinandosi ad essa anche nell'organizzazione del *dīwān*<sup>25</sup>. Inoltre, la riflessione mistico-filosofica fu anche il tema più amato dall'*'ālim* persiano 'Umar al-Khayyām, la cui opera, in

ni attributi dell'unicità della signoria divina nel misticismo islamico. Si veda la panoramica di Massignon su al-Dhujaylī (m. 832/1428) in (*ELI*), cfr. Khalaf 2004.

<sup>23</sup> al-Juwaydī 2008: 23.

<sup>24</sup> Molti studiosi, da Nallino a Massignon, da Scattolin a Homerin, hanno dedicato numerosi studi al pensiero di Ibn al-Fārid. Alcuni studi noti sono Nallino 1919: 1-106 e 1920: 501-562; Massignon 1954; Scattolin 2000, 3: 143-163 e Homerin 2001. Sulla *al-Tā'īyya* cfr. Boullata 1981: 152-169.

<sup>25</sup> Secondo il persianista Thiesen (1982: 176), infatti, «the Persian *divān* is usually subdivided into sections, each section comprising poems written in one genre: *qasā'ed*, *ghazaliāt* etc. Within each section, the poems are arranged alphabetically according to the last letter of the rhyme».

ragione della notorietà presto acquisita, arrivò a condizionare la composizione delle *rubā'īyyāt* successive. Queste spesso condividono con il testo di al-Khayyām il metro, il lessico impiegato e la retorica tendenzialmente oppositiva, ma anche temi mistico-filosofici quali il carattere effimero delle azioni umane al cospetto del cosmo<sup>26</sup>.

In definitiva, è possibile affermare che la consuetudine letteraria di comporre in *rubā'īyyāt* liriche mistico-esistenzialiste del tipo sopra descritto ha posto gli estremi affinché nascesse una impropria sinonimia, in quanto affatto fondata su basi strettamente formali<sup>27</sup>, fra una tipologia metrico-retorica e un suo specifico ma dilagante impiego entro un certo genere di poesia mistico-filosofica.

Nella contemporaneità, infatti – oltre a Surūr – vi sono altri esempi di quartine, come quelle di Maḥmūd Darwīsh o di Ṣalāḥ Jāhīn (il quale addirittura scrisse quartine in *lahja miṣriyya*). Quest'ultime, tuttavia, mostrano un'aderenza quasi esclusivamente contenutistica al genere<sup>28</sup>. Fra tutti gli esempi citati, solo le quartine del nostro autore coniugano la fedeltà alle quartine della tradizione in termini metrici e retorici con la coerenza tematica. In tal senso, esse possono essere definite come una contro-sperimentazione in risposta al *tajrīb* letterario degli anni '60 e '70, incarnato da *al-shi'r al-ḥurr ghayr al-tafīlī* (al quale Surūr pure si avvicinò in *Inḥbāṭāt shi'riyya*) – così vicino alle forme del verso sciolto occidentale e, per questo, ritenuto più prossimo alle urgenze espressive del mondo arabo di allora.

Surūr, dunque, smentisce quest'ultima convinzione. Tuttavia, benché la contemplazione esistenziale domini uniformemente tutto il componimento, qui l'autore sceglie di andare incontro alla “modernità” e si allontana vistosamente dall'ambito della riflessione filosofica distaccata e presoché astorica sull'esistenza, tipica invece del suo maestro al-Ma'arrī. Ad esempio, nel *rubā'ī* n. 32 – una delle sette *rubā'īyyāt* (n. 30-35; 42) dedicate alla tragica esperienza della Guerra dei sei giorni (1967) – Surūr abbandona ogni reticenza ed equilibrio per protestare apertamente. Afferma che non si può far nascere una guerra nel cuore del sonno e della notte e, anco-

<sup>26</sup> Cfr. Yazdi, Mozafari 2018: 63 e al-Jayyūsī 1977: 162-164. Vi è anche una lunga tradizione di *rubā'īyyāt* di epoca classica che trattano argomenti fra i più disparati e lontani dalla riflessione filosofica. Si ricordano quelle all'interno del *diwān* di al-Bahā' Zuhayr (m. 656/1258) edito da Abū al-Faḍl Ibrāhīm e al-Jabalāwī (1982).

<sup>27</sup> Fontana 2019: 38-57.

<sup>28</sup> Darwīsh 2000: 785-789 e Jāhīn 1974.

ra, che non è guerra imbracciare un paio di fucili (*inna-hā al-ḥarb wa-mā al-ḥarb banādiq*), per domandare infine ai suoi lettori: *cosa ne guadagniamo da un mare di sangue?* (*mā alladhī najnay-hi min baḥr al-dimā?*). Sebbene mendacemente avvolto nel mantello del suo mistico ispiratore<sup>29</sup>, dunque, l'autore – un “rivoluzionario” sia nell'esperienza artistica sia in quella personale – è un *cavaliere dell'ultima era*, per dirlo con le sue stesse parole, ormai solo nella sua inguaribile fedeltà politica e morale, come si evince dal *rubāʿī* n. 53:

Oh tu che dormi, dimmi ti prego dov'è che stai dormendo.  
 So che per le tue pene non chiudi occhio.  
 Oh sacerdote che ammonisci, ti prego insegnaci come essere pii:  
 un rivoluzionario fra i rivoluzionari non domanda mai  
 quale sarà il suo posto sotto alla terra nera.

Qui le tre figure del *rāqid* ('dormiente'), *rāhib* ('prete, sacerdote') e *thāʿir* ('rivoluzionario') sono in realtà le tre sembianze di una stessa persona – una trasfigurazione che mescola le fattezze di Surūr con quelle di al-Maʿarrī e del lettore – qui ritratta in condizioni differenti: in qualità di martire contro il bieco annientamento dei valori della morale, di poeta/padre ispiratore invocato nel sonno della coscienza, di dormiente inerme, nascosto in una remota caverna difficile da raggiungere e che da lì, non riesce a sentire l'invito al “risveglio”.

Un altro dato che attesta il rinnovamento di Surūr apportato al genere è quello di una possibile influenza sulle sue *rubāʿiyyāt* di una forma di canto popolare egiziana della zona di *al-Ṣaʿīd* (comunque diffuso anche in Sudan) basata sul distico, ovvero il *al-marbūʿ*<sup>30</sup>, contenutisticamente simile *al-mawwāl* così caro alla drammaturgia del nostro autore<sup>31</sup>. Nonostante il *marbūʿ* manchi della ricercatezza compositiva delle *rubāʿiyyāt*, esso presenta lo stesso modello metrico e retorico del *rubāʿī mumantaq* adottato da Surūr, ossia il *rubāʿī* in cui i primi due emistichi dei due versi della quarti-

<sup>29</sup> Oltre alla chiara ispirazione e citazione in *Luzūm mā yalzam*, nel 1973 Surūr celebra al-Maʿarrī anche in un altro poema dal titolo *Taḥta ʿabāʿat Abī al-ʿAlāʾ* (Surūr 1997, 4: 101-125). Riferimenti sparsi ad al-Maʿarrī costellano tutta l'opera dell'autore.

<sup>30</sup> Per un approfondimento si veda Alexandru 1967-1972: 84.

<sup>31</sup> Sul *mawwāl* nel teatro di Surūr si vedano Fontana 2020b: 19-39 e Cachia 2011: 203-213. Sul *mawwāl* più in generale si vedano gli studi di Tomiche (1970: 429-438), Fanjul (1977: 105-122) e Saʿīd (2014).

na, così come i due secondi emistichi della stessa, sono ordinati fra loro in rima baciata e presentano un *jinās* fra una delle due coppie.

Sebbene questo tipo di componimento a forte carattere gnomico (*al-marbū‘ al-ṣa‘īdī*) sia formulato esclusivamente in *lahja miṣriyya*, mentre la lingua delle *Rubā‘iyyāt Najīb Surūr* è la *fuṣṣḥā*, osserviamo come un aspetto comune a entrambi sia l’impiego di un linguaggio forte, altamente espressivo e prossimo alla provocazione verbale che si distacca ulteriormente dallo stile delle quartine classiche (*rubā‘ī* n. 114):

Mai un giorno fui confidente del sultano  
che offre versi in sacrifici rituali,  
mai elogiavi – e mai lo farò – con le mie rime cortigiane!  
In viso ai cornuti, casomai, levai lodi alle puttane!

Una lettura delle *Rubā‘iyyāt Najīb Surūr*, non solo a fronte della tradizione classica di al-Ma‘arrī e al-Khayyām ma anche del sodalizio dell’autore con molti altri autori impegnati della *Jil al-sittīnāt wa-al-sab‘īnāt*, fra i quali Aḥmad Fū‘ād Najm, Bayram al-Tūnisī (m. 1961) e il poeta *ṣa‘īdī* ‘Abd al-Raḥmān al-Abanūdī – uno dei più grandi poeti popolari egiziani della zona della Nubia<sup>32</sup> – ci offre degli spunti per poter riflettere sui termini di un *tajdīd* solo apparentemente castigato. Questo coniuga con estrema vivacità l’ispirazione al mondo contadino e la protesta con tutta la virtù espressiva che vi è in un ritorno commosso a un passato di ordine formale e leggerezza. La poesia, che secondo Surūr è virtù, è infatti la scelta innanzi alla quale il silenzio recede, sparisce, si annulla innanzi al risorgere dell’Arte e della Bellezza. Lo si nota al *rubā‘ī* n. 49:

Ci è stato imposto il silenzio con la forza delle spade,  
perché per un gioco d’astuzia fosse il silenzio della scelta.  
Se anche sorgessimo solo innanzi all’eclisse,  
abbiate cura di far riparo al sole del giorno, dalla nostra luce.

Come si deduce dagli esempi e dalle considerazioni riportate nei paragrafi precedenti, le *Rubā‘iyyāt* si collocano sperimentalmente all’interno di un genere che ha numerose specificità formali (es: fissità tematica e struttura metrico-retorica) oltre le quali, è tuttavia possibile scorgere la fedeltà a una poetica comune a tutte le opere dell’autore. Come si ricordava all’inizio di questa riflessione, nelle quartine della classicità la scelta

<sup>32</sup> Nūr al-Dīn al-Ṭayyib 2015.

lessicale ha sempre inciso sulla costruzione di una *shi'riyya ma'nawiyya* ('poetica di significato') che è generalmente basata su opposizioni semantiche espresse da *thunā'iyāt mutanāsiqa/diddiyya*, un aspetto ben ricordato da Samar Dwīb e Giuseppe Scattolin nei loro studi dedicati ad al-Ma'arrī e di Ibn al-Fāriḍ.

Nell'opera di Surūr, invece, opposizioni assai comuni come *nūr/ḡalām* ('luce/oscurità') *khayr/sharr* ('bene/male'), *wafā'/khiyāna* ('fedeltà/tradimento') sono affiancate da altre meno frequenti, dichiaratamente prossime ai riferimenti dell'autore: la tradizione delle religioni del libro e quella egizia antica (es: *Mosè – Osiride* al *rubā'ī* n. 178), il martirio dei giusti a Kerbelā' o ad Atene (*rubā'ī* n. 185), persino il riferimento grammaticale al celebre esempio di 'Amr e Zayd, alternativamente come soggetto o oggetto della *jumla fi'liyya* (*rubā'ī* n. 2)<sup>33</sup>. Tutte queste opposizioni arricchiscono dunque lo spettro di vivide immagini appartenenti a un genere senza tempo, aggiornando quindi la "crittografia" di una ieratica riflessione sulla vita con alcuni dettagli sulla fragile dimensione dell'emarginazione. Quest'ultimo aspetto lo si nota nell'opposizione tracciata fra la nudità e la santità all'interno del *rubā'ī* n. 118:

Ecco come ho vissuto povero di vesti,  
e nella nudità del santo non vi è vergogna.  
Quante volte l'estate ha offerto il mio corpo all'inverno,  
e di stagione in stagione, odo macinarsi le mie ossa.

In conclusione, *Rubā'iyāt* è il più sentito e fedele omaggio al maestro Abū al-'Alā' al-Ma'arrī (benché meno esplicito di *Luzūm mā yalzam*) in cui l'autore realizza la *summa* della propria ricerca compositiva, senza rinunciare alla lotta ideologica. Fra le righe delle quartine della maturità e in nome di una mai sopita volontà di rinnovamento, Surūr prende atto della propria contemporaneità sul piano storico e artistico ma il suo non è un esercizio di stile, né una rivalsea nei confronti di quanti non lo considerano mai propriamente come "poeta". Le scelte stilistiche rispondono alla volontà di riproporre con grazia tutti gli aspetti distintivi della sua esperienza con la parola: la metatestualità, la provocazione, nonché la romantica vocazione a un lirismo puro e schietto. In tal senso, *Rubā'iyāt* è il prodigioso e

<sup>33</sup> È un riferimento a un celebre esempio riportato nei libri di grammatica araba in cui si mostra come la vocalizzazione condizioni la sintassi della frase (es: *ḡaraba 'Amrun Zaydan* – 'Amr ha picchiato Zayd' o *ḡaraba 'Amran Zaydun* – 'Zayd ha picchiato 'Amr').

forse anche “miracoloso” testamento dell’autore, se pensiamo al luogo e al momento in cui quest’opera fu composta. Una resa dei conti con la vita prima di spegnersi, un magnifico addio, ordinato e sincero, un canto del cigno che solo a tratti – e forse ingannevolmente – appare mistico e sibillino. Ma che spiega tutto, o almeno in cui nulla di ciò che vi è da dire, viene taciuto.

III

POESIE

SCELTE



## NOTA ALLA TRADUZIONE

La presente antologia comprende una selezione di un totale di 670 versi con traduzione italiana a fronte. I versi sono tratti da nove opere differenti, scelte tra quelle già pubblicate da Najīb Surūr. A queste, si aggiungono componimenti comunque ampiamente divulgati, benché non a mezzo stampa. Nel caso di opere molto lunghe si è proceduto a selezionare i versi che meglio rappresentano le sezioni tematiche da me identificate al loro interno, di volta in volta indicate. La scelta antologica risponde a un criterio di eterogeneità che sia in grado di restituire la versatilità del Surūr poeta, evidenziando la sua familiarità con stili compositivi molto diversi fra loro. Essa segue comunque un ordine cronologico che permetta di tracciare un profilo della sua evoluzione in ambito lirico.

Per quanto concerne l'approccio alla traduzione, dopo una consultazione di fonti essenziali in tema di traduttologia quali Venuti (1994), Bassnett (2006) e Munday (2008), ho scelto di perseguire l'*integrated approach* indicato da Mary Snell-Hornby (1988) e Tim Parks (2015), un metodo che annulla i rapporti di ferrea classificazione fra traduzioni ai fini dell'analisi testuale – troppo spesso legate a un approccio meramente lessicale – e quelle per fruizione divulgativa spesso *target-oriented*. Nel lavoro di traduzione ho preferito dunque amplificare le strategie di *shifting* o 'compensazione', fuggendo così il rischio di minimizzare o impoverire l'efficacia comunicativa ed espressiva del testo artistico, dando comunque la possibilità di percepire nella lingua d'arrivo gli elementi d'innovazione.

In merito al testo originale a fronte, in tutti i casi ho scelto di riportarlo esattamente così come appare nelle pubblicazioni dell'autore, dunque non emendando re-fusi o la grafia semplificata della lettera 'tā' marbūṭa o della lettera 'yā' senza punti, ove presenti, rispettando inoltre la disposizione a lato o in centro di pagina presente nell'originale. Relativamente ai testi in *lahja*, questi sono stati trascritti dalle fonti audio e poi confrontati con le trascrizioni disponibili, prevalentemente online, scegliendo infine la resa grafica più diffusa. Nella fattispecie delle *Kuss ummiyyāt*, la trascrizione è stata confrontata con quella di Koerber (2018), per quanto quest'ultimo compia una selezione di versi diversi, trascritti e non tradotti.

L'uso della punteggiatura è stato calibrato sulla resa dei componimenti in lingua italiana, dunque epurando una certa sovrabbondanza di puntini di sospensione e punti interrogativi invece presente nell'originale. Tale scelta mira a garantire la godibilità del testo in una lingua diversa dall'arabo. Un'ulteriore libertà traduttiva riguarda la necessità, talvolta, di introdurre interiezioni al fine di rendere l'andamento dialogico del linguaggio lirico di Surūr. Nella traduzione ho perseguito scelte di eufonia che, benché non rispondano a una specifica prosodia – anche nei casi in cui essa è presente anche nel testo arabo – cercano di avvicinare il lettore alla musicalità delle liriche dell'autore, provando, ove possibile, a riprodurne la rima, talora a scapito della letteralità.

Infine, solo quando strettamente utile alla comprensione, si è scelto di aggiungere brevi note esplicative in merito ad alcuni termini non traducibili in italiano, pena un adattamento forzato e non necessario.

## حوار مع لورد بيرون

Good evening Sir,

[...]

- أنا لست أخشى الذئب ذئبا ، انما أخشاه في جلد الحمل،  
رعبى عدو لا أراه ...  
او لا أراه،  
الا اذا فات الأوان!

وأنا كأهل الشعر معلول البصر،  
خمن ... أطول أم قصر؟ !

- الأمر فى الحاليين ضعف فى النظر!
- ماذا اذا كان الذئاب هم الرعاة ؟
- الشاة أحيانا تكون الذئب ان غاب الذئاب،

فالذئب يلزمه القطيع بقدر ما يلزم ذئب للقطيع!  
اهناك روما دون قيصر؟

# Dialogo con Lord Byron

tratto dall'opera poetica *L'imprescindibilità del necessario*  
(1963-1964)

Good evening Sir,

[...]

- Non ho paura del lupo quando lo vedo lupo.  
Ho paura di lui, se lo vedo vestito d'agnello.  
Il mio solo terrore è un nemico che non vedo,  
o che vedo, se non quand'è ormai troppo tardi!

Come la stirpe dei poeti, sono debole di vista,  
Indovina ...miopia? O ipermetropia?

- L'obbligo di scegliere tra due casi  
non è mai lungimiranza!
- E cosa accadrebbe, dunque,  
se in realtà i lupi fossero i pastori?
- E talora anche gli agnelli diventano lupi,  
in assenza di lupi.
  
- Risuona così il triste ritornello ...  
*E l'agnello ha bisogno del lupo,*  
*così come il lupo dell'agnello...*  
*e l'agnello ha bisogno ...Già.*  
Esiste forse Roma senza Cesare?



- «ليكن بروتس يعد قيصر!»  
- حقا ... ولكن ما العمل؟  
- الناس منذ البدء يخشون الذئاب،  
والناس منذ البدء بينون القرى!  
- أهو الغباء أم التفاؤل؟  
- ماذا اذن؟!  
- داء قديم قد أصاب الذاكرة!  
الجيل ينسى كى يعيش  
ويجىء جيل ثم ينسى كى يعيش،

يا هوله قدر الشواذ...  
الأقوياء الذاكرة!  
«قابيل» أو قل «منفريد»

- أقتل أخاك ... أو انتحر!  
- لولاك يا نسيان لانقرض البشر!  
- يا ويل إنسان بقلب،  
في أيّ عصر ... أيّ قطر ... أيّ شعب...  
- حين الصدور - بلا قلوب -  
سئل النعوش الفارغة!

- منفاه ... موطنه الوحيد،  
- حتى على أرض الوطن!  
- ما ذنبها الأوطان حين يكون منفانا الزمن؟!  
-

«Ma sì, oh Romani, affinché vi sia Bruto dopo Cesare!»<sup>1</sup>

- È vero. Ma... che fare allora?
- Già, sin dalla notte dei tempi gli uomini temono i lupi!  
E sin dalla notte dei tempi costruiscono villaggi.
- Beh, dunque, come la chiamereste: stupidità? O forse ottimismo?
- È una piaga dei tempi antichi che ha già afflitto la memoria.  
Ogni generazione dimentica per vivere,  
finché non giungerà un'altra generazione  
che dimenticherà anch'essa, per vivere.

Oh, se vi fosse uno che facesse eccezione ...

Ma i potenti, invece, hanno buona memoria!  
Di Caino è il detto, o forse di Manfred<sup>2</sup>

- «Uccidi tuo fratello ... o uccidi te stesso!»
- E se non fosse per te, oblio, non esisterebbe l'umanità intera!
- Guai all'uomo che possiede un cuore:  
in ogni epoca, in ogni luogo, fra ogni popolo.  
È tempo di storni senza cuori.  
È l'epoca di noi, che viviamo il vuoto!
- Il suo esilio allora: ecco l'unica patria  
di un uomo con un'anima
- Sì, il suo esilio... fosse anche sul suolo natio!
- E mi dico, che pena per voi,  
oh culle delle genti,  
quando sarà il Tempo  
ad essere il nostro esilio.

<sup>1</sup> È un riferimento al *Julius Caesar* di Shakespeare (Zazo 1991, III, 2)

<sup>2</sup> Rispettivamente titoli di due opere di Lord Byron *Manfred* e *Cain*

# كلمات في الحب

أمنت بالحب .. من فيه يباريني  
والحب كالأرض أهواها فتتفيني  
إني أصلى ومحراب الهوى وطني  
فليلد الغير ماغير الهوى ديني

ماللهوى من مدى  
فاصدح غراب البين  
هذى غمود المدى ..  
أين المداوى أين؟!

الوجد يلفحني لكنه قدرى  
يانار لا تخمدى باللفح زيدينى  
أنا الظما إن شكا العشاق من ظمأ  
شكوت وجدى إلى وجدى فيروينى

جاء الطبيب وقال :  
” أنا العليل .. أنا“  
يافرحة العذال  
فمن أكون أنا؟

# Parole d'amore

tratto dalla raccolta *I protocolli dei Savi del Riche!*  
(1966)

Ho creduto nell'amore, chi più di me?  
E l'amore è come la terra, se l'amo, mi esilia.  
Sono io che prego e il *mihrāb'* dell'amore è la mia patria.  
Che siano pure atei gli altri, per me non v'è fede che nell'amore.

«*All'amore non v'è fine!*» Così dicono.  
Dunque canti pure il corvo il nunzio amaro,  
i pugnali dell'amore nei cuori inguainati.  
Una sola domanda rimane: *Dov'è chi mi cura, dov'è?!*

Brucio d'amore, ma è il mio destino.  
Oh fuoco, tu non cedere, anzi, accresci il mio tormento.  
Ecco, io sono la sete: e se gli amanti languono per essa  
io invece non mi lamento d'amore che all'amore,  
ed è così che mi disseto.

Colui che venne a curarmi disse:  
“*Son io il malato! Son io!*”  
Delizia dei maligni è il non sapere,  
ognuno in fondo, *chi sono io?*

1 Nicchia della moschea indicante la direzione della Mecca per la preghiera.



اتخذت من وحدتى إلفا أحاوره  
من لوعة القلب ترياقا يداوينى  
رافقت حتى الفراق لأنه قدرى  
فيا رفاقى رأيت البعد يدنينى

بعدت كى اقترب  
وقربت كى ابتعد  
ياويحه المغترب  
ما للهوى من بلد !

ياقلب بالله لا تسكت فإن مدى  
من القرون غراماً ليس يكفينى  
صفق وزگرد وقل هاتوا سهامكم  
يا ليت كل سهام العشق ترمينى  
ما نفع نبضك إن لم يستحل دمي  
إن لم ترق يا دمي ماذا سيرقيني

مضى الشباب هباء  
يا ليت كنا عشقنا  
ها نحن أسرى الشقاء  
فى العشق هلا أفقنا !!

هجرتكم وشبابى فى الدماء لظى  
وجنتكم وحريق الشيب يطوينى

Dialogo con la mia solitudine,  
 del dolore del mio cuore la parola si prende cura.  
 Mi è stata compagna persino la distanza perché essa è il mio destino.  
 E sappiate pure voi, amici miei, che è la lontananza ad avvicinarci.

M'allontanai per ricongiungermi,  
 mi ricongiunsi a voi per allontanarmi.  
 Che disgrazia per lo straniero,  
 questo amore che non ha mai paese!

Oh cuore mio non tacere!  
 Passassero anche secoli d'amore,  
 io ti confesso, non mi basterebbero.  
 Allora canta, grida di gioia e di': portate pure le vostre frecce,  
 magari tutte le frecce dell'amore mi colpissero!

Ma se così non fosse, mi chiedo perché batti ancora,  
 se il mio sangue non hai versato.  
 Se non tu, sangue mio, chi altro c'è a placare la mia sete?

La giovinezza è trascorsa, invano.  
 Magari ci fossimo amati.  
 Eccoci, siamo noi i prigionieri della sofferenza,  
 ma adesso, dunque, non credete sia ora d'alzarci?!

V'ho abbandonato giovane,  
 mentre il sangue scorreva caldo.  
 Son tornato da voi che l'incendio nero dei miei capelli  
 s'è fatto bianco, e ormai m'avvolge.

سلوا الليالى هل ضنت بنائبة  
سلوا النوائب .. يادور الطواحين !  
آمنت بالحب من فيه يبارينى  
والحب كالأرض أهواها فتنفينى

Chiedete alle notti  
se me ne hanno risparmiate di disgrazie!  
E chiedete, dunque, ai mulini a vento,  
delle disgrazie mai risparmiate.  
Ho creduto nell'amore, chi più di me?  
E l'amore è come la terra, se l'amo, mi esilia.

## أغنية عن طائر

إذا ما الطائر الصداح قد هدهده اللحن  
ورفت نسمة الفجر على أشجانه تحنو  
هناك السحر والأحلام والألحان والفن

هناك الطير مثل مسيح  
يغنى لحنه للريح  
.. ذبيحا .. من قرار ذبيح !

صحا الطائر حيراناً يبيت الليل أشجانا  
ويجلو طلعة الصبح ليهدى الصبح ألعانا  
فما كذب إيماننا ولا صدق برهاننا  
فهذا العالم الحيران ما ينفك حيرانا

وكم غنى هو الطائر  
وقبلا كم ثوى طائر  
أما للسرب من آخر!؟

إلام نجى ثم نروح لا جئنا ولا رحننا  
إلام نعيش ثم نموت لاعشنا ولا متنا  
هو المنفى إذا كان البقاء قرين أن نفنى

# Canzone su un uccellino

tratto dalla raccolta *I protocolli dei Savi del Riche!*  
(1966)

Se un uccellino canterino vien cullato da una melodia  
e sul far del mattino giunge una brezza a lenir le sue pene,  
È lì [solo] che nascono una magia, i sogni, l'arte e le nenie.

Qui vi è un uccellino come Cristo,  
leva la sua voce al vento, sacrificato,  
se non da verbo di condannati, e ora spento.

Si sveglia l'uccellino, di notte fra le pene inquieto,  
che all'alba regala solo canto,  
che in cuor suo è sempre stato onesto,  
e alla sua fede non è mai venuto meno.

Oh mondo incerto,  
che da questa tua certezza mai non scendi,  
quante le gole di piume che hanno cantato,  
quante son venute meno, fra lo stormo senza addendi?

Perché dunque giungiamo e andiamo se mai siam venuti o andammo?  
Perché dunque viviamo e moriamo, senza aver vissuto, senza avere ceduto?  
Questo è il vero esilio, se l'esistenza alla sola fine s'accompagna.



يتامى نحن يا أطيّار  
دعوا الآهات للأشجار  
فقد جرت بلا منشار!

علام نبتنى الأعشاش والحيات فى الأعشاش  
إلام نسير كالعميان والممشى طريق كباش  
وفيم الخلف كم منا قتيل مثل من عاش  
هو الحتف الذى يصمى برغم الضوء جيش فراش

نسابق للخلاص النور  
فنغدو فى لظى التنور  
وها النافذة السور!

ملى طائرى فى الكون ثمة حار ما الجدوى  
إذا كانت أغانينا تباعاً مثلنا تروى  
وهذا الكون يطوينا فهل فى مرة يطوى  
فما الجدوى .. فما الجدوى .. فما الجدوى ..

رويدا أيها الثائر  
فليس القدر الساخر  
ولكن دوما الشاعر!

إذا ما الطائر الصداح قد هدده اللحن  
ورفت نسمة الفجر على أشجانه تحنو  
هناك السحر والأحلام والألحان والفن.

Orfani siam noi uccelli,  
Orsù, affidate il vostro canto agli alberi,  
già abbattuti, senza uso di coltelli.

Ditemi: perché costruiamo nidi gonfi di vipere?  
Perché dunque procediamo ciechi e il cammino è cammino di greggi?  
Perché generare se quanti son stati uccisi son tanti quanti sono i vivi?  
È la morte che assorda, e non il sole, questo esercito di falene.

Facciamo a gara per salvarci nella luce,  
e ciò che ci accoglie è una brace truce, abbaglia:  
ecco che questa finestra, signori, non è che una muraglia.

Vaga uccellino mio nel creato! Qui c'è un nido caldo, ma a che vale  
se le nostre canzoni, a noi somiglianti, sono sempre loro stesse a raccontare?  
Questo universo che c'avvolge, se anche un giorno s'avvolgesse,  
a che cosa servirebbe? A che cosa servirebbe? A che cosa servirebbe?

Fa' piano, rivoluzionario:  
ché non è il destino che ti burla,  
ma sempre e ancora i versi di un poeta.

Se un uccellino canterino vien cullato da un canto  
e sul far del mattino giunge una brezza a lenir le sue pene,  
È lì solo che nascono una magia, i sogni, l'arte e le nenie.

# كس أميات

(أبيات مختارة)

الأوله آه

والتانيه أف

والتالته أحوه

يا نيك يا نيك يا ليل

يا نيك يا نيك يا عين

منين اجيب ناس لمعناه الكلام يتلوه

شبهه المحرق إذا شافوا خول وناكوه

(أبيات 1-7)

يا عم سيبك بقى قولى كلام ينفع

وكس ام الشرف نفعى واستتفع

الفن يا عم بورصه يعنى خد وادفع

ووطى أنيكك وصلى ع اللى فيك يشفع

وقلنا ننضف بقى قالوا بلا وكسه

والله لتحصل بدال النكسه ميت نكسه

(أبيات 15-20)

# Vaffanculiadi

Versi scelti  
(1967)

## LA MERCIFICAZIONE DELL'ARTE E LA PROSTITUZIONE INTELLETTUALE

In principio era ahhh ...  
E poi fu uffff ...  
E poi mamma mia ...  
E fotti, fotti, che dolore!  
E fotti, fotti, amore!  
Dove ne trovo gente  
che osi ripetere questo mio dire,  
che se appena vedono un disgraziato  
come un frocio se lo inculano  
senza nulla compatire!

(vv. 1-7)

Ehi, tu, lascia perdere il resto,  
dimmi solo parole che servano.  
Che si fotta pure l'onore del *do ut des!*  
Sappi che l'arte è quotazione in borsa  
amico mio, paghi e prendi:  
piegati un po', che te lo do io,  
e poi rimettiti nelle mani di Dio.  
Levammo la voce: *puliremo questo paese!*  
Dissero forte: *non rompete, basta così.*  
E così invece d'una *Naksa*, vedrete,  
come ne avremo cento.

(vv. 15-20)



بلد المنايك بلدنا الكل ناك فيها  
شوف الخريطه تلاقىها فاتحه رجليها  
ربك خلقها كدا راح تعمل ايه فيها  
يا نيك يا نيك يا ليل  
يا نيك يا نيك يا عين  
(أبيات 21-25)

فهمها إن الزنى بقى سيّد الأخلاق  
(بيت 74)

طب أمنا حوّا مش نامت مع الشيطان  
بنص تفاحه .. واحنا مش ولاد حوّا  
(أبيات 134-135)

عشان اعرّص هاتولى دم غير دمي  
دا حظى دمي .. ودمى برضو هوّه الحظ  
صبرت ياما ولا أيوب ولا غيره  
يارب تفرجها بس اعفينى م التعريص  
وتمر الأيام أقول الجوع ده من خيريه  
(أبيات 152-156)

Ahi, servo paese ora bordello!  
guarda un po' la cartina con le gambe aperte,  
verso la foce del mare aperto!  
Dio lo volle così, che fare, è il destino!  
E fotti, fotti, che dolore!  
E fotti, fotti, amore!

(vv. 21-25)

L'adulterio è ora sovrano della morale

(v. 74)

LO SCHERNO, L'ADULTERIO E L'ACCUSA AL POTERE CORROTTO:

ALCUNE VICENDE PERSONALI

Ebbene, nostra madre Eva, non è forse vero che  
se la fece con il demonio? ...  
Per mezza mela poi! E noi, dunque,  
non siamo forse figli suoi?!

(vv. 134-135)

Per diventare un ruffiano,  
datemi un sangue che non sia il mio!  
E il destino è nel mio sangue ...  
E il mio sangue è la mia fortuna.  
Ho avuto pazienza che nemmeno Giobbe,  
oh Dio mio aiutami a non diventare un leccaculo qualunque!  
E passano i giorni, e dico che questa fame è grazia Tua.

(vv. 152-156)

وزير سيادتك .. وماله بس دبّرني  
تدابير تخش الدماغ مش طّزة تقلب طّز  
لما الوزاره وسيّه تساع ولا تساعني  
دا يبقى تعريص وزارى ولا يبقى حظ؟  
ثروت عكاشه خول والعهده ع الراوي  
وزير ويغلبنى طبعاً لما اكون عاطل  
وينيك مراتى وامانه تسألوا الصاوي  
طب يعمل ايه الضعيف لا حق ولا باطل  
(أبيات 166-173)

مخرج .. ممثل .. مدير .. حتى الوزير ناكها  
حتى اللي انا ياما عنه كتبت واسمه «نجيب»  
شوفوا حكاية الزنى دمغه على وراكها  
وقولوا بعدى ” نجيب ” رد الجميل «لنجيب»  
يا نيك يا نيك يا ليل  
يا نيك يا نيك يا عين  
(أبيات 175-179)

ياما يا جيلنا قتل يا شهدى ياعطيّه  
يادم ساح ف السجون والشهر شهر حرام

Vostra Signoria il Ministro! Su forza, datemi un posto!  
 Sia logico, un posto logico, e non una fottuta dopo l'altra.  
 L'ampio ministero nella sua ampiezza prende tutti e lascia me in piazza!  
 Questa, si capisce, è una stronzata, ma una stronzata ministeriale ...  
 Che dite, delibera di ministro o solo un cattivo destino!?  
 Tharwat 'Ukāsha<sup>1</sup> è frocio! Sì, ma la colpa è di chi ha sparso la voce!  
 Ministro che se la prende con un poveraccio disoccupato,  
 che si scopa mia moglie, e lo sanno pure le piramidi.  
 Cosa può fare uno che non è né tutelato né cassaintegrato?  
 (vv. 166-173)

Il regista ...l'attore ... il direttore ... persino il ministro si fece mia moglie.  
 E anche colui sul quale tanto scrissi e che ha per nome "Najīb".  
 Ahh ...ma questo è adulterio patentato!  
 Dite dopo di me che "Najīb" a "Najīb"<sup>2</sup> restituì il favore,  
 E fotti, fotti che dolore!  
 E fotti, fotti, amore!  
 (vv. 175-179)

#### LA TORTURA E LA REPRESSIONE: I GIORNI DELLA RECLUSIONE PER DISSIDENZA POLITICA

Ascoltate tutti, hanno ucciso Shuhdī 'Aṭīyya!<sup>3</sup>  
 Oh sangue versato nelle prigioni  
 in quel mese in cui il sangue non si versa!<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Tharwat 'Ushāka (1921 - 2012) è stato uno scrittore traduttore e politico egiziano che ha rivestito la carica di Ministro della Cultura durante la stagione nasseriana.

<sup>2</sup> Si allude a Najīb Maḥfūz che intrattenne una relazione adultera con la seconda moglie di Najīb Surūr, Samīra Muḥsin.

<sup>3</sup> Shuhdī 'Aṭīyya fu un politico e intellettuale comunista egiziano. Nel 1959 venne arrestato insieme ad altri intellettuali comunisti e venne deportato nel campo di lavoro e detenzione di Abū Za'bal dove morì in seguito a percosse il 15 gennaio 1960. L'annuncio venne dato solo tempo dopo e la salma mai restituito alla famiglia.

<sup>4</sup> Si intende il mese di Ramaḍān, o uno dei quattro mesi sacri del calendario hijri (*dhū al-qa'da*, *dhū al-ḥijja*, *muḥarram*, *rajab*).

ولا حد قال يا ضحايا للقتيل ديه  
صبرت صبر الإبل ودوني ع اللومان  
وقالوا خانكه .. وخانكه يعنى فين يوجع  
يعنى عدوك بقى ع الضرب فى المليان  
عامللى يابن الفطس بين العلقو مجدع ؟  
انا قلت كس امكم مجدع واموت مشنوق  
مكدبوش الخبر شنقونى بالفوطه  
ومرتين اتشنقت ويومها بصيت فوق  
يارب خدنى ده انا مش ابن شرموطه  
دانا ابن مصر اللي فيها الشنق ولا كوليرا  
من عهد خوفو وخفرع واللى قرع الباب  
لو يشنقونى اليهود فى السرّ ايه يجري  
هايقولوا مجنون شنق نفسه وانا الكداب  
(أبيات 189-203)

نفسى اتشنق بس اقولها كلمه للرئيس  
يا عرابى يا عرابى من اندالنا خد بالك  
اسمع كلامى انا بس اسمعه كويس  
ولو قالولك انا صهيونى عقبالك

Nessuno per questa vittima ha chiesto giustizia.

Ebbi la pazienza del cammello  
e al manicomio fui trascinato,  
gridarono *khānkah! khānkah!*<sup>5</sup>  
dove dal dolore sei annientato.

Il tuo nemico te le dà senza freni o pudore,  
vuoi far vedere a me, bastardo, chi fra i froci fa l'eroe?

Vi ho detto fottetevi, da eroe, e muoio strangolato.

No, non smentirono la notizia di uno  
che con un lenzuolo muore "soffocato".

Due volte lo fecero, e la seconda levai gli occhi al cielo:

Signore mio prendimi, non sono un figlio di puttana.

Son figlio dell'Egitto, dove si muore strangolati più che di colera,  
dai tempi dei faraoni sino a chi ha bussato alla mia porta ier sera.

Se mi impiccassero i sionisti, in silenzio, ve la dico io la versione:

«*si è impiccato da solo, pazzo, bugiardo*». E sono io il traditore.

(vv. 189-203)

Verrò impiccato,

ma una parola al Presidente la devo dire<sup>6</sup>.

*Oh 'Urābī oh 'Urābī!*<sup>7</sup>

Stai attento a questi nostri bastardi,  
ascolta me, solo me adesso, e con attenzione:  
se un giorno ti diranno che sono sionista  
sappi che anche per te verrà il tuo turno.

<sup>5</sup> Dal persiano *khāngāh*, 'monastero', in dialetto cairota indica il manicomio. Per traslato 'pazzo'.

<sup>6</sup> Gamal Abd el-Nasser.

<sup>7</sup> Per rivolgersi ad Abd el-Nasser, Surūr lo appella come il nazionalista egiziano Aḥmad 'Urābī (1841 - 1911).

يقولوها ليه والصهاينه بره مش جوه  
يبقى الصهاينه يا ريس جوه مش بره  
لحد امتي حتفضل مصرنا لبوه  
حمار وجوه البلد مستتياه مهره ؟  
(أبيات 207-214)

قالولي ليه كل حاجه تقولها فيها نيك  
بطلت ليه السياسه والكلام فيها ؟  
يامتناكين ما السياسه هيّه برضو النيك  
والنيك سياسه وحاميه هوّه حراميه  
(أبيات 253-256)

هاتولى واحد نزيه وشريف ويبقى وزير  
هاتوا الدفاتر يا عالم واعملوا تحقيق  
تلاقوا طيز الوزير م النيك فى غوط البير  
(أبيات 274-276)

مش عيب اقول كس أميات وانا مطرشق  
ما عادش فيها خشا ولا عيب ولا نيله  
ومصر قدام عنيه كسها مرشق  
(أبيات 281-283)

E perché mai dirlo, se i sionisti son là fuori, mica dentro?  
Te lo dico io, Presidente, che i sionisti son dentro, mica fuori.

Fino a quando, Egitto, sarai tu puttana?  
Un asino che dentro una cavalla ha fatto tana<sup>8</sup>.  
(vv. 207-214)

Mi dissero, perché in ogni tua frase ci hai messo una “fottuta”?  
Perché hai lasciato la politica e la tua lingua è muta?  
Fottutissimi signori, la politica non è forse pure lei una gran fottuta?  
E fottere è una politica, e chi la difende, è ladro e sanguisuga.  
(vv. 253-256)

#### SPIONAGGIO E LA TEORIA DEL COMLOTTO:

##### FRA SESSO E CORRUZIONE

Portatemi un uomo onesto, che venga a fare il ministro.  
Portate gli atti, signori! È tempo di fare indagini.  
Nel culo del ministro, delle fottute avrete le fonti,  
fra registri e cataloghi è un pozzo senza fondo.  
(vv. 274-276)

Dovrei forse vergognarmi a dire “fottetevi” nell’incazzatura?  
Basta, né vergogna né pudore né disgrazia,  
che l’Egitto davanti ai miei occhi ha la fica bella facile.  
(vv. 281-283)

<sup>8</sup> L’espressione qui indica il mulo, animale sterile esattamente come l’Egitto qui ritratto nel poema da Surūr.

وكل ما السرقة تكبر .. القانون سيمه  
وكل ما السرقة تصغر .. فيه حرام وحلال  
(أبيات 291-292)

يا اما تسكر وتسكر زيى ليل ونهار  
ونهار وليل وانت شايف نكسه ع العتبه  
اسقيني واعمينى لو حتى بميه نار  
علشان ما احسش بيان السيف على الرقبه  
(أبيات 301-304)

انا صليبي تعب يا مصر من كتفى  
انا ابويا انقتل يا مصر بعد امي  
وانا كمان هانقتل ولا هاموت منفي  
مش ها انتحر حتى لو قتلوكوا يا ولادي  
حتى لو الانتحار كان الخلاص يا مصر  
(أبيات 314-318)

انا عارف انى هاموت موته ما متها حد  
وساعتها هايقولوا لا قبله ولا بعده  
وبطانه بتقول يا عيني مات فى عمر الورد  
وعصابه بتقول خُصْنَا منه .. مين بعده  
يا نيك يا نيك يا ليل  
يا نيك يا نيك يا عين  
(أبيات 369-374)

Quanto più grande è il furto  
tanto più la legge è una barzelletta.

Quanto è più piccino il furto  
tanto più legge s'applica a puntino.

(vv. 291-292)

Giorno e notte m'ubriaco,  
giorno e notte sto a guardare la *disfatta* sulla soglia<sup>9</sup>.  
Dissetami, accecami pure con l'acido, se ne hai voglia.  
Se questo bastasse a non sentire la spada di Damocle sul collo.

(vv. 301-304)

Egitto, s'affatica persino la croce sulle mie spalle.  
Mio padre, Egitto, è stato ucciso dopo mia madre.  
E anch'io verrò ucciso o morirò in esilio.  
Pure che levassero la vita ai figli miei,  
no, la vita non me la tolgo,  
fosse anche l'unica via di scampo.

(vv. 314-318)

La società egiziana: la politica e il fallimento  
So già che morirò di una morte che non ha fatto nessuno.  
O che hanno fatto in troppi.  
E in quell'ora diranno: come lui, né prima ve ne furono,  
né mai ve ne saranno!  
Diranno certuni, poveretto, ci ha lasciato nel fiore degli anni!  
Diranno altri, ce ne siamo liberati: *Avanti il prossimo!*  
E fotti, fotti, che dolore!  
E fotti, fotti amore!

(vv. 369-374)

<sup>9</sup> In arabo la parola è *naksa*, esattamente come il termine impiegato per indicare la Guerra dei sei giorni del 1967.

الفن اصبح خيانه والخيانه فن  
(بيت 416)

قالولى «ها تموت» و قلت اموت عشان خطرک  
وموتونى وانا عايش متين مره  
(أبيات 441-442)

الوعد ع الكل لا شيوعى ولا اخوان  
واللى قتل شهدى جلادك يا سيد قطب  
(أبيات 489-490)

كانت نضيفه وأنصف من ضميرنا  
كنا نقول وطى يا مسكين عشان تعالى  
يقول نروح فين يا متناكين من ازبارنا  
وعاش فقيدنا العزيز ولا كلب فى الصحرا  
ومات فقيدنا العزيز ولا حتى موته كلب  
(أبيات 530-535)

IL TESTAMENTO SPIRITUALE E IDEOLOGICO AL FIGLIO SHUHDĪ SURŪR

L'arte è diventata un tradimento  
E il tradimento è diventato un'arte.

(v. 416)

Mi dissero: morirai.  
E dissi loro che morirò per te, Shuhdī.  
E sappi che m'uccisero  
duecento volte, pure da vivo.

(vv. 441-442)

La minaccia è per tutti, comunisti e *Ikhwān*,  
e chi ha ucciso Shuhdī è ora il boia di Sayyid Quṭb<sup>10</sup>

(vv. 489-490)

SARDONICHE PREVISIONI: SURŪR COMPONE IL PROPRIO EPITAFFIO FUNEBRE

«Il culo del povero compianto  
fu esempio eccelso di pulizia,  
più pulito delle nostre coscienze.

Ah, eravam soliti dire:

*“Abbassati, che ti facciam venire!”*

E lui: *“Venire o andare dove, Signori,  
che siamo belli e che fottuti!”*

Visse il nostro caro defunto  
peggio d'un cane fra le dune,  
e morì di morte orrenda,  
peggiore di quella d'un cane.»

(vv. 530-535)

<sup>10</sup> Qui il riferimento è ai due *leader* Shuhdī 'Aṭīyya (movimento comunista egiziano) e Sayyid Quṭb (Fratelli Musulmani), entrambi dissidenti rispetto alle visioni della politica di 'Abd al-Nāṣir e uccisi per tale ragione.

يا نيك يا نيك يا ليل  
يا نيك يا نيك يا عين  
منين اجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه  
شبه المحرق إذا شافو خول ناكوه  
للکس اميات بقيه ان كان لينا عمر  
(أبيات 550-555)

E fotti, fotti, che dolore!  
E fotti, fotti, amore!  
Dove ne trovo di gente  
che osi ripetere questo mio dire,  
che se appena vedono un disgraziato  
come un frocio se lo inculano  
senza nulla compatire!  
E di queste liriche fottute  
ne verranno a seguire,  
se ancora un po',  
ci resterà da vivere.

(vv. 550-555)

# فارس آخر زمن

(قال الراوي)  
«لا حاجة إلى الفضائل في بلد طيب  
نستطيع أن نكون جميعا جبناء ونستريح»  
ب. بريخت

.....  
عادت سفن الشهبندر ..  
للثغر مع الفجر الكاذب ..  
وتنادى التجار ودوت بالثغر ...  
البشرى .. والطبل ... الزمر ..  
دار الرقص على السلم ..  
سالت أنهار الخمر ..  
قال الراوى: إن الفحشاء .. العهر ..  
اصطفا فوق رمال الشط ..  
فى عز الفجر لعز الفجر ..  
  
والبشرى انست كل الناس الفرق ..  
ما بين جميع الأشياء ..

# Cavaliere dell'ultima era

(1967-1968)

(Disse il cantastorie)

“Non vi è alcun bisogno di pregi in un buon paese:  
possiamo esser tutti vigliacchi, e viver bene”

Bertold Brecht

.....

Ecco che fanno ritorno le navi dello *Shahbandar*<sup>1</sup>  
al porto d'un mattino bugiardo,  
e fanno gran voce l'un l'altro i mercanti  
su è giù richiamati ai moli:  
è la buona novella ...  
son tamburi ...  
son flauti ...  
e danze su ponti e scalette.  
Scorrono fiumi di vino,  
così dunque disse un cantastorie:  
*«Non v'è peccato più grande  
del malcostume, fratelli!»*  
Ma quelli s'allineano sulla riva di sabbia  
da mattino a nuovo mattino.

E la novella ha così obliato  
il divario fra tutte le cose,

<sup>1</sup> Il termine *al-Shahbandar* nell'opera indica Gamal Abd el-Nasser. Il nome in realtà è riconducibile ad 'Abd al-Raḥmān al-Shahbandar nazionalista e anticolonista siriano (1880 - 1940), con il cui nome Najīb Surūr “gioca” poiché tale *dakhīl* dal turco, benché di origini persiane, indicava anche la carica prestigiosa dell'ufficiale addetto a sorvegliare sui grandi commerci portuali nella Persia safavide.



كان الناس عراة ..  
واثنين اثنين ..  
والواحد يدخل في جلد الآخر..  
يتقمص أخرى .. من فرط النشوة ..  
تبتلع الأفعى الثعبان  
يبتلع الثعبان الأفعى ..  
تبتلع الأفعى أفعى ..  
عادت سفن الشهبندر ..  
مل الناس جميع الكلمات ..  
لا .. بل كل الكلمات استهلكها الناس ..

سفن الشهبندر رحلت يوما ..  
غابت .. تاهت في سبعة أبحر ..  
والسوق تبور ..  
لو لم يعد الشهبندر بالكلمات الخام ..  
الكلمات «الطازة»  
قال الراوى:

.....

(ملحوظة :  
يبدو أن الراوى قال كلاما ..  
جاوز حد الأدب الواجب ..  
والمفروض على كل رواة العالم ..  
فالنص هنا مشطوب ...  
ومحال حتى تخمين المكتوب ...  
والمبهج أن جميع النسخ الموجودة ..  
في كل بقاع الأرض..  
مشطوب فيها نفس الموضع ...

e la gente era nuda,  
 a paia a paia,  
 l'uno entrava nella pelle dell'altro,  
 e ne afferra ancora un altro,  
 nell'estasi del piacere.  
 La vipera inghiotte il serpente,  
 così come il serpente inghiotte la vipera,  
 e le vipere non inghiottono che vipere.

Ecco, sono tornate le navi dello *Shahbandar*.  
 Così tutti s'annoiano di tutte le parole,  
 anzi, le parole da tutti son state ormai consumate.

Un giorno, le navi dello *Shahbandar* mossero le vele,  
 scomparse, perse fra i sette mari,  
 e il mercato si spense,  
 se non al ritorno delle buone parole  
 dello *Shahbandar*, parole "fresche".  
 A tal guisa, disse un altro cantastorie:

.....

(Inizio nota:  
*«Sembra che il narratore  
 si sia espresso con un verbo  
 che valica la decenza e il contegno,  
 i quali son d'obbligo per tutti i cantastorie.  
 Così, da qui il testo è cancellato,  
 ed è impossibile indovinarne le parole.  
 Tuttavia, la bella notizia  
 è che alcune copie di esso  
 sono sparse in giro per il mondo ...  
 ahimè, tutte cancellate nello stesso punto.*

مما يثبت أن الراوى ..  
كان على كل قياس ..  
رجلا معدوم الأخلاق  
وانتهت الملحوظة)

.....

ويمر الناس بما في السوق ..  
مر الأشباح ..  
يلقى الواحد منهم نظرة ...  
يفهم .. يبصق .. يمضى في صمت ..  
ماذا لو غابت سفن الشهبندر ..  
عاما آخر .. أو عامين .. ثلاثة ..  
في واق الواقع ؟  
ستكون سيول بصاق ..  
تجتاح السوق ..

تقلب فوق الكتب «الأحذية» «الباروكات» «الكاسيات»  
ماذا لو غابت سفن الشهبندر ..  
والبركان الغاضب يوشك يتفجر ..؟

قبلا كان رواجاً .. كان المحفل ..  
كانت سفن الشهبندر كالمحمل  
تأتي في الميعاد بما تحصل ...  
من جزر «السند» الشرقية ..  
والغربية ..

*In conclusione,  
ciò che si può dire del cantastorie,  
è che, ad ogni modo,  
fu un uomo scriteriato.»*

Nota finita)

.....

Vagano le genti  
fra ciò che è rimasto del mercato  
come spettri,  
uno di essi incrocia uno sguardo,  
comprende ... sputa ... procede in silenzio.  
E che cosa ne sarà di noi se le navi dello *Shahbandar*  
spariranno ancora per un altro anno,  
o ancora due, o forse tre, nelle giungle lontane?  
Saranno allora torrenti fiacchi  
di sputi a invadere il mercato,  
riversati su libri, scarpe, parrucche e musicassette.  
Cosa ne sarà di noi se ancora non giungeranno  
le navi dello *Shahbandar*,  
ora che il vulcano s'è già infuriato,  
e minaccia di esplodere?

Ah, prima, quant'era prospero il mercato!  
Un vero luogo di festa, e le navi dello *Shahbandar*  
erano simili a *mahmal* traboccanti!<sup>2</sup>  
Ah, prima, quant'erano leste ad arrivare  
le merci dalle isole dell'India  
d'Oriente e d'Occidente!

<sup>2</sup> Baldacchino che serve per trasportare *al-kuswa al-sharifa* (il drappo in seta nera che riveste il muro esterno della Ka'aba) o la dote di una sposa.

كانت «فترينات» السوق السوق ..  
تتلون كالحرباء ..  
آلاف المرات صباح مساء ..  
والإقبال بغير نظير ..  
كان البيع شراء ..  
والأرباح كفاء..

قال الراوى : أغرب شيء ..  
أن الناس زمان ..  
كانوا مثل البهم بغير عقول ..  
لكن كانوا يشرون ..  
كل الكتب المعروضة ...  
حتى في فن الطهي ..  
أما اليوم فلا يشرون ولا يطهون..  
ورءوسهم ملاء بالأفكار ..  
وعيونهم بالغيظ ..  
لكأنهم قرأوا كتب العالم ..  
من خلف ظهور التجار ..  
فالواحد منهم ينظر .. يفهم ..  
يبصق .. يمضى في صمت ..  
ما تحت الشمس جديد ..  
بل حتى ما فوق الشمس ..  
فلماذا نقرأ غير العنوان ؟  
يا كل كتاب ثعبان ..  
ما جدوى تغيير الجلد ..؟  
عاد الشهبندر .. سيان ..  
فلقد أخطأنا – قال الراوى ..

Ah, a quel tempo,  
 le lussuose vetrine del mercato,  
 erano il vero mercato, colorate come un camaleonte  
 per mille volte da mattino a sera,  
 e i clienti a esse dirimpetto  
 erano eccelsi, come non se sono mai visti.  
 Ah, sì! Allora vendere era come comprare,  
 e guadagnare era come giocare!

Disse ancora un altro cantastorie:  
*«Ciò che era più bizzarro,  
 è che la gente, all'epoca,  
 era come pascolo senza coscienza,  
 eppure, capace di comperare tutto,  
 financo tutti i libri esposti,  
 financo quelli di cucina.  
 Oggi, invece, né comprano né cucinano,  
 e le loro teste sono piene zeppe di pensieri,  
 e gli occhi gonfi di rabbia,  
 come se avessero letto tutti i libri del mondo  
 all'insaputa del Mercante.  
 Uno fra i passanti, allora,  
 guarda ... comprende ... sputa ...  
 e procede in silenzio.  
 Niente di nuovo sotto il sole,  
 e nemmeno al di sopra.  
 Perché non leggiamo  
 oltre i titoli?  
 Ve lo dico io, ogni libro è una serpe,  
 a che serve, dunque, mutar pelle?  
 E poi tornò Shahbandar, ma tutto rimase uguale;  
 abbiamo di certo sbagliato.»*

يوم رضينا للكلمات ..  
أن تشرى برغيف الخبز ..  
الكلمات الأنفاس  
فعار ..  
أن تشرى الأنفاس ..  
برغيف الخبز ..  
من يسرق منى الأنفاس ..  
يسرق خبزي ..  
(ملحوظة :  
كان الراوى حشاشا ..  
في إجماع رواة العصر ..  
العصر الحجري العاشر ..  
لاحظ تكرار «الأنفاس» ..  
ويشكل إدماني واضح ..  
وانتهت الملحوظة)

والتوقيع ..  
ناقد

.....

أكمل رواى آخر ..  
ولهذا قطعوا أنفاس المرحوم ...  
لا يعرف حتى «الدبان» الأزرق ..  
للآن مصيره ..  
لكن يبدو أن التجار ..  
هبوا في الليل عليه ودفنوه ..  
سرا .. في مرحاض ..

Proseguì un nuovo cantore:

*«Oggigiorno abbiamo concesso che le parole  
si possano comprare con un tozzo di pane,  
ma le parole son le anime.*

*Vergogna!*

*a comprar le anime*

*con un tozzo di pane!*

*Chi mi ruba le anime,*

*in verità, ruba il mio vero pane.»*

(Nota:

È evidente,

secondo tutti i racconti dell'epoca,

la decima età della pietra<sup>3</sup> -

che il cantastorie fosse drogato,

Guardatelo come affanna,

come ripete la parola "anime"

è di certo strafatto di hashish.

Nota finita.)

Firma:

Un Critico.

.....

Continua un altro cantastorie, invece:

*«Così hanno tolto il respiro al defunto cantastorie di prima,  
persino le mosche azzurre ignorano il suo destino.*

*Eppure, sembra che furono proprio i mercanti,*

*ad acciuffarlo una notte e a seppellirlo,*

*segretamente .... nel cesso.*

<sup>3</sup> Nell'originale è un gioco di parole fra *hajarī* (della pietra) e *hijrī* (del calendario musulmano)

فلقد قرأ البعض على حائط مرحاض  
«تسقط كل الكتب الشرجية»  
بمقارنة الخط بخط الراوى المذكور..  
قطع الناس بأنهمو دفنوه ..  
في مرحاض ..  
.....

(ملحوظة:  
سكت الراوى الثاني ..  
أكمل راو ثالث:

كان الملعونان من الكفار ..  
حثا الناس على العصيان لأمر الله ...  
«اقرأ»  
من لا يقرأ لا يؤمن ..  
من لا يؤمن لا يقرأ ..  
وجد الناس على هامش متن الراوى الثالث ..  
مكتوبا بالخط النسخ ..

.. هذا الراوى من عشاق الفتنه ..  
بالخل والثوم وبالبيط  
فالمقصود باقرأ ..  
أن تقرأ كلمات الله ..  
لا كلمات الشيطان..

*Lessero infatti alcuni sui muri dello stesso:*

*“Abbasso tutti i libri del culo!”*

*Dal confronto fra la grafia del motto*

*e quella del già citato cantastorie,*

*hanno tagliato corto.*

*È certo che lo seppellirono ...*

*nel cesso, appunto ...”*

.....

(Nota:

Tacque dunque questo narratore,

proseguì il successivo, e disse:

*«Il due maledetti cantastorie di prima  
erano miscredenti ...*

*Incoraggiavano la gente  
alla disubbidienza verso Dio,*

*«In nome di Dio, leggi»:  
chi non legge non crede,  
chi non crede non legge»*

La gente trovò scritto da ignoti,  
in grafia *naskh*, a margine  
del discorso di quest'ultimo cantastorie  
quanto segue:

*«Questo cantastorie ama seminare discordia,  
con deliziosa papera in salsa d'aglio e aceto.*

*Con il termine “Leggi”  
s'intende di leggere*

*le parole di Dio  
e non quelle del demonio.*

ينهى الله عن الفحشاء ..  
وعن المنكر ..

التوقيع  
قارئ

.....

قال الراوى العاشر ..  
في العصر الحَجري العاشر ..  
عادت سفن الشهبندر ..  
بالفحشاء والمنكر ..  
لشجون القول بقية ..  
إن كانت فى العمر بقية ..  
«..لئن عمرت دور بمن احبهم  
لقد عمرت ممن أحب المقابر».

*Iddio ci invita a fuggire il peccato,  
l'inaccettabile.»*

Firma:

Un Lettore

.....

Disse il decimo cantastorie:

*“Nella decima età della pietra  
Tornarono le navi dello Shahbandar  
invitando al peccato e all'inaccettabile.*

*E questo bel discorso avrebbe anche un seguito,  
se un seguito fosse ancora possibile.»*

E, infine, cita:

*“Se le case son piene di chi non amo,  
allora sono le sepolture a essere piene di chi io amo.”<sup>4</sup>*

<sup>4</sup> È una citazione tratta da *Qaṣīdat al-tawba (Poesia del pentimento)* di Abū Nuwās il cui testo originale, tuttavia, riporta: «se le case son piene di chi tu non ami / allora sono le sepolture a essere piene di chi tu ami.»

# حَلُّوا المراكب

حَلُّوا المراكب مع المغرب وفاتوني  
عالشطِّ واقف بلا مركب وفاتوني  
ساعتها قلبي شهق .. يشهد عليه الشفق

بيني وبينك بحور الغربية يا داري  
يا ناري يا ناري ماتت في البحور ناري

الطير ده مين هَشَّه؟  
على الريح بنى عِشَّه؟

يا عود ريحان أخضر والغربة بتجشَّه  
يا عين يا عين صعبان عليّ يا قلب الورد يا صغِير

و الله ده كان بدري تتلّوع و تتحير  
لَفَيْت أنا لَفَيْت في الغربية ما خَلَيْت  
لَفَيْت انا لَفَيْت  
في الدنيا ما خَلَيْت  
بلد تشيلني وبلد ترميني تاني لبلد

# Sciolsero le vele al tramonto

*Poesia per la canzone d'autore*  
(anni '70)

Sciolsero le vele al tramonto, e mi lasciarono.  
Fermo sulla riva, senza vele, mi lasciarono.  
E in quell'ora il mio cuore non è che un gemito,  
gliene è testimone il rosso del crepuscolo.

Fra me e te solo mari senza patria, oh mia casa,  
mio fuoco, fuoco mio morto negli abissi,  
Fuoco mio.

Quest'uccellino chi lo ha scacciato?  
Può forse sul vento costruire il suo nido?

Oh, dolce è il ramo del verde basilico  
ma la distanza lo falcia.  
Abbi pietà di me oh cuore di rose,  
abbi pietà tesoro mio.

Mio Dio!  
Troppo presto per te giunsero il dolore  
e lo smarrimento,  
ho vagato, sì, quanto ho vagato  
e mai ho lasciato una patria scaraventarmi,  
e un'altra ancora gettarmi via fra braccia straniere.



عواف عليكي يانخلة مضللة ع الباب  
راخية الضفاير وحاضنة الأهل والاحباب

مسا التماسي اه يا ناسي  
متصدقوشي اني ناسي.

ياسهرانين في القمر  
ليل الغريب ضلمة  
ياليل ياعيني

لا قنديل ولا نجمة  
مناديل دي ولا قلوب  
ودا بحر ده ولا دموع  
خدوني ياراجعين  
فايتني ليه ولمين؟

حلو المراكب مع المغرب وفاتوني  
ع الشط واقف بلا مركب وفاتوني  
ساعتها قلبي شهق .. يشهد عليه الشفق

“Lunga vita a te, tenera palma, languida  
innanzi alla porta, dolci le tue trecce,  
dolce è il tuo abbraccio per la mia gente  
dolce è il tuo abbraccio per i miei cari.”

Dolce sera per voi, popolo mio,  
no, non credeteci: non v’ho dimenticato.

Voi che a lungo vegliate la luna,  
la notte dello straniero è buia.  
Oh notte mia, oh amore mio!

Qui nessuna lanterna, nessuna stella.  
Questi sono fazzoletti o vele?  
È forse il mare o sono lacrime?  
Portatemi indietro con voi,  
perché mi avete abbandonato – per chi?

Sciolsero le vele al tramonto, e mi lasciarono.  
Fermo sulla riva, senza vele, mi lasciarono.  
E in quell’ora il mio cuore non è che un gemito,  
gliene è testimone il rosso del crepuscolo.

# البحر بيضحك ليه

لازمة:

البحر بيضحك ليه  
وانا نازله ادلع املا القلل

البحر غضبان ما بيضحكش  
اصل الحكاية ما تضحكش  
البحر جرحه ما بيدبلش  
وجرحنا ولا عمره دبل  
مساكين بنضحك من البلوة  
زي الديوك و الروح حلوة  
سارقاها من السكين حموة  
و لسة جوا القلب أمل  
قللنا فخارها قناوي  
بتقول حكاوي و غناوي  
يا قلة الذل أنا ناوي  
ما شرب و لو فى المية عسل

[لازمة]

# Che c'ha da ridere il mare?!

*Poesia per la canzone d'autore*  
(anni '70)

**Rit.:**

Che c'ha da ridere il mare?!  
Ancheggiate e dondolante  
me ne vo' a riempir le brocche!

Il mare è arrabbiato,  
uffa, e la verità è che non c'è niente da ridere.

La ferita del mare non guarisce  
e la nostra non è mai guarita.

Poveri noi che ridiamo delle nostre pene!

Come polli, il cui buon umore  
è tolto col coltello, caro zio.

Eppure, dentro il mio cuore c'è speranza.

Le nostre brocche di Qena  
raccontano storie e canzoni.

Ma tu, brocca di vergogna, sai, sono risoluto.

Nemmeno un sorso da te,  
nemmeno se l'acqua fosse mista a miele.

[Rit.]



ياما ملينا وملينا  
لغيرنا وعطشنا ساقينا  
صابرين وبحر ما يروينا  
شايلين ببال العلة علل.

[لازمة]

فى بالى ياما و علي بالى  
و اللى بيعشق ما يبالى  
ما يهمنيش من عزالى  
يا حلوه لو رسالى وصل

[لازمة]

بيني و بينك سور ورا سور  
وانا لا مارد ولا عصفور  
فى ايدى عود رنان و جسور  
وصبحت انا فى العشق مثل

[لازمة]

Ah quanta acqua abbiamo versato, ah quanta  
per togliere la sete ad altri e noi siamo rimasti assetati!  
Siamo stati pazienti e ormai nemmeno il mare ci disseta.  
E così invece di caricare una brocca ne prendiamo in spalla cento.

[Rit.]

Quanti ricordi ho nella mia mente,  
Ma agli innamorati, dimmi, che gliene importa?  
Non m'importa degli invidiosi, bella mia,  
purché il mio messaggero ti raggiunga.

[Rit.]

Ah, fra me e te, muraglie su muraglie  
E io, che non sono né gigante né uccello,  
ho in mano solo un *oud* loquace e audace.  
Beh, in amore ormai, nessuno mi è eguale.

[Rit.]

# إحباطات شعرية

## الإحباط الأول :

لأن العصر مثل النعش ..  
لأنى جثة فى النعش ..  
لأن الناس .. كل الناس ..  
دمى من قش ..

لأن ..  
لأن ..

المعنى فى بطن الشاعر،  
والشاعر عدو خواء البطن،  
جوعان فى القرن العشرين،

والإنسان الجائع كلب!  
كم فى الجيب؟!  
ماذاكنت أقول ..  
كنت أقول الشعر ..  
أشعر أنى ميت ..  
فالى الفول بزيت !

# Frustrazioni poetiche

(1975)

## PRIMA FRUSTRAZIONE

Perché il tempo è come una bara  
Perché io sono una salma dentro la bara.  
Perché gli altri ... tutti gli altri  
non sono che bambole di pezza.

Perché...  
Perché...

Il significato dei versi sta nella pancia del poeta,  
e il poeta è nemico della pancia vuota,  
come langue, poveretto, nel XX secolo!

L'uomo affamato non è che un cane!  
Quanto c'hai in tasca?  
(Mmm ... Cosa stavo dicendo ...)  
Ah sì, stavo dicendo versi,  
*Poetavo d'esser morto.*  
E adesso, facciamoci un piatto di *ful!*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tipico piatto povero egiziano a base di fave.



## الإحباط الثانى :

بالأمس عدت فى الصباح ..  
من رحلة الضياع فى المدينة ..  
كان الصباح مثل وجه قرد ..  
والشمس مثل إست قرد ..  
وحين كنت أعبّر الطريق ..  
كادت تدوسنى سيارة !  
كأنها تخالني إنسان ..  
ياغابة النعال ..  
أليس ثم من مكان ..  
فى الأرض لا يدوسه إنسان !  
يا قرיתי .. يا ..  
قد شو هوها لم تعد تلك التى أحببتها ..  
مدينتي كقرיתי فى جوف أخطبوط !  
علمتني الغناء يا إخطاب ..  
غنيت ، كم غنيت ..  
وها أنا أغوص فى رمال الصمت ..  
واختنق .

العش يحترق ..  
ويهرب العصفور ..  
يا أيها العصفور عد ..  
يا أيها العصفور عد ..  
يا أيها ..  
لا فائدة !

**SECONDA FRUSTRAZIONE**

Da ieri son tornato al mattino,  
 dopo un giro senza meta in città.  
 E il mattino ha la faccia di una scimmia,  
 E il sole è il buco del culo di una scimmia.  
 Mentre stavo attraversando la strada,  
 mi stava mettendo sotto una macchina,  
 Ah! ... Quasi credesse che fossi un uomo!!  
 Pazza giungla di sandali,  
 non vi è luogo nel mondo  
 che non sia calpestato dall'uomo?  
 Paesello mio ...  
 L'hanno sfigurato, maledetti,  
 non è più quello che amavo ...  
 e la mia città assomiglia  
 al mio paesello messo dentro  
 la pancia di una piovra.  
 Mi hai insegnato il canto, Akhṭāb<sup>2</sup>.  
 Ho cantato, ah, quanto ho cantato!  
 Ed ecco che mi sprofondo nella sabbia del silenzio.  
 E affogo.

Il nido va a fuoco  
 E fugge l'uccellino ...  
 Torna canarino!  
 Torna canarino!  
 Ehi! Ascoltami!!  
 Inutile.

<sup>2</sup> Akhṭāb, villaggio natale del poeta sul Delta del Nilo.

### الإحباط الثالث :

أليل أخطبوط !  
مدينتى فى الليل تدعى الهدوء ..  
لكننى أموء ..  
كقطعة جريحة فى البرد ..  
مدينتى ابراج ..  
والبرد كالكرجاج ..  
مشيت طول اليوم ..  
كما مشيت كل يوم ..  
فى الليل والنهار ..  
بغير مأوى يامدينة السواح ..  
ياجعبة الجراح !  
هذا الهدوء مصطنع ..  
ألوحش يستريح ..  
لكى يقوم فى الصباح ..  
يستأنف الهجوم !  
الأخطبوط ..  
بطاقتك !  
تفضلوا !  
ما مهنتك !  
كثيرة هى المهن !  
لكنه النصيب !  
ما حرفتك ؟  
قد ادركتنى حرفة الأدب !  
أنا أقوم الشعر !  
وتكتب الأشعار ؟

**TERZA FRUSTRAZIONE**

La notte è una piovra!  
 E la mia città di notte  
 pretende quiete.  
 Però, vi dico,  
 io non ce la faccio,  
 e miagolo,  
 come un gatto ferito al freddo.  
 La mia città, sapete, è tutta torri,  
 e il freddo è come una frusta.  
 Tutto il giorno ho camminato  
 come cammino tutti i giorni,  
 notte e giorno, senza dimora,  
 dentro una città di turisti a passeggio.

Ma che bella valigia di ferite!  
 Questa quiete è fittizia,  
 non è che il mostro che si riposa,  
 perché al mattino torni all'attacco.

Ah ... La piovra.

- *Il suo documento prego?*
- *Prendete pure*
- *La sua professione di grazia?*
- *Beh tante in verità!*  
     *Però, sa com'è, il destino ...*
- *Intendo, dunque, la sua attività?*
- *Son stato chiamato all'arte della poesia,  
     io faccio versi!*
- *E li scrive pure questi versi!?*

وآسف أنا !  
ألم أقل هو النصيب ؟!  
هو التشرد .. الشغب ..  
هيا معي !

.....  
( ويثقب الصباح نافذة ..  
هذا أنا فى الحبس !  
الليل والنهار أخطبوط )

### الإحباط الرابع :

أفتش فيك عن إسمى ..  
وانت مدينتى أمى ..  
معلمتى .. وملهمتى ..  
وقابلتى وقاتلتى ..  
افتش فيك ..

اعلان : .....

سينما : .....

مسرح : .....

اذاعة : .....

تلفزيون : .....

صحف : .....

مجلات : .....

كتب : .....

### الإحباط الخامس :

حين ترون الموت الأسود ..  
الطاعون .. بأى مدينة ..  
لا يدخل باب مدينتكم للموت مغامر ..

- *Beh, purtroppo ... gliel'ho detto ... il destino!*
- *E il bivacco, la rissa?!! Come la mettiamo?  
venga come me ...*

.....

(La finestra fora il mattino,  
qui dalla prigione,  
ora che giorno e notte  
sono la stessa piovra).

#### **QUARTA FRUSTRAZIONE**

In te cerco il mio nome  
E tu sei la mia città, mia madre.  
la mia maestra ... la mia musa,  
la mia levatrice ... la mia assassina.  
In te cerco .... beh, vediamo:

- pubblicità
- cinema
- teatro
- radio
- televisione
- stampa
- riviste
- libri!

#### **QUINTA FRUSTRAZIONE**

Quando in ogni città del mondo la morte nera vedrete  
(la peste, intendo)  
nessun avventuriero entrerà per la sua porta,

لا يخرج من باب مدينتكم أى مهاجر ..  
فالموت الأسود لا يجدى منه هرب ..  
لا يعصم منه الطب ..  
لا تجدى الحيلة حين يغوص النصل المسموم بقلب!  
لا يجدى السيف المدفع ..  
لا تجدى الحرب !  
لا يجدى غير الصبر الإصرار الصمت ..  
والمكر بكل صنوف المكر !  
ليس يفل الشر ..  
غير الشر ..

( الإحباط الخامس محبط ..  
فليعبر من غير هوامش !! )

### الإحباط السادس :

لا تنتظر ، أيها الربان إنى متعب ! لا .. ت .. ن .. ت .. ظ .. ز .. نى  
لا .. ت ..  
( ناظم نام ..  
تعب الآباء فناموا ..  
ماذا فى وسع الأبناء !  
لكن .. لكن .. أين أنام ؟ ! )

nessuno intenzionato a lasciarla ne uscirà,  
e non ci sarà scampo contro questo male.  
A nulla servirà la scienza della medicina,  
a nulla servirà un tranello quando il coltello del veleno  
affonderà nel cuore.  
A nulla, davvero, serviranno spade o cannoni,  
a nulla servirà la battaglia.  
Saranno sufficienti solo  
la pazienza, la tenacia, il silenzio.  
E la furbizia, forse, in tutte le sue forme.  
Niente vince il male se non il male.

(La quinta frustrazione, com'è evidente, è un chiaro fallimento.  
Che passi senza note ...)

#### **SESTA FRUSTRAZIONE**

Non aspettarmi, capitano, chiunque tu sia. So' stanco.  
Non mi A-SPET-TA-RE!  
Non mi A-SPET- ...  
Zzzz .... Il poeta sta dormendo ...  
I padri erano stanchi,  
e si sono addormentati.  
E che possono fare,  
dunque, i figli?  
Eppure, eppure ...  
Ce l'ho io un posto per dormire?!

الإحباط السابع :

نفس الإحباط الأول ..  
( ياللعصر اللولب ..  
فلنبدأ من حيث بدأنا ..  
( ! . . . . . )

**SETTIMA FRUSTRAZIONE**

È la stessa della “prima frustrazione”.

Sapete com'è, il tempo è una spirale.

E ricominciamo, da dove abbiamo cominciato.

## رباعيات نجيب سرور

(1)

إن تكن يا شعر خطو التعساء  
بينما «الغاوون» يقفون الأثر  
فليكن صمت جميع الشعراء  
قدرا يشهر في وجه القدر

(2)

ما الذي قيل وماذا لم يقل؟!  
كل شيء قيل .. من شعراء عاد؟!  
كان ياما كان الكون أجل  
قال ياما قال والقول يعاد

(3)

هاهي الرحلة مذ كان الزمان  
لكأن الطير يهوى مصرعه!  
فالمدى قبر وفي كل مكان  
من شراك الموت نلقى مزرعه!

(4)

نحن نعمى في هوانا بالغناء  
فترانا بأغانينا النسور ..  
ثم تصمينا فنغدو بصراء  
ندرك الأشياء لكن من قبور !!

# Le quartine di Najīb Surūr

(1975-1976)

## LA POESIA: LA RAGIONE, LA LOTTA DI UNA VITA

(1)

Se fossi tu, oh poesia, l'avanzare nel mondo degli accattoni.  
Sta invece ai traviati di lasciare in eredità al mondo  
il silenzio di tutti i poeti ... un'amara fine in faccia al destino.<sup>1</sup>

(2)

Cosa è stato già detto, cosa non lo è stato?  
Furono forse i poeti di “Ād” ad aver tutto cantato?<sup>2</sup>  
Ciò che è stato è stato, e l'esistenza ha una fine.  
Ciò che è stato detto è detto, eppure la parola ritorna.

(3)

Eccolo lì il viaggio, da quando esiste il tempo,  
il volo d'un uccello che s'arrende alla caduta!  
L'orizzonte della tomba si allunga in ogni luogo,  
è nella trappola della morte che infine troviamo riparo

(4)

Non siamo che ciechi nel nostro amore per il verso,  
e ne facciamo aquila del nostro tempo di canzoni.  
Infine sordi avanziamo nel mondo senza nulla vedere,  
e non comprendiamo che la natura delle cose  
se non dalle nostre tombe.

<sup>1</sup> Riferimento al Corano (26: 224): “E quanto ai poeti, sono i traviati che li seguono”.

<sup>2</sup> Popolo arabo che visse in periodo preislamico nel territorio compreso tra gli odierni Yemen e Oman. È citata più volte nel Corano per la condotta peccaminosa insieme al popolo di Lot, ovvero i Sodomit, e al popolo dei Thamudeni.



(5)

يُدفن السر اقتسارا حين نُدفن..  
كان قبلا مستكنا في الصدور  
أه من قبرين كيف السر يعلن ..  
أن يكن يُوءد في كل العصور؟!

(6)

اصمتوا فالأرض تجتر الكلام  
والحصى في الأرض مثل الكلمات..  
لا تقولوا: وعلى الأرض السلام.  
إنها من غيظ موتانا تقات!!

(7)

عندما يقتل «زيد أي» «عمرو»  
ونرى «زيدا» كما عمرو قتيلا  
فوراء القتلة الشنعاء أمر..  
هو سر سيبغنيننا طويلا!

(8)

عندما أختار موتى لا أموت  
لا يموت المرء إلا مقسرا ..  
عندما يختارنى موت أموت ..  
أه.. من يختار لى أن أجبرا !

(9)

في بطون الناس تغتال الأجنة..  
في بطون الكتب تغتال الحقيقة!  
وشيوخ الناس من هول الأسنة..  
كل شيخ راح يهذي بطريقة !!

## IL SEGRETO

(5)

A forza viene seppellito il segreto, un tempo interrato nei cuori,  
 quando noi stessi siamo ormai sepolti.  
 Ah, come ora di tomba in tomba annunciare  
 che tal segreto debba esser sepolto in tutti i tempi!?

(6)

Tacete. Che alla terra sta di rigurgitare le parole,  
 e i ciottoli sulla terra non sono che parole.  
 Non dite, vi prego: "Che sia pace in terra!"  
 Poiché è la terra che dell'ira della nostra fine s'alimenta.

(7)

Quando venne ucciso Zayd, o forse 'Amr,  
 Vedemmo Zayd e 'Amr entrambi uccisi<sup>3</sup>,  
 ma dietro il sangue non vedemmo la mano orrenda.  
 Ecco il segreto che a lungo non ci farà dormire.

## MORTI CHE RESPIRANO, SPREZZO DEL SUICIDIO

(8)

Quanto scelgo di morire non muoio,  
 poiché l'uomo non muore, se non per forza.  
 Quando la morte mi vorrà allora sarò suo.  
 Ah, chi mi costringerà ad accettarlo?!

(9)

Nei ventri della gente s'attenta alla salute dei nascituri,  
 Nei ventri dei libri si attenta alla verità!  
 Oh lingue taglienti e sciagurate di *shuyūkh*,  
 come ognuno di voi delira con arte!

<sup>3</sup> È un riferimento a un celebre esempio riportato nei libri di grammatica araba in cui si mostra come la vocalizzazione condizioni la sintassi della frase (es: *ḍaraba 'Amrun Zaydan* - 'Amr ha picchiato Zayd' o *ḍaraba 'Amran Zaydun* - 'Zayd ha picchiato 'Amr').

(10)

عندما يُولد في الشرق القمر،  
يولد الموت على رأس الوليد!  
ما الذي يبقى سوى أن نتحرر ..  
وانصبوا الزحبال للطفل الجديد!

(11)

قيل يوما لأوالينا «اكتبوا..  
توجدوا..» ماذا جنوا غير العدم!  
يا توالينا تعالوا فاشربوا  
كأسنا ولتتباروا بالقلم!

(12)

ما الذي يلزم كي يُقتل شاعر ..  
إن تأبى فأبى أن ينتحر؟!  
الذي يلزم أن يحيا محاصر ..  
واخنقوا البركان حتى ينفجر!!

(13)

أيها العشاق في كل مكان..  
قمة العشق هي اليوم الخرس!  
أيها العشاق قد أن الأوان  
أن يُرى القط مَقُودا بالجرس!!

(14)

يا رفاقي لم أحن عهد الهوى..  
والهوى رغم وفائي خان عهدي!  
ها أنا ما بين شوقي والجوى  
أقطع الأيام كالأدغال وحدي!

(10)

Quando nacque a Oriente la luna,  
nacque la morte insieme all'infante,  
e ciò che rimane non è che il suicidio.  
Svelti, dunque, preparate la forca al piccino!

(11)

Un giorno fu detto ai nostri avi,  
«Scrivete...dunque esistete»  
E cosa hanno ottenuto quelli se non il nulla!  
O voi che ci seguirete, venite e bevete dalla nostra coppa!  
Venite a gareggiare con la penna!

(12)

Come si fa ad uccidere un poeta ...  
e se fosse caparbio da non voler togliersi la vita?  
Allora circondatelo ... soffocatelo ...  
Che soffochino il vulcano prima dell'esplosione!!

### L'AMORE, I PRINCIPI E LA PENNA

(13)

Oh uomo dal cuore gonfio d'amore, in ogni luogo della terra,  
la statura dell'amore non è che il silenzio.  
Oh uomo dal cuore gonfio d'amore, è giunto il tempo  
di vedere il gatto dondolante d'appresso al campanellino!

(14)

Oh compagno mio, sappi che non tradii i princìpi,  
benché i princìpi, nonostante la mia fedeltà,  
tradirono il voto che loro feci!  
Sono io che fra il mio amore e la folle passione,  
trascorro da solo i miei manchevoli giorni!

(15)

ها أنا في محبسى تحت الحصار..  
ها أنا جوع وعرى واغتراب  
ها أنا أنشد في الليل النهار..  
ونهارى كجناح للغراب !!

(16)

ها أنا أقنات حتى بلعابي..  
بينما شعرى على كل لسان!  
يا زمانى لو سدى كان عذابى..  
فليكن موتى عقابا للزمان !!

(17)

أنا كالصرصور أسعى في الشوارع  
أنا شعير.. أنا فن.. أنا قلب!  
أغلقوا من خبثهم حتى الجوامع ..  
«لن تناموا..» .. لا ينام الليل كلب

(18)

والذي يفلت منا بعد سجن..  
بعد شنق.. سوف يرمى بالجنون  
ما الذى أجده يا جبناء جبن..  
ها أنا مازلت حيا .. هل أخون !?

(19)

كلنا فى الأرض مشروع خيانة..  
ها هو الغدر ظلام فى النهار!  
لا تقولوا حمل المرء الأمانة ..  
قد يخون العهد عند الاحتضار !!

(15)

Ah sono io nella prigione sotto assedio,  
Ah sono io la fame, la nudità, l'esilio,  
Ah son io che inneggio nella notte al mattino!  
E il mio giorno non è che l'ala d'un corvo meschino.

(16)

Ah me misero, che mi nutro della mia sola saliva,  
mentre il mio verso è sulla bocca di tutti!  
Se vano è stato il mio tormento,  
che la mia morte sia un castigo per il Tempo stesso.

(17)

Io sono come lo scarafaggio che sguscia fuori fra le strade,  
io sono poesia, io sono arte, io sono cuore!  
Chiusero tutte le moschee per la loro putrescenza:  
*"Non dormirete!"* Ve lo assicuro.  
Come non dorme il cane nella notte.

***AL-KHIYĀNA: TRADIMENTO E VILTÀ***

(18)

La nostra unica libertà da noi stessi non è che una prigione,  
o una forca lontana che condurrà alla follia!  
Oh vigliacchi, ciò che vi sarà utile, non sarà che l'ennesima viltà,  
Ancora son vivo...Forse anch'io tradirò?

(19)

Ognuno di noi sulla terra serba nel cuore un progetto di tradimento,  
e non è forse il tradimento a far buio persino del giorno?!  
Non dite: "l'uomo porta con sé l'onestà".  
Ha già tradito la sua promessa fatta all'agonia!

(20)

«يا فؤادي ..رحم الله الهوى»!  
كل طَوْدٌ كم تَأبَى وانهدم..  
«كان صرحا من خيال فهوى»  
ويقينا سوف يندك الهرم!!

(27)

ونساء القوم فى ثوب الرجال..  
ورجال القوم فى ثوب النساء..  
إن تكن هبت جنوب من شمال..  
والأمام..الخلف..فامشوا للوراء!!

(29)

قد مضى الآباء عنا صامتين..  
خشية الموت.. فماتوا راغمين  
إن يكن فى الجبن عذر السالفين..  
إى عذر خلفوا اللاحقين!؟

(30)

قد وُلدنا بين أظفار القوابل ..  
ويوارينا غراب بالأظافر  
لست أخشى الموت لكن أتساءل ..  
من ترى الأجدر أن يدعى بحافر!؟

(31)

أن يكونوا منهجوا حتى الدعارة ..  
أن يكونوا فلسفوا حتى اللوامة!  
فلنكن فى السوق أرباب التجارة..  
خائط القوم تعلم ما الخياطة

(20)

*"Oh cuore mio ... pace all'anima dell'amore!"*

Per quanto avesse resistito ogni montagna è crollata.

*"Non era che un castello di sogni ormai svanito",*  
e sappiate che di certo svaniranno anche le piramidi.<sup>4</sup>

### **AL-HIJĀ' E LA GUERRA DEI SEI GIORNI**

(27)

E donne in vesti di uomini, e uomini in vesti di donne!

Se avete paura di procedere verso nord o sud,

il vostro *avanti* non sarà che una ritirata!

Dietrooo-front! Su, andate pure indietro!

(29)

I nostri padri ci lasciarono in silenzio:  
ebbero paura della morte, morirono, loro malgrado.

Se ancora esiste perdono per la viltà dei padri,  
quale perdono vi sarà per i figli?

### **LA GUERRA, CRITICA ALLA DISFATTA DELLA NAKSA**

(30)

Nascemmo fra le unghie della levatrice,  
e ci seppellì il corvo fra le grinfie sue.

Non temo la morte eppur mi domando:  
chi sarà più degno di seppellire l'altro?

(31)

Perché organizzino a dovere persino la prostituzione,  
perché facciano filosofia persino della sodomia?!

Poiché saremo sulla piazza i signori del commercio.

Il gran sarto ha ormai imparato il mestiere!

<sup>4</sup> Parafraasi e citazione dal testo *al-Aṭlāl* di Ibrāhīm Nājī, poi adattato per la canzone da Umm Kulthūm, con la musica di Riyāḍ al-Sunbātī.

(32)

إنها الحرب وما الحرب بنادق ..  
إنها في ظلمة الليل الذكاء  
أيها الهاوون من تحت البيارق ..  
ما الذي نجنيه من بحر الدماء!؟

(33)

ليست الحرب نقيرا وحناجر ..  
فالمنايا لعبة للخبثاء ..  
صوبوا للظهر آلاف الخناجر ..  
ثم ساقونا وقالوا: شهداء !!

(35)

لعبة الشطرنج في كل الأمم ..  
وقمار بالوريات الثلاث  
أنت الأرض بأطباق الرمم ..  
لم يعش من فوقها غير البغات!!

(42)

اعكسوا اللص فإن اللص صل  
واعكسوا العكس فإن الصل لص  
يا ظلال «الكهف» ماصل وظل ..  
ها هو الصقر، وبالمعكوس «رقص»!!

(47)

هذه الأرض لنا كالمصيدة ..  
ليس فرق بين شيب وشباب

(32)

La guerra è guerra, non è guerra imbracciare un paio di fucili  
 È forse intelligenza far nascere una guerra, nel cuore della notte?  
 È la guerra dei dilettanti allora, quella condotta da sotto le tende  
 Ditemi, cosa ne guadagniamo da un mare di sangue?

(33)

Non fa la guerra il richiamo alle armi delle folle deliranti,  
 la morte è infatti il gioco dei malvagi.  
 Affondate, orsù, qui nella schiena mille coltelli,  
 Un tempo ci spronarono, poi ci dissero: "Oh martiri!"

(35)

Il gioco degli scacchi si ripete in ogni paese,  
 come il gioco delle tre carte.  
 Tu sei dunque la terra che in seno accoglie i defunti,  
 poiché sulla tua sabbia non c'è posto che per i despoti.

(42)

Hanno giocato a veder l'altra faccia del ladro, e il ladro non è che un serpente.  
 Hanno giocato a ribaltarla al contrario, e il serpente non è che un ladro.  
 Oh genti della *Caverna*,<sup>5</sup> per voi non vi è preghiera, né riparo  
 se un *sovrano* letto male, non è che un *ciarlatano*!<sup>6</sup>

#### IL SILENZIO E L'OPPRESSIONE

(47)

Terra di caccia è per noi questo paese,  
 dove più non riconosci il vecchio dal giovane.

<sup>5</sup> Probabile riferimento alla Sura della Caverna [Corano XVIII] – o anche alla celebre pièce teatrale di Tawfīq al-Ḥakīm (1933). Cfr. Rizzitano (1960).

<sup>6</sup> Nell'originale i termini sono *ṣaqr* ('falcone') e *raqṣ* ('danza'), legati da un *jinās*. In traduzione si è scelto di riprendere la signorilità del falcone con *sovrano* e contrapporla all'atteggiamento ridanciano e grottesco del *ciarlatano*, compensando così l'eufonia del *jinās* – in questo caso difficile da rendere in italiano – con una rima interna.

إن تكن منا تمذ المائدة ..  
فلنكن فيها ذئابا للذئاب!!

(48)

فرض «الصمت» علينا بالسيوف ..  
فليكن بالمكر صمت الاختيار  
إن يكن إشراقنا عند الكسوف ..  
فلتواروا «الشمس» منا في النهار!!

(49)

اكتبوا «الصمت» إذن فالصمت حرف ..  
ولكم حرف من قبل الكلام ..  
إنما «الماسون» صف بعد صف ..  
خلفنا. مثل ذئاب في الظلام!!

(53)

أيها الراقد.. قل لي أين ترقد  
أنت لم تغمض من الأهوال جفن!  
أيها الراهب علم كيف يزهد ..  
ثائر الثوار لا يسأل دفن!!

(55)

أعلنوا «السر» فما عاد بسر ..  
بل.. ولا كان على مصر خفيا ..  
جعل الرحمن من تحتك مصر ..  
آية ظلت على الدهر سريرا !!

Forza presto, allestiamo il banchetto,  
che per i lupi saremo lupi altrettanto.

(48)

Ci è stato imposto il silenzio con la forza delle spade,  
perché per un gioco d'astuzia fosse il silenzio della scelta.

Se anche sorgessimo solo innanzi all'eclisse,  
abbiate cura di far riparo al sole del giorno, dalla nostra luce.

(49)

Scrivete: "Silenzio" poiché il silenzio non è che una parola.

Ma, fate attenzione, prima delle parole ci sono le lettere.

I massoni, in fila in fila, come i lupi nelle tenebre,  
sono già alle nostre spalle.

(53)

Oh tu che dormi, dimmi ti prego dov'è che stai dormendo.

So che per le tue pene non chiudi occhio.

Oh sacerdote che ammonisci, ti prego insegnaci come essere pii:

un rivoluzionario fra i rivoluzionari non domanda mai  
quale sarà il suo posto sotto alla terra nera.

#### **L'EGITTO: MADRE DEL MONDO**

(55)

Svelate il segreto affinché nessun segreto rimanga.

Ma, nulla sull'Egitto fu mai taciuto, Iddio onnipotente,  
dunque, sotto la tua ala è questa terra.

Sembra un versetto che mai fu recitato nei secoli!

(56)

كوكب يا مصر درى السنأ..  
يتحدى العصر.. فى قلب الهرم  
إيه يا مريم، قد طاب الجنا..  
فارفعي المشكاة في وجه الظلم !!

(57)

كل ما تزهو به الآن الدول  
كان في طيبة سبقا مخترع..  
قد مللنا يا عصابات الدجل  
لعبة التشبيه آمون ورع!!

(58)

فجرى الأهرام يا أم البرية  
حطمي المكيال ينداح الضياء..  
أنت مازلت على البغى قوية  
غير أن الصبر من أمر السماء!!

(59)

اصرخى فى وجه كل البشرية..  
اصرخى: «إنى على العهد وفية» ..  
أنت منذ البدء يا مصر «بهية»  
لم تكوني قط في الأرض بغية !!

(67)

يا رواة الزيف من قال وقص  
يا لصوص العلم من أين الخبر؟!  
ها هو الحق مقص ومقص!  
أو فلن تطلع شمس أو قمر !!

(56)

Pianeta tu sei, oh Egitto,  
il cui bagliore sfida il tempo dentro al cuore delle piramidi.  
Oh, Maria, madre di Cristo, è il momento di raccogliere  
il tuo frutto, alza dunque, questa tua luce di lanterna  
innanzi al volto dell'empietà!

(57)

Tutto ciò di cui il mondo si vanta fu prima dell'Egitto invenzione,  
ma ci è venuto a noia ora il gioco degli specchi fra Amon e Ra!  
Oh, cosche della menzogna, venite a noi dunque!

(58)

Che esplodano le tue piramidi, allora,  
oh madre dell'umanità!  
Spazza via la tua bilancia, diffondi la tua luce,  
resisti ancora alla tirannia benché la pazienza,  
sia opera dei soli cieli.

(59)

Grida in faccia all'uomo, grida forte, ancora:  
"Alla mia promessa son fedele!"  
Tu, Egitto, dalla notte dei tempi  
fosti eccelsa, benedetta e sovrana,  
mai al mondo dunque sarai tu puttana!

### **L'INVETTIVA CONTRO GLI SHUYŪKH**

(67)

Oh, cantori della menzogna, detta e narrata  
Oh, ladri del sapere, da dove vi giunge la novella?  
E Zac, e zac! La verità squarcia il sipario!  
Credete forse che mai più sorgeranno né luna né sole?!

(68)

كم لعبتم في ترانا بالنجوم  
وكذبتكم عن قران وقران  
وزعمتم أننا لسنا نقوم  
واقتريتم في مكان وزمان!!

(71)

كم ثوى الرهيان فرسان الكلم  
حاملوا الأثقال من علم وفن..  
كم مضى الفارس منهم بالقلم  
لم يفز حتى بأسمال الكفن!!

(73)

هاهنا المفرق .. إما أن نكون  
يا أبا الهول، وإما لا نكون  
كم سئمنا الزيف شرحا ومتون  
كم صمتنا.. آه من صمت القرون!!

(80)

لم يكن في البدء يا مصر «ملك»  
إنما يفد في الأرض «الملوك»  
وغدا يعكس يا مصر الفلك  
ينثر العقد وتنبت السلوك!!

(82)

كل عقل هو عقل لنبي  
إنه القطرة في بحر الضياء..  
غير أن القوم أولاد البغي  
طاردوا النور بقتل الأنبياء!!

(68)

Quante volte vi siete presi gioco di noi col leggere le stelle,  
quante volte mentiste sul Corano...  
Ah, quante le vostre minacce sulla notte senza risveglio!  
Oh sì, calunniaste lo spazio e il tempo!

(71)

Quanti ne seppellirono di veri sacerdoti, di uomini di parola,  
gli stessi che portano il fardello dell'arte e della conoscenza.  
Quanti cavalieri fra questi passati attraverso la penna!  
Di loro non è cresciuto il numero  
se non dentro ai cenci dei sudari!

(73)

Qui la falla, oh sfinge "essere o non essere"  
Quante volte ci ha tediato la menzogna  
con una valida spiegazione e atti a sua riprova!  
Quante volte tacemmo...Ah, e per secoli di silenzio!

### LA FILOSOFIA E IL CULTO DEI PROFETI

(80)

Oh Egitto, in principio non vi era un Re,  
"poiché sono i Re che ammalano la terra".  
Domani vedrai, oh Patria, come si capovolgeranno le stelle,  
si scioglieranno i nodi e la retta via si tratterà!

(82)

Ogni intelletto è intelletto di profeta,  
è la goccia in un mare di luce..  
per quanto il popolo sia figlio di megera.  
Oh sì scacciarono la luce con l'assassinio dei profeti!

(85)

كلهم «سقراط» لا يجدى الهروب  
بينما الأرض أحيطت بالوباء  
هكذا.. تشرق دوما في الغروب  
في «أثينا» غيلة أو كربلاء!

(86)

كل نهر إنما يجرى لبحر  
كل بحر هو دمع ودماء..  
يا طباق الموت قبر فوق قبر  
أه.. كم بالغیظ مات الحكماء !!

(96)

عم صباحا يا أمامي يا ضريير  
نحن أمضينا بليل ألف عام  
وصبرنا صبرك المر البصير  
نتحدى كل أعوان الظلام!!

(97)

بذرة القيت في برد الشتاء  
ها هي اليوم ملايين الثمر!  
إنه حزبك حزب الشهداء  
فليكن نور.. وينشق القمر!!

(105)

جاءني «الضابط».. إجراء تحدى..  
لم أجد في جيبى الخاوى البطاقة  
أنا يا ضباط من حزب «المعري»  
ولنا في خطة الضبط العرابة!!

(85)

Tutti loro son "Socrate", non vi è fuga né salvezza,  
benché la terra sia avvolta dalla pestilenza.  
Così sorgiam noi innanzi al sole che muore,  
nell'assassinio di Atene o a Kerbela!

(86)

Ogni fiume corre a un mare  
come ogni mare è lacrima e sangue..  
Di tomba in tomba, ah, quanti i giusti uccisi dall'ira!

#### LA SFIDA DEL POETA AL FUTURO

(96)

Buongiorno a te mio destino cieco!  
Noi che trascorremmo una notte lunga mille anni,  
e pazientammo la pazienza amara di chi non vede.  
Sfidiamo, dunque ora, l'esercito della notte!

(97)

Un seme gettai al freddo dell'inverno,  
ah, un giorno sarà di datteri un milione!  
La tua risma è quella dei martiri,  
Alla gogna la luna! Che un sol seme si faccia luce!

#### L'EMARGINAZIONE E LA DISFATTA SOCIALE

(105)

Venne da me l'ufficiale, osa la sfida di domandare...  
nella mia tasca vuota, ahimè, nessun documento da mostrare.  
Io, agente, son della gente di Abū al-'Alā', sì, quelli che nel tuo errore,  
non conoscevi aver del sopruso una sí lunga tradizione!

(118)

هكذا عشت فقيرا للكساء  
ليس في العرى مع الزهد «معرفة»  
كم أحال الصيف جسمي للشتاء  
دورة تطحن عظمي بعد دورة!!

(112)

لم أقف يوما بأعاب «الملوك»  
لم أكن يوما بركب ببغاء  
ليس لي أي رصيد في «البنوك»  
فأنا لم أحترف قط البغاء !!

(113)

لم ألد يوما بباب «الرؤساء»  
فأنا أكره أشباه الرجال !!  
لم أكن بين بغايا الشـراء  
أنظم الشعر على دق الريال !!

(114)

لم أكن يوما لسلطان «نديم»  
يقرب الأشعار ذبحا في الطقوس..  
لا ولم أقصد بأشعاري «الحريم»  
أمدح المومس زلفى .. للتيوس !!

(115)

لم أسل كالكلب رفا الأغنياء  
فأنا أكره من مهدى النجاسة  
لم أكن كالبوق في رهط الرياء  
مجدوا العدل بأسواق النخاسة

(118)

Ecco come ho vissuto povero di vesti,  
e nella nudità del santo non vi è vergogna.  
Quante volte l'estate ha offerto il mio corpo all'inverno,  
e di stagione in stagione, odo macinarsi le mie ossa.

**ELOGIO DELLA LIBERTÀ:**

**IL RIFIUTO DELLA CONNIVENZA COL POTERE**

(112)

Mai un giorno mi fermai per ordine d'un sovrano,  
mai un giorno farfugliai come un pappagallo.  
È vero. Nessun conto in banca a mio nome,  
Sì, mai mi abbassai alla prostituzione.

(113)

Mai un giorno bussai alla porta dei comandanti,  
troppo forte è il mio odio per i finti uomini!  
Mai fui fra i poeti in vendita,  
fra quanti fanno versi, per quattro spiccioli di rendita.

(114)

Mai un giorno fui confidente del sultano  
che offre versi in sacrifici rituali,  
mai elogiai – e mai lo farò – con le mie rime cortigiane!  
In viso ai cornuti, casomai, levai lodi alle puttane!

(115)

Mai come il cane chiesi aiuto ai danarosi,  
poiché sin dalla culla odiai lo squallore.  
Mai fui tronfio come un ipocrita, mai di quella sfilza  
che al mercato degli schiavi laudava Giustizia!

(116)

لم أخف في رحلة الأهوال حاكم  
يرفع السيف ويدنى المشنقة!  
بينما الجلاذ في كل المحاكم  
يقتل الايمان باسم الزندقة!

(117)

هكذا الحية، ترمينا بداء  
هو فيها ثم تنسل فرارا..  
يا طيبب الشؤم ما نفع الدواء  
وهو سم قد عرفناه مرارا!!!

(119)

هكذا نحن جميعا في العناد  
قصص تروى مثالا للشمم..  
نحن كالعنقاء تأبى أن تصاد  
لا ولا نبرى كما يبى القلم!!

(120)

ينحنى السيف ولا نحنى الرؤوس  
ينحنى الزيف ولا نحنى الجباه..  
وإذا كنا كبارا بالنفوس  
«فالحياة الموت والموت الحياة»!

(121)

طاردونى يا أمامي في النوادي  
مثلما الكلب صباحا ومساء  
عشت ضليلا غريبا في بلادى  
وأولو الفضل جميعا غرباء

(116)

Mai ebbi paura d'andare incontro al terrore che incute il tiranno,  
che alza la spada e mi avvicina alla forca!  
In ogni tribunale è proprio il boia  
che uccide la fede col nome di miscredenza.

**L'UOMO E LA STORIA: GLI ETERNI NEMICI DEL POETA**

(117)

Ecco come la serpe inietta il suo farmaco,  
che prima si diffonde, e poi fuggiasco si dilegua.  
Oh buon medico, a nulla serve la cura,  
è questo il veleno che da tutta una vita ancora dura.

**LA RESISTENZA E LA PROFESSIONE DI FEDE ALL'IMPEGNO POLITICO**

(119)

Ecco come tutti noi che ci siamo opposti  
siam divenuti storielle a monito dalla superbia.  
Siamo come la fenice che si rifiuta di ghermire,  
E no, non ci temperiamo come matite!

(120)

Cala la spada, ma non si chinano le teste.  
Cala l'ignominia, ma non si chinano le fronti.  
Se mai fummo grandi di spirito:  
"la vita è la morte e la morte è la vita"!

**LA SFIDUCIA E L'ESILIO**

(121)

Mi gettarono via, oh destino,  
abbandonato al mio vagare,  
come il cane notte e giorno vagabondo.  
Vissi senza meta, straniero in patria,  
ecco l'onore per tutti gli esuli da vantare!

(122)

ومضى على جميع القرباء  
ورفاق اليسر وانفض السر  
أفكل الناس حقا جنبا؟  
أم ترانا نحن رافقنا الخطر؟!

(178)

أبدلوا «حوريس» في اليم بـ «موسى»  
وتلوا في سيرة القرد السور!  
ايه أبناء الزنا.. لو عاد «عيسى»..  
لادعيتم أن «موشى» المنتظر!

(179)

هكذا «إيزيس» تغدو زانية..  
بينما المأبون يدعى بـ «الكليم»!  
والعصا طوع سليل العاصية..  
بينما الرحمن شيطان رجيم!

(191)

صاح اخناتون من قبل ابن مريم  
صرخ الخيام في صرخة بوشكين...  
وابن سينا وأرسطو وابن هيثم...  
وجاليلو وأبو ذر.. وابسن!

(194)

الجبرتي.. لينين.. وغاندى..  
وامرؤ القيس.. ولوركا.. وعمر!  
ولومومبا.. وتولستوى.. وفردى..  
وجيفارا.. وبيتوفى.. وشيلر

(122)

Da me fuggirono tutti i cari,  
i compagni di ricchezza, e così il segreto fu svelato:  
Davvero son tutti così vigliacchi?  
O forse fummo compagni del solo pericolo?

**AL-USṬŪRA COME CHIAVE DI LETTURA DEL MONDO**

(178)

Scambiate pure Osiride con Mosé  
come scimmie, continuate pure a recitate il Libro!  
Figli di troia.. se solo Cristo fosse qui a ritornare  
osereste chiamarlo “Mushè” questo Messia da aspettare!

(179)

E fu così che videro Iside peregrinare come un’adultera,  
mentre il frocio lo si appella “Profeta”!  
Il bastone che punisce il torto è ora in mano ai figli di puttana  
mentre “il misericordioso” ha ormai nome di Satana!

**NEL TESSUTO EMOTIVO, FAMILIARE E SPIRITUALE DEL POETA**

(191)

Urlava Ikhnaton, ancor prima del figlio di Maria vergine.  
Echeggiava l’urlo di al-Khayyam nel grido di Pushkin..  
così come in quelli d’Ibn Sīnā, Aristotele e Ibn al-Haytham..  
e di Galileo, Abū Dhurr e Ibsen!

(194)

E di al-Jabarti, Lenin e Gandhi,  
e Imrū’ al-Qays e Lorca e ‘Amr!  
E di Lumunba, Tolstoji e Verdi..  
e di Che Guevara, Beethoven e Schiller!

(202)

عندما يسقط منا في الطريق  
فارس.. فلتحذروا أن تدفنوه!  
أصبح القاتل في برد الصديق..  
فأثأروا للميت ممن شيعوه!

(203)

«النواطير» بمصر لم تتم  
يا أبا الطيب عن مكر الثعالب  
فالعناقيد تنادت بالقسم..  
إن في مصر النواطير الثعالب!

(214)

هأنأ كالطعم في دار الجنون..  
فاخنقوا الأشواق..كونوا كالحجارة!  
احذروا الأذان حولى والعيون..  
واحذروا حتى لدى النعي الزيارة!

(220)

أن تكن يا شعر خطو التعساء..  
بينما «الماسون» يقفون الأثر..  
فليكن صمت جميع الشعراء..  
قدرا يشهر في وجه القدر!

LA "CATTIVITÀ" DI SURŪR: L'OSTRACISMO E I RICOVERI COATTI

(202)

Se lungo la strada perdessimo uno dei nostri,  
oh cavaliere... fai attenzione a seppellirlo!  
L'amico, al freddo, diviene l'assassino.  
Vendicate pure il morto spargendo al vento la notizia!

(203)

Oh sentinelle d'Egitto che mai dormite!  
Oh Abā al-Tayyib dalla furbizia di volpe!  
I grappoli di nettare tremano al giuramento...  
poiché sì, le sentinelle son volpi in Egitto!

(214)

Io sono come il pasto servito alla mensa della follia,  
soffocate le passioni ... siate duri, sordi e muti come pietre!  
State attenti alle orecchie e agli occhi intorno a me ...  
State attenti a farmi visita, fosse anche per l'ultimo saluto.

(220)

Se fossi tu, oh poesia, l'avanzare nel mondo degli accattoni  
Sta invece ai traviati di lasciare in eredità al mondo  
il silenzio di tutti i poeti ... un'amara fine in faccia al destino.



**IU**

**APPARATI**



# Glossario Terminologico

Il presente glossario terminologico è da considerarsi come uno strumento d'ausilio alla lettura di questo studio. Per la maggior parte dei vocaboli, esso comprende termini tecnici retorici e metrici, utili alla comprensione del commento critico. Alcuni di questi, benché non espressamente citati nel testo, sono stati comunque inclusi perché indispensabili alla comprensione di altre definizioni e per la stesura delle analisi metriche e retoriche. I lessemi che rimandano ad altre definizioni presenti nel glossario sono indicati in maiuscoletto. I termini retorici non sono stati tradotti poiché non esiste una corrispondenza completa fra il sistema retorico arabo e quello italiano. Un asterisco (\*), tuttavia, contrassegna un notevole grado di prossimità fra tropi arabi e italiani, anche se non perfettamente equivalenti per significato e impiego. Questo glossario comprende inoltre lessemi di ambito critico, letterario e relativi alla tradizione folk e/o orale. Se il lessema fa riferimento a più domini di pertinenza o assume significati diversi a seconda del campo in cui viene impiegato, ciò è stato segnalato da una compresenza di riferimenti fra parentesi quadre con il simbolo [/].

## LEGENDA

[crit.]	Critica letteraria	[less.]	Lessicologia
[dia.]	Dialettologia	[lett.]	Letteratura
[gr.]	Grammatica	[metr.]	Metrica
[folk.]	Folklore, tradizione popolare e orale	[mus.]	Musica
[ling.]	Lingua e linguistica	[ret.]	Retorica



**adab sha‘bī:** [lett./folk.] letteratura popolare.

**adab shafawī:** [lett./folk.] letteratura orale.

**‘āmmiyya:** [dia.] o LAHJA, arabo parlato.

**‘āmmiyyat al-muthaqqafīn:** [dia.] è una varietà diastratica dell’arabo parlato, ovvero ‘l’arabo parlato prodotto da parlanti colti’ che dunque inframezzano al discorso in ‘āmmiyya elementi del FUṢḤĀ.

**‘āmmiyyat al-mutanawwirīn:** [dia.] è una varietà diastratica dell’arabo parlato, ovvero ‘l’arabo parlato prodotto da parlanti semi-colti’ che dunque inframezzano al discorso in ‘ĀMMIYYA pochissimi elementi del FUṢḤĀ, spesso acquisiti attraverso l’interazione con parlanti istruiti, oltre ai percorsi educativi (scuola, *kuttāb* etc.).

**‘āmmiyyat al-ummiyyīn:** [dia.] è una varietà diastratica dell’arabo parlato, ovvero ‘l’arabo parlato prodotto da parlanti illetterati’ che dunque si esprimono esclusivamente in ‘ĀMMIYYA con forti accenti di regionalità e impiegando un numero limitato di vocaboli.

**adāt al-tashbīh:** [ret.] è la particella che introduce la comparazione nel TASHBĪH.

**‘aql:** [metr.] tipologia di ZIḤĀF MUFRAD AW BASĪṬ, che prevede l’elisione della 5<sup>^</sup> MUTAḤARRIKA all’interno di una TAF‘ĪLA.

**‘arūḍ (pl. a‘ārīḍ):** [metr.] piede. Spesso usato anche come abbr. di TAF‘ĪLAT AL-‘ARŪḌ.

**‘aṣb:** [metr.] tipologia di ZIḤĀF MUFRAD AW BASĪṬ, che prevede la trasformazione della 5<sup>^</sup> MUTAḤARRIKA in una SĀKINA all’interno di una TAF‘ĪLA.

**awzān mubtakara (sing. wazn mubtakar):** [metr./lett.] impiegato al plurale, indica i metri innovativi introdotti dal genere del SHI‘R ḤURR TAF‘ĪLĪ.

**baḥr (pl. buḥūr):** [metr.] è il metro arabo tradizionale ordinato prosodicamente. I *b.* del SHI‘R TAF‘ĪLĪ della tradizione furono classificati da al-Khalīl ibn Aḥmad al-Farāhīdī (m. 173/789), detti anche *awzān* (→ *WAZN*) e sono quei modelli ritmici considerati dagli ‘ulamā’ classici come la massima espressione di armonia poetica. I metri classificati dal Farāhīdī, da cui deriva anche la definizione di *al-shi‘r al-Khalīlī* in alternativa a *shi‘r tafīlī*, furono originariamente 15 e solo successivamente divennero 16 con l’introduzione del *baḥr al-mutadārik* (anche detto *al-muḥdath*) da parte del suo allievo al-Akhfash al-Awṣaṭ (m. 215/830). Essi sono: *al-ṭawīl*, *al-*

*madīd, al-hajaz, AL-BASĪṬ, AL-RAJAZ, AL-WĀFIR, AL-RAML, al-kāmil, al-sarīʿ, al-munsariḥ, al-khafīf, al-muḍāriʿ, al-mujattath, al-muqtaḍab, al-mutaqārib, al-mutadārik (o al-muḥdath).*

**baḥr al-basīṭ:** [metr.] uno dei metri tradizionali della poesia araba. Il suo WAZN AL-BAḤR BI-ḤASB AL-DĀʿIRA AL-ʿARŪḌIYYA è costituito dal duplice alternarsi di (due) *tafīlatayni* o piedi (→ TAFĪLA) per ogni emistichio e secondo tale schema:

I° em. *mustafīlun / fāʿilun / mustafīlun / fāʿilun*  
 II° em. *mustafīlun / fāʿilun / mustafīlun / fāʿilun*

Può essere impiegato secondo *ṢŪRAT AL-MAJZŪʾ LI-L-BAḤR* (forma monca) o *ṢŪRA TĀMMA LI-L-BAḤR*. Tuttavia, come spesso accade in metrica araba, la forma teorica del metro può anche non realizzarsi mai nell'applicazione pratica nella quale, invece, si è reso convenzionale l'uso del metro come già investito da ʿILLA o ZIḤĀF su AL-ḌARB O TAFĪLAT AL-ḌARB. Il *b.b.* ha sette *aḍrāb* (→ ḌARB) nel complesso fra la sua forma completa e monca. Fra i più ricorrenti nella sua forma completa vi è *al-ḍarb al-ṣaḥīḥ al-makhbūn* ovvero investito da una tipologia di *ziḥāf* denominata *KHABN* nelle *tafīlat al-ḍarb* e TAFĪLAT AL-ʿARŪḌ. Può inoltre presentarsi come *maqtūʿ* ovvero investito da una tipologia di ʿilla denominata AL-QAṬʿ nella *tafīlat al-ḍarb* mentre, sempre in quest'ultimo caso, *tafīlat al-ʿarūḍ* può essere o *MAKHBŪNA* o *MAQTŪʿA*. Secondo le regole della metrica, se nel secondo schema descritto *tafīlat al-ʿarūḍ* e *tafīlat al-ḍarb* sono entrambe colpite da *qaṭʿ*, allora dovranno esserlo per tutta la strofa o il componimento.

**baḥr al-rajaz:** [metr.] uno dei metri tradizionali della poesia araba. Secondo WAZN AL-BAḤR BI-ḤASB AL-DĀʿIRA AL-ʿARŪḌIYYA esso è costituito dalla ripetizione ×6 della TAFĪLA indicata dal pattern *mustafīlun* (×3 ad ogni emistichio) e secondo tale schema:

I° em. *mustafīlun / mustafīlun / mustafīlun*  
 II° em. *mustafīlun / mustafīlun / mustafīlun*

Può essere impiegato secondo *ṢŪRAT AL-MAJZŪʾ LI-L-BAḤR* o *AL-ṢURA AL-TĀMMA LI-L-BAḤR*. Tuttavia, come spesso accade in metrica araba, la forma teorica del metro può anche non realizzarsi mai nell'applicazione pratica nella quale, invece, si è reso convenzionale l'uso del metro come già investito da ʿILLA o ZIḤĀF su AL-ḌARB O TAFĪLAT AL-ḌARB. Il *b.rz.* ha cinque *aḍrāb* (→ ḌARB), nel complesso fra la sua forma completa e monca. Fra i più ricorrenti nella forma completa vi è *AL-ḌARB AL-ṢAḤĪḤ*, uguale al modello teorico senza intervento di *ziḥāf* o ʿilla. Può inoltre presentarsi come *maqtūʿ* ovve-

ro investito da una tipologia di *‘illa* denominata *AL-QATʿ* nella *tafīlat al-ḍarb* mentre, sempre in quest’ultimo caso, *TAFĪLAT AL-ʿARŪḌ* è salva da mutamenti. Secondo le regole della metrica, se nel secondo schema descritto *tafīlat al-ḍarb* è colpita da *qatʿ*, allora dovrà esserlo per tutta la strofa o il componimento.

**baḥr al-raml:** [metr.] uno dei metri tradizionali della poesia araba. Secondo *WAZN AL-BAḤR BI-ḤASB AL-DĀʿIRA AL-ʿARŪḌIYYA* è costituito dalla ripetizione ×6 della *TAFĪLA* indicata dal pattern *fāʿilātun* (×3 ad ogni emistichio) e secondo tale schema:

I° em. *fāʿilātun / fāʿilātun / fāʿilātun*  
 II° em. *fāʿilātun / fāʿilātun / fāʿilātun*

Può essere impiegato secondo *ṢŪRAT AL-MAJZŪʾ LI-L-BAḤR* o *AL-ṢURA AL-TĀMMA LI-L-BAḤR*. Tuttavia, come spesso accade in metrica araba, la forma teorica del metro può anche non realizzarsi mai nell’applicazione pratica nella quale, invece, si è reso convenzionale l’uso del metro come già investito da *ʿILLA* o *ZIḤĀF*. Il *b. r.* ha sei *aḍrāb* (→ *ḌARB*), nel complesso fra le sue forme completa e monca. Fra i più ricorrenti nella sua forma completa vi è *al-ḍarb al-ṣaḥīḥ bi-tafīlat al-ʿarūḍ maḥdhūfa*, ovvero già investito da una tipologia di *‘illa* denominata *ḤADHF* solo nella *TAFĪLAT AL-ʿARŪḌ*. Può presentarsi anche come *maqṣūr* ovvero investito da una tipologia di *‘illa* denominata *QAṢR* nella *TAFĪLAT AL-ḌARB* mentre, sempre in quest’ultimo caso, *tafīlat al-ʿarūḍ* è *maḥdhūfa* e le due seconde *tafīlatāni* di ogni emistichio sono colpite da una tipologia di *ziḥāf* denominata *KHABN*. Secondo le regole della metrica, nel secondo schema descritto *tafīlat al-ʿarūḍ* e *tafīlat al-ḍarb* dovranno essere rispettivamente *maḥdhūfa* e *maqṣūra* per tutta la strofa o il componimento.

**baḥr al-wāfir:** [metr.] uno dei metri tradizionali della poesia araba. Secondo *WAZN AL-BAḤR BI-ḤASB AL-DĀʿIRA AL-ʿARŪḌIYYA* esso è costituito dalla ripetizione ×6 della *TAFĪLA* indicata dal pattern *mafāʿalatun* (×3 ad ogni emistichio) e secondo tale schema:

I° em. *mafāʿalatun / mafāʿalatun / mafāʿalatun*  
 II° em. *mafāʿalatun / mafāʿalatun / mafāʿalatun*

Può essere impiegato secondo *ṢŪRAT AL-MAJZŪʾ LI-L-BAḤR* o *AL-ṢURA AL-TĀMMA LI-L-BAḤR*. Tuttavia, come spesso accade in metrica araba, la sua forma teorica non si realizza mai nell’applicazione pratica nella quale, invece, si è reso convenzionale l’uso del metro nella forma completa come già investito da una tipologia di *ʿILLA* denominata *QATF* sia su *AL-ḌARB* o

*TAFĪLAT AL-ḌARB* che su *TAFĪLAT AL-ʿARŪD*. La forma monca, invece, può essere comunque regolare. Il *b.wf.* ha quattro *aḍrāb* (→ *ḌARB*), nel complesso fra la sua forma completa e monca. Molto frequentemente si presenta come *maʿaṣūb*, se interviene una tipologia di *zihāf* denominata ʿ*AṢB* su tutti gli *ḤASHŪ*. Può apparire anche *maʿqūl* o *manqūṣ* – ovvero investito da altre due tipologie di *zihāf*, denominate rispettivamente ʿ*AQL* e *NAQṢ*, sulle medesime *tafīlāt*. Altri tipi di ʿ*illa* possono sporadicamente investire la realizzazione del metro.

**balāgha:** [ret.] eloquenza musulmana o retorica. È uno dei rami principali dei saperi linguistici. Intesa dai grammatici arabi o arabofoni, fra cui al-Jurjānī (m. 471/1078), al-Zamakhsharī (m. 538/1143), al-Sakkākī (m. 626/1229), al-Qazwīnī (m. 724/1338), al-Suyūṭī (m. 911/1505) e moltissimi altri, come *miftāḥ al-ʿulūm* ovvero ‘la chiave d’accesso ai saperi’, la *b.* è considerata la cornice teorica e pratica entro cui condurre l’analisi e la critica di un testo, valutando l’efficacia delle strategie espressive in esso impiegate, soprattutto se con finalità artistiche. Differente dalla *khaṭāba* (oratoria) ma talora erroneamente usata nella tradizione antica come sinonimo di *FAṢĀḤA*, la *b.* si divide in tre rami principali: ʿ*ILM AL-MAʿĀNĪ*, ʿ*ILM AL-BAYĀN* E ʿ*ILM AL-BADĪʿ* i cui numerosi processi retorici rispondono in chiave applicativa ai tre attributi essenziali della *b.*, ovvero: 1) la concisione e la salienza espressiva 2) la chiarezza espressiva 3) la bellezza e l’eloquenza del parlare.

**bāshā:** [less./dia.] in italiano pascià (dal turco: paṣā, con lo stesso significato), era uno dei titoli delle autorità ottomane impiegato per indicare i delegati dell’amministrazione locale (→ ʿ*UMDA*) ma anche figure socialmente di rilievo. [dia.] In Egitto il termine è usato anche in formule di cortesia.

**bunyat al-shīʿr al-khaṭṭiyya:** [lett.] struttura monoriga del verso poetico moderno che non è più basata sui due emistichi, bensì sul rigo.

**dakhīl (pl. alfāz dakhīla):** [ling.] preceduto da “lafz” – ‘termine’ (spesso sottointeso), indica il prestito linguistico.

**dandana:** [mus./folk.] momento preparatorio alla recitazione di una canzone o della poesia popolare in cui i musicisti introducono il brano e il/la cantante o narratore/trice. Durante la *d.* questi/a generalmente esercita la voce con brevi espressioni enfatiche.

**ḍarb:** [metr.] abbr. di *TAFĪLAT AL-ḌARB*, s’intende l’ultima *TAFĪLA* del secondo emistichio, ovvero l’ultima di un verso. Per traslato, si intende anche la forma che un metro assume in ragione dei mutamenti morfologici che

hanno colpito proprio quest'ultima *tafīlat*. *Ḍ. al-baḥr* si presenta secondo due tipologie (*AL-ḌARB AL-ṢAḤĪḤ*; *AL-ḌARB AL-SĀLIM*) che sono riconoscibili in base ai mutamenti occorsi nella *tafīlat al-ḍarb*.

**ḍarb ṣaḥīḥ**: [metr.] forma regolare e applicata di un metro per numero di *tafīlāt* (→ *TAFĪLA*) che può coincidere o non coincidere con la rispettiva forma teorica (→ *WAZN AL-BAḤR BI-ḤASB AL-DĀ'IRA AL-'ARŪḌIYYA*). Indica quella forma salva da 'ILLA nella *TAFĪLAT AL-ḌARB* e per convenzione investita da un particolare *ZIḤĀF*, dunque considerata regolare.

**ḍarb sālīm**: [metr.] forma regolare e applicata di un metro per numero di *tafīlāt* (→ *TAFĪLA*) che spesso non coincide con la rispettiva forma teorica (→ *WAZN AL-BAḤR BI-ḤASB AL-DĀ'IRA AL-'ARŪḌIYYA*). Indica quella forma salva da *ZIḤĀF* nella *TAFĪLAT AL-ḌARB* ma che può essere colpita da 'ILLA e dunque considerata regolare.

**fāḥish**: [less.] osceno (→ *SHI'R AL-MUJŪN*).

**farsha**: [mus.] è l'intermezzo o interludio musicale che spesso si trova al cambio di *maqāmāt* (→ *MAQĀM*) in un brano o anche fra una strofa e l'altra durante la recitazione di versi. La *f.* è funzionale a smorzare i toni e a lasciare al/alla cantante o narratore/trice e al pubblico un momento di riposo in cui è possibile abbassare la soglia dell'attenzione.

**faṣāḥa**: [ling./ret.] spesso intesa dai grammatici *mutaqaddimīn* come sinonimo di *BALĀGHA*, indica più propriamente il linguaggio corretto sotto il profilo grammaticale e sintattico. Essa si fonda su due elementi: 1) l'eufonia e l'armonia di suono 2) l'assenza di oscurità concettuale. al-Sakkākī, ad esempio, non intese *balāgha* e *faṣāḥa* come sinonimi poiché non riconosceva alla *f.* la caratteristica imprescindibile della chiarezza concettuale (prerogativa, invece della *balāgha*).

**fiqh al-lughā**: [ling.] linguistica. Nella convenzionale classificazione dei grammatici arabi i suoi rami principali sono: 'ilm al-lughā – morfologia e lessicologia; 'ilm al-naḥw – grammatica; 'ilm al-ṣarf – i processi di derivazione verbale; 'ilm al-ishtiqāq – processi di derivazione nominale; 'ilm al-balāgha (→ *BALĀGHA*) – eloquenza, retorica; 'ILM AL-'ARŪḌ WA-AL-TAFĪLĀT – metrica; 'ilm al-qawāfī – rimica.

**fuṣḥā**: [ling.] arabo standard.

**fuṣḥā al-'aṣr**: [dia.] arabo standard contemporaneo.

**fuṣḥā al-turāth**: [dia.] arabo classico.

**ḥadhf:** [ret./metr.] in [ret.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico intento (*qaṣd*) che agisce sulla realizzazione del *NAẒM* mirando alla concisione espressiva (*ijāz*), fra gli obiettivi principali della *BALĀĠHA*. È un fenomeno paragonabile all'ellissi\* in cui un termine o sintagma viene omesso in ragione di un processo di focalizzazione. In [metr.] *h.* è un tipo di *'ILLA BI-AL-NAQṢ* che prevede l'elisione del *SABAB KHAFĪF* in fine di *TAF'ĪLA*.

**ḥāl:** [ret.] contesto di enunciazione che influenza il parlante nella realizzazione del discorso. Secondo grammatici come al-Tahānawī (m. 1158/1745) *ḥ.* differisce da *muqtaḍā al-ḥāl* poiché il primo indica il contesto di enunciazione in generale e il *muqtaḍā al-ḥāl*, invece, solo quegli elementi del contesto che davvero influenzano il parlante nell'enunciazione. Interessante sottolineare la riflessione offerta da alcuni grammatici precedenti, contemporanei e successivi ad al-Jurjānī su *ḥ* e *maqām* (quest'ultimo in senso retorico e non metrico): secondo alcuni, fra i quali Abū Ḥāmid al-Isfarā'inī (m. 944/1537), essi sono sinonimi. Secondo Sa'd al-Dīn al-Taftazānī (m. 792/1390), invece, *al-ḥāl* si lega all'aspetto cronologico del contesto di enunciazione mentre *AL-MAQĀM* a quello topologico.

**ḥalqa:** [folk.] indica lo spazio circolare creato dal pubblico che si dispone intorno agli artisti in occasione delle *performances* teatrali antecedenti all'introduzione del teatro occidentale nel mondo arabo. La *ḥ.* indica anche il cerchio formato casualmente dagli spettatori anche intorno ad artisti quali musicisti, giocolieri, prestigiatori o *ruwāt* (→ *RĀWĪ*). Attualmente tale pratica è diffusa prevalentemente in Marocco, nonostante molti drammaturghi sperimentali – come 'Adb al-Karīm Burshīd, al-Ṭayyib al-Ṣiddīqī e Najīb Surūr – abbiano incoraggiato il recupero di questa modalità di esibizione anche in teatro fra gli anni '60 e '70.

**ḥashū:** [metr.] sono le *taf'īlāt* (→ *TAF'ĪLA*) interne, ovvero quelle non in fine di emistichio.

**hazl:** [lett.] lett. 'il ridicolo', filone letterario relativo alla produzione leggera e semiseria. Si contrappone a *JIDD*. Fra le sue declinazioni si veda *SHĪR AL-MUJŪN*.

**hijā':** [ling./lett.] invettiva. È anche uno dei temi convenzionali della *QAṢĪDA* tradizionale.

**'illa:** [metr.] è un mutamento metrico grave che investe la *TAF'ĪLA* comportando la caduta o l'aumento di alcuni *majmū'āt ṣawtiyya* (→ *MAJMŪ' ṢAWTĪ*).

Essa può colpire sia un *SABAB* che un *WATAD*. Si classifica in due gruppi, ovvero *‘ILLA BI-AL-NAQŞ* e *‘ILLA BI-AL-ZIYĀDA*.

***‘illa bi-al-naqş***: [metr.] è un mutamento metrico grave per difetto che investe solo *TAF‘ĪLAT AL-‘ARŪD* e/o *TAF‘ĪLAT AL-ḌARB*, sia nel verso completo sia nella sua forma monca (→ *ŞŪRAT AL-MAJZŪ’ LI-L-BAḤR*). Oltre alla caduta di uno o più *majmū‘āt şawtiyya* (→ *MAJMŪ‘ ŞAWTĪ* o *takrīr şawtī*), essa comporta l’aggiunta di altri lievi mutamenti sulle *taf‘īlāt* colpite dall’elisione. È importante notare, inoltre, che questo tipo di mutamento talora condiziona imprescindibilmente la realizzazione metricamente corretta di un *baḥr* come ad es. il *baḥr AL-WĀFIR*, per il quale dunque la *‘i.n.* è da intendersi come obbligatoria. È il tipo di *‘i.* rintracciabile più di frequente in metrica e ha nove varianti. (→ *ḤADHF*, *QAṬ’*, *batr*, *QAŞR*, *qatf*, *ḥadhadh*, *şalm*, *kashf*, *waqf*).

***‘illa bi-al-ziyāda***: [metr.] è un mutamento metrico grave per eccesso che investe solo *TAF‘ĪLAT AL-ḌARB* tendenzialmente nella forma monca del metro *ŞŪRAT AL-MAJZŪ’ LI-L-BAḤR*. Essa comporta l’aggiunta di un *SABAB KHAḤIF* o di una *SĀKINA*. È il tipo di *‘i.* rintracciabile meno di frequente in metrica e ha tre varianti (*tarfīl*, *tadhīl*, *tasbīgh*).

***‘ilm al-‘arūḍ wa-al-tafīlāt***: [metr.] metrica. È uno dei rami principali del *FIQH AL-LUGHA*.

***‘ilm al-badī‘***: [ret.] retorica dell’eleganza espressiva e dell’abbellimento semantico o eufonico. È uno dei tre rami della *BALĀGHA*. Esso si divide in due sottogruppi di figure retoriche: *AL-MUḤASSINĀT AL-LAFẒIYYA* e *AL-MUḤASSINĀT AL-MA‘NAWIYYA*.

***‘ilm al-bayān***: [ret.] retorica della chiarezza espressiva e della concisione. È uno dei tre rami della *BALĀGHA*. Fra i suoi processi retorici di maggior impiego si ricordano *AL-TASHBĪH*, *AL-MAJĀZ*, *AL-ISTI‘ĀRA*, *AL-KINĀYA* e le loro numerose tipologie.

***‘ilm al-ma‘ānī***: [ret.] semantica. Indaga la realizzazione di un enunciato osservando in che modo l’intento comunicativo (*al-qaşḍ*) e gli elementi di contesto che influenzano tale realizzazione (*AL-ḤĀL*) contribuiscono alla realizzazione del suo *NAẒM*. È uno dei tre rami principali della *BALĀGHA*. Fra i suoi principali temi d’indagine si ricordano *al-khabar*, *al-inshā’* mentre fra i suoi stili *al-ijāz*, *al-iṭnāb*, *al-musāwā*.

***iqtibās***: [ret./lett.] in [ret.] processo retorico afferente al ramo de *‘ILM AL-BADĪ‘* della *BALĀGHA* e definita come *MUḤASSINA LAFẒIYYA*. L’*i.* è una citazione, spesso integrata, afferente a un substrato culturale condiviso (es: prover-

bi, abitudini, versetti coranici, versi poetici etc.) con finalità espressive. In [lett.] *i* è anche ‘adattamento’ (es: *a. teatrale, a. cinematografico* etc.).

***i'rāb***: [gr.] ordine sintattico fra gli elementi di un enunciato.

***isti'āra***: [ret.] metafora\*, processo retorico afferente al ramo de 'ILM AL-BAYĀN della BALĀGHA. *I* è in effetti il risultato di un ulteriore intervento di sottrazione su un *TASHBĪH NĀQIṢ*. Contravvenendo alla regola del *TASHBĪH*, la comparazione è stata privata di tre pilastri su quattro: ovvero, oltre a non presentare la particella di comparazione (*ADĀT AL-TASHBĪH*) e a non menzionare il piano della comparazione fra i due termini/espressioni (*WAJH AL-SHIBAH*), nell'*i* è assente anche uno a scelta fra *AL-MUSHABBA* (1° termine della comparazione) o *AL-MUSHABBA BI-HI* (2° termine della comparazione). È per questo che *i* ha una denominazione differente e indica un processo retorico indipendente. *L'i* si classifica secondo tre tipologie fondamentali, ovvero *ISTI'ĀRA MAKNIYYA*, *ISTI'ĀRA TAMTHĪLIYYA*, *ISTI'ĀRA TAṢRĪḤIYYA*.

***isti'āra makniyya***: [ret.] è una tipologia di *ISTI'ĀRA* in cui, della comparazione sottesa dal *TASHBĪH* di riferimento, è presente nell'enunciato solo il *MUSHABBA*.

***isti'āra tamthīliyya***: [ret.] è una tipologia di *ISTI'ĀRA* in cui, della comparazione sottesa dal *TASHBĪH* di riferimento, il *MUSHABBA BI-HI* rimanda a un'immagine nota o proverbiale.

***isti'āra taṣrīḥiyya***: [ret.] è una tipologia di *ISTI'ĀRA* in cui, della comparazione sottesa dal *TASHBĪH* di riferimento, è presente nell'enunciato solo il *MUSHABBA BI-HI*.

***ithbāt***: [ret.] atto di confermare, affermazione (di frase positiva). Come ricordato da al-Qazwīnī in *Matn al-talkhīṣ* (1904: 340), *l'i* esprime «un passaggio dal conseguente [*lāzim*, cioè significato connotativo] all'antecedente [*malzūm*, cioè significato denotativo] ai fini della corretta interpretazione di un processo retorico. È il processo logico alla base di tropi quali il *MAJĀZ 'AQLĪ* e la *KINĀYA*. Si contrappone al *MUTHBAT*.

***iṭnāb***: [ret.] è uno stile afferente al ramo de 'ILM AL-MA'ĀNĪ della BALĀGHA. Indica quella costruzione dell'enunciato marcata dalla ripetizione di frasi, atte a introdurre progressivamente nuove informazioni. *L'i* è impiegato con finalità enfatiche e prevede l'uso ricorrente della figura retorica del *TIKRĀR*.

***jidd***: [lett.] filone letterario relativo alla produzione seria o aulica. Si contrappone a *HAZL*.

***Jil al-sittiniyyāt wa-al-sab'iniyyāt***: [crit.] Movimento di autori egiziani attivi fra gli anni '60 e '70 che intesero la letteratura come militanza politica

e partecipazione civica, accomunati dalla fedeltà alle ideologie socialista e comunista e dall'adozione di alcuni stili e generi letterari.

**jinās:** [ret.] spesso con esiti paragonabili a quelli dell'allitterazione\* / paronomasia o bisticcio\* / omofonia\*, è un processo retorico afferente al ramo de 'ILM AL-BADĪ' della BALĀGHA e definito come MUḤASSINA LAFẒIYYA. Il *jinās* si presenta in due forme, ovvero come *J. TĀMM* (completo) oppure *J. NĀQIṢ* (incompleto).

**jinās nāqis:** è un *JINĀS* 'incompleto', con esiti di allitterazione o paronomasia fra due o più termini investiti. Per *jinās al-ishtiḳāq* si intende una specifica realizzazione del *j.n.* attraverso l'impiego dei lessemi derivati da una stessa radice. Il *j.n.* ha quattro tipologie:

**jinās nāqis al-'adad:** [ret.] allitterazione\* / paronomasia\*. In questo caso il *j.* investe due termini che differiscono solo per numero di lettere.

**jinās nāqis al-shakl:** [ret.] allitterazione\* / paronomasia\*. In questo caso il *j.* investe due termini che differiscono per *TASHKĪL*, ovvero solo per la vocalizzazione.

**jinās nāqis al-tarṭīb:** [ret.] allitterazione\* / paronomasia\*. In questo caso il *j.* investe due termini che differiscono solo per l'ordine di successione delle lettere.

**jinās nāqis naw' al-ḥurūf:** [ret.] allitterazione\* / paronomasia\*. In questo caso il *j.* investe due termini che differiscono solo per il tipo di lettere impiegate.

**jinās tāmm:** [ret.] è un *JINĀS* 'completo', con esiti di omofonia\* e omografia\* fra due termini impiegati con significato differente.

**jumla ismiyya:** [gr.] frase nominale.

**jumla fi'liyya:** [gr.] frase verbale.

**kalima (pl. kalimāt o kalim):** [ret.] parola, intesa come unità linguistica e semantica minima de *al-kalām*, ovvero l'enunciato. Sibawayh (m. 180/796), Ibn Jinnī (m. 392/1002) e al-Jurjānī si oppongono all'abitudine di molti grammatici *mutaqaddimīn* di usare interscambiabilmente *al-kalima* e *al-kalām* nei testi di linguistica.

**khabn:** [metr.] tipologia di *ZIḤĀF MUFRAD AW BASĪṬ* che prevede l'elisione della seconda *SĀKINA* di un *SABAB KHAFĪF* all'interno di una *TAF'ĪLA*.

**kināya:** [ret.] processo retorico afferente al ramo de 'ILM AL-BAYĀN della BALĀGHA. La *k.* è una perifrasi atta a descrivere qn/qc. conferendo un attri-

buto in modo figurato. La definizione convenzionale indica l'impiego di un termine con la finalità di superare il suo significato "prossimo" (che non risponde alla volontà del parlante) al fine rimandare al suo significato "lontano" (quello invece inteso dal parlante) e dunque ha esiti paragonabili a quelli della metonimia. Un esempio tipico da manuale è «*qabīla kathīrat al-ramād*» (lett. 'una tribù abbondante di cenere') il cui significato letterale è oscuro, ma il cui significato figurato rimanda a una 'famiglia generosa', poiché solita offrire pasti o un riparo dal freddo a molti ospiti. Il processo retorico della *k.* è inoltre legato al concetto di *ITHBĀT*: La *k.* non va confusa né con il *MAJĀZ* né con la *ISTI'ĀRA* e ciò perché non sottende né un processo metaforico né una comparazione, bensì esprime una qualità in modo indiretto. Può essere di tre tipologie: *KINĀYA 'AN AL-MAWṢŪF*, *KINĀYA 'AN AL-ṢIFA*, *KINĀYA BI-AL-NISBA*. Le denominazioni delle varie tipologie sottolineano l'elemento implicito e non quello esplicito.

***kināya 'an al-mawṣūf***: [ret.] è una tipologia di *KINĀYA* che fa riferimento al referente di una qualità senza menzionarlo e riferendosi a esso in modo figurato.

***kināya 'an al-ṣifa***: [ret.] è una tipologia di *KINĀYA* che fa riferimento al referente di una qualità senza menzionarla e riferendosi a essa in modo figurato.

***kināya bi-al-nisba***: [ret.] è una tipologia di *KINĀYA* che fa riferimento al referente di una qualità e alla qualità stessa senza mai menzionarli, menzionando piuttosto qualcosa che abbia un legame semantico con essi.

***kitāba 'arūḍiyya***: [metr.] scrittura metrica, si tratta del primo stadio dell'analisi metrica in cui «*kullu mā yunṭaq, yuktab. Kullu mā lā yunṭaq, lā yuktab*» ('tutto ciò che si pronuncia, si scrive, tutto ciò che non si pronuncia non si scrive').

***lahja***: [dia.] o 'ĀMMIYYA, arabo parlato.

***lahja miṣriyya***: [dia] variante dell'arabo parlato in Egitto.

***lahn***: In [mus.] indica la musicalità. In [ling.], il termine è comunemente usato dai filologi per indicare il solecismo (vi è anche un genere testuale di *lahn al-ʿamma* che classifica i vari errori).

***madīh***: [ling./lett.] lode, elogio. È anche uno dei temi convenzionali della *QAṢĪDA* tradizionale.

***majāz***: [ret.] discorso figurato\*, è un processo retorico afferente al ramo dell'*'ILM AL-BAYĀN* della *BALĀGHA*. Indica l'uso di un termine metaforico in

ragione di un rapporto contiguità logica o materiale con il suo referente. Il *m.* si distingue in due macrocategorie (→ *MAJĀZ ‘AQLĪ* e *MAJĀZ MURSAL*).

***majāz ‘aqlī***: [ret.] è una tipologia del *m.* in cui il soggetto dell’azione espressa dal verbo non è quello reale bensì è metaforico e lo si trova dunque in contesti esprimenti azione. Il legame fra l’elemento metaforico e quello reale è fondato su *AL-ITHBĀT*. Il rapporto logico alla base del *m.* ‘*a.* è la *QARĪNA ‘AQLIYYA* Il *m.* ‘*a.* include numerose sottocategorie, fra quelle principali si ricordano:

***majāz ‘aqlī fā‘il al-fi‘l***: [ret.] il soggetto metaforico dell’azione espressa dal verbo è ciò che ha fatto sì che quell’azione possa realizzarsi.

***majāz ‘aqlī maf‘ūl al-fi‘l***: [ret.] il soggetto metaforico dell’azione espressa dal verbo è in realtà ciò sul quale ha effetto l’azione espressa dal verbo.

***majāz ‘aqlī makān al-fi‘l***: [ret.] il soggetto metaforico dell’azione espressa dal verbo è in realtà il luogo in cui si svolge l’azione espressa dal verbo.

***majāz ‘aqlī maṣḍar al-fi‘l***: [ret.] il soggetto metaforico dell’azione espressa dal verbo è espresso dal nome verbale del verbo.

***majāz ‘aqlī nisbat al-fi‘l***: [ret.] il soggetto metaforico dell’azione espressa dal verbo è espresso da un elemento che ha un legame semantico con il verbo stesso.

***majāz ‘aqlī sabab al-fi‘l***: [ret.] il soggetto metaforico dell’azione espressa dal verbo è in realtà la causa dell’azione espressa dal verbo.

***majāz ‘aqlī zamān al-fi‘l***: [ret.] il soggetto metaforico dell’azione espressa dal verbo è in realtà il tempo durante il quale si svolge l’azione espressa dal verbo.

***majāz mursal***: [ret.] il *m.m.* pone alla base della propria costruzione l’uso de «*al-kalima fī ghayr ma‘anā-ha al-ḥaqīqī*», ovvero esprime un concetto per mezzo di una parola diversa da quella che gli è propria, ma ad essa legata da una relazione di contiguità o di interdipendenza logica o materiale. Il legame fra l’elemento metaforico e quello reale è fondato su *MUTHBAT*. Benchè la metonimia sia indicata da molti glossari come il corrispettivo della *KINĀYA*, anche il *m.m.* ha talora esiti paragonabili a quelli della metonimia\* o della sineddoche\*, a seconda dei rapporti immateriali/materiali espressi. Il *m.m.* include numerose sottocategorie, fra quelle principali si ricordano:

**majāz mursal mabnī ‘alā al-āliyya:** [ret.] indica lo strumento in luogo di colui che lo usa.

**majāz mursal mabnī ‘alā ‘al-juz’iyya:** [ret.] indica una parte per il tutto.

**majāz mursal mabnī ‘alā al-ḥāliyya:** [ret.] indica lo stato o la condizione del referente reale in luogo del referente stesso.

**majāz mursal mabnī ‘alā al-kulliyya:** [ret.] indica il tutto per una parte.

**majāz mursal mabnī ‘alā al-maḥalliyya:** [ret.] indica il luogo in cui si trova il referente reale piuttosto che il referente stesso.

**majāz mursal mabnī ‘alā al-musabbabiyya:** [ret.] indica la causa del referente reale in luogo del referente stesso.

**majāz mursal mabnī ‘alā al-sabbabiyya:** [ret.] indica ciò che è causato dal referente reale in luogo del referente stesso.

**majāz mursal mabnī ‘alā i’tibār mā kāna:** [ret.] indica l’origine, ‘ciò che era’ il referente reale in luogo del referente stesso.

**majāz mursal mabnī ‘alā i’tibār mā sayakūnu:** [ret.] indica l’evoluzione, ‘ciò che diverrà’ il referente reale in luogo del referente stesso.

**mājin:** [less./lett.] poeta del genere del *SHI‘RAL-MUJŪN*, o più genericamente persona libertina che adotta atteggiamenti provocatori.

**majmū‘ ṣawtī (pl. majmū‘āt ṣawtiyya):** [metr.] a volte denominato come *takrīr ṣawtī*, indica il gruppo di battute di suono e silenzio di cui è costituita la *TAF‘ĪLA*.

**majzū‘ al-dūbayt** [lett.] tipo di *rubā‘ī* marcato dalla precisa occorrenza di alcune figure retoriche (→ *RUBĀ‘Ī*).

**maḥdhūfa:** [metr.] si dice della *TAF‘ĪLA* investita dal *ḤADHF*.

**makhbūna:** [metr.] si dice della *TAF‘ĪLA* investita dal *KHABN*.

**maqām (plu. maqāmāt):** in [mus.] è una scala musicale. In [metr.] indica la specifica musicalità che si lega all’impiego di un metro in poesia. In [ret.] è l’influenza della topologia del contesto di un enunciato sulla realizzazione dello stesso ed è dunque distinta da *ḤĀL*, secondo la definizione di Sa‘d al-Dīn al-Taftazānī (m. 792/1390). Per altri grammatici come Abū Ḥāmid al-Isfarā‘īnī (m. 944/1537) *ḥal* e *m.* sono invece sinonimi. Da non confondere con *MAQĀMA* il cui plurale è identico (pl. *maqāmāt*).

**maqṭū‘a:** [metr.] si dice della *TAF‘ĪLA* investita dal *QAṬ‘*.

**marbūʿ:** [lett./folk] tipologia di componimento poetico/canoro in LAHJA a forte carattere gnomico e della tipologia del *SHIʿR AL-DŪBAYT*, è una forma del *SHIʿR GHINĀʿĪ*. Ha varie declinazioni regionali (→ *MARBŪʿ JAZĀʿIRĪ*). Tuttavia, in assenza di altra specificazione, si intende quello diffuso nelle zone della Nubia (Egitto meridionale) e del Sudan e prevede che i primi due emistichi così come i due secondi emistichi dei due versi siano ordinati fra loro da una *QĀFIYA WAḤĪDA*. A ciò si aggiunge un *JINĀS* che lega una delle due coppie di emistichi. È uno dei generi portanti della poesia sudanese e la sua trasmissione è sia orale sia scritta.

**marbūʿ jazāʿirī:** [lett./folk] tipologia di componimento poetico/canoro popolare in LAHJA a forte carattere gnomico della tipologia *SHIʿR AL-DŪBAYT*, è una forma del *SHIʿR GHINĀʿĪ*. Diffuso prevalentemente nella zona di Tissemsilt, in Algeria, il *m.j.* è fra le varie declinazioni regionali del *MARBŪʿ* al quale è analogo per struttura rimica pur non presentando l'occorrenza di specifiche figure retoriche fra le coppie di emistichi. Generalmente è interpretato da quattro voci, il lessico impiegato ricorre anche al turpiloquio con finalità satiriche e la sua trasmissione è prevalentemente orale.

**masraḥ al-ʿabath:** lett./crit.] teatro dell'assurdo. Fiorisce, in particolar modo in Egitto nella prima metà del XX secolo. Ne è celebre esponente il drammaturgo Tawfīq al-Ḥakīm.

**masraḥiyya shiʿriyya:** [lett.] opera teatrale in versi.

**masraḥiyya shaʿbiyya:** [lett.] opera teatrale d'ispirazione popolare.

**mawāwīl ḥamrāʿ:** [folk./lett. /mus.] 'i mawāwīl rossi' sono una tipologia di *mawāwīl* (pl. di *MAWWĀL*) contraddistinta tematicamente. Essi hanno per temi 'il dolore e il lamento' (*al-alam wa-al-shakwa*) per la delusione di una perdita amorosa, la corruzione dei costumi e l'ipocrisia (*khidhlān li-faqd al-ḥubb aw li-l-fasād wa-al-nifāq*).

**mawāwīl khadrāʿ:** [folk./lett./mus.] 'i mawāwīl verdi' sono una tipologia di *mawāwīl* (pl. di *MAWWĀL*) contraddistinta tematicamente. Essi hanno per temi 'il benessere e la bellezza della vita' (*al-nīʿma wa-al-bahāʿ*), qui intesi come l'amore, l'amicizia, la fedeltà e l'onore (*al-ḥubb wa-al-ṣadāqa wa-al-wafāʿ wa-al-sharaf*).

**mawwāl (pl. mawāwīl):** [folk./lett./mus.] è antica composizione poetico-musicale metricamente ordinata in LAHJA che ha subito un'evoluzione nel corso dei secoli evolvendosi da poesia di corte a poesia popolare orale. Etimologicamente il termine deriva da *mawāliyyā* ovvero 'consecuenzialità,

continuità rimatica' che caratterizza questi componimenti realizzati secondo le regole del *SHI'R MUQAFFĀ TAQLĪDĪ*. I primi esempi vengono citati già nel da Ibn Nuqṭah (m. 629/1231) e da al-Ḥillī (m. 749/1349). Il *m.*, infatti, costituisce un modello di *al-shi'r al-ghinā'ī* e anticamente era composto secondo il *BAḤR AL-BASĪT* e nel rispetto della *QĀFIYA*. Tuttavia, il *m.* moderno differisce profondamente da quello antico: la trasmissione orale di questo tipo di componimenti rende ormai vane le considerazioni sul metro – ormai affine ai modelli prosodici popolari – mentre restano salienti le considerazioni sotto il profilo rimico e strutturale. Il *m.* ancora oggi rimanda generalmente a una paternità autoriale vera o presunta e si tratta di un canto poetico eseguito da un cantore accompagnato da un coro (molto spesso costituito dagli stessi musicisti) atto a ripetere uno o più versi. Il *m.* è costituito da tre elementi strutturali (→ 'ataba - 'testa', *radafa* - 'intermezzo' e *ghitā'* - 'coda') e segue due possibili classificazioni: una per argomento (*tafṣīl mawḍū'ī*) in base alla quale si riconoscono *MAWĀWĪL ḤAMRĀ'* e *MAWĀWĪL KHADRĀ'* e una classificazione per struttura formale (*tafṣīl shaklī*) in base alla quale si riconoscono *mawwāl baghdādī*, *mawwāl khumāsī*, *mawwāl sabā'ī*, *mawwāl mumantāq*. Il *m.* è un tipo di componimento che ha forte carattere gnomico e affronta temi quali l'amore, l'onore, il dolore e la critica all'ingiustizia sociale. Fra i *mawwāl* ancora oggi più apprezzati vi sono quelli della regione della Nubia, in Egitto e quelli delle regioni montuose di Libano, Siria e Iraq.

**mujūn:** [less./lett.] lett. osceno, scurrile (→ *SHI'R AL-MUJŪN*).

**muharrīj:** [less./lett.] buffone di corte, cantore dedicato all'intrattenimento comico e leggero.

**muḥassināt lafziyya (pl.):** [ret.] figure retoriche convenzionalmente definite come atte a 'esaltare l'eufonia e ad abbellire l'enunciato'. È uno dei due sottogruppi del ramo 'ILM AL-BADĪ' della *BALĀGHA*. Tale sottogruppo include figure come *JINĀS* (*JINĀS TĀMM* e *JINĀS NĀQIṢ*), *IQTIBĀS*, *TIKRĀR*, *SAJA'* e quelle da quest'ultima derivate (*TAṢRĪ'*, *TARṢĪ'* e *TAṢBĪGH*).

**muḥassināt ma'nawiyya (pl.):** [ret.] figure retoriche convenzionalmente definite come atte a 'esaltare e ad abbellire la semantica di un enunciato'. È uno dei due sottogruppi del ramo 'ILM AL-BADĪ' della *BALĀGHA*. Tale sottogruppo include figure come *TAWRIYA*, *ṬIBĀQ* (*ṬIBĀQ ĪJĀBĪ*, *ṬIBĀQ SALBĪ* e *ṬIBĀQ ĪJĀZĪ*), *MUQĀBALA* (*AL-MUQĀBĀLA AL-'AKISIYYA BI-ITHNAYN*, *BI-THALĀTHA*, *BI-ARBĀ'* etc.), *RADD AL-'AJZ 'ALĀ AL-ṢUDŪR*.

**muqābala:** [ret.] processo retorico che fa riferimento al ramo de 'ILM AL-BADĪ' della *BALĀGHA* e definito come *MUḤASSINA MA'NAWIYYA*. La *m.* riuni-

sce più termini con significati differenti al fine di creare un'opposizione semantica ed è considerata un derivato del *ṬIBĀQ*. Essa mira a esprimere un'opposizione, talora con esiti paragonabili a quelli di una litote\* o accompagnarsi a un ribaltamento della costruzione, con esiti paragonabili a quelli che si hanno nel chiasmo\*. Il chiasmo\*, tuttavia, nella retorica araba risponde più propriamente a un'altra figura (→ *RADD AL-‘AJZ ‘ALĀ AL-ṢUDŪR*). La *m.* può investire due o più termini (*al-muqābāla bi-ithnayn, bi-thalātha, bi-arbā‘* etc.). Nel caso in cui i termini siano di numero pari e si stabiliscano nette opposizioni semantiche fra le coppie, viene anche definita *muqābala ‘aksiyya (bi-ithnāin, bi-arbā‘* etc.).

**muqtaḍā al-ḥāl:** [ret.] secondo grammatici come al-Tahānawī indica certe specifiche influenze del contesto di enunciazione sulla resa linguistica di un parlante e pertanto differisce dal *ḤĀL*. Altri grammatici e linguisti, tuttavia, non compiono questa distinzione e fanno riferimento esclusivamente ad *al-ḥāl*.

**mushabbah:** è il primo termine della comparazione di un *TASHBĪH*.

**mushabba bi-hi:** è il secondo termine della comparazione di un *TASHBĪH*.

**mūsīqā dākhiliyya:** [ret./metr.] ‘musicalità interna’ di un componimento, derivante dall’impiego di figure retoriche. Essa non è legata né all’impiego di un metro ben definito, né alla *QĀFIYA*.

**mūsīqā khārijiyya:** [ret./metr.] ‘musicalità esterna’ di un componimento derivante dall’impiego di un metro ben definito e della *qāfiya*.

**mutaḥarrika:** [metr.] si intende la lettera vocalizzata. È dunque una battuta di suono che insieme da altre battute della stessa categoria o a battute di silenzio (lettere *SĀKINA*) compone un *MAJMŪ‘ ṢAWTĪ*. La sua realizzazione in scrittura simbolica è indicata dal segno [/].

**muthbat:** [ret.] affermativo di enunciato assertivo; rema, predicazione (in proposizione affermativa). Come ricordato da al-Qazwīnī in *Matn al-talkhīṣ* (1904: 340), l’*i.* esprime «un passaggio dall’antecedente [*malzūm*, cioè significato denotativo] dal conseguente [*lāzim*, cioè significato connotativo] ai fini della corretta interpretazione di un processo retorico. È il processo logico alla base di tropi quali il *MAJĀZ MURSAL*. Si contrappone all’*ITBĀTH*.

**naqṣ:** [metr.] tipologia di *ZIḤĀF MUZDAWJ AW MURAKKAB* che prevede la trasformazione della 5<sup>^</sup> *MUTAḤARRIKA* in *SĀKINA* e l’elisione della 7<sup>^</sup> *SĀKINA* di una *TAF‘ĪLA*.

**nazm:** [ling./ret.] secondo la teorizzazione di al-Jurjānī è quell’ordine semantico fra gli elementi del parlare – già correttamente ordinati gramma-

ticalmente e sintatticamente secondo il *TARTĪB* e l'*IRĀB* – che risponde a un *qaṣd*, ovvero una specifica volontà espressiva in ragione della quale il parlante sceglie di impiegare uno stile fra i vari riconosciuti (es: *istifhām*, *naḥfī* etc.), tenendo conto del contesto di enunciazione (*HĀL*). Il *n.* che risponde a particolari scelte espressive ha per esito ciò che possiamo definire il parlare *marcato* retoricamente. Secondo al-Jurjānī «è impossibile procedere a un giudizio estetico e quindi critico su un enunciato senza aver compreso in quale modo si è giunti alla costruzione del suo significato per intero» (al-Dāya 1947: 358) – dunque dalla riflessione sulla costruzione del *n.* e della sua efficacia comunicativa. (→ *BALĀGHA*).

***nazm al-bayt***: [ret.] anche detto *NAẒM AL-WAQFA* è quell'ordine semantico fra gli elementi del parlare – già correttamente ordinati grammaticalmente e sintatticamente secondo il *TARTĪB* e l'*IRĀB* – che si realizza solo in poesia e che dunque motiva dislocazioni o licenze poetiche come strumenti caratteristici del linguaggio lirico.

***nazm al-jumla***: [ret.] è quell'ordine semantico fra gli elementi del parlare – già correttamente ordinati grammaticalmente e sintatticamente secondo il *TARTĪB* e l'*IRĀB* – che si realizza in prosa.

***nazm al-waqfa***: [ret.] sinonimo di *NAẒM AL-BAYT*.

***personificazione***: [crit.] nel teatro di Stanislavskij indica lo stadio iniziale dell'allenamento dell'attore. Esso è finalizzato con il successivo momento della *REVIVISCENZA* a un'immedesimazione totale nel ruolo. Durante la fase della personificazione l'attore si allena a usare la voce, il corpo secondo le esigenze richieste dal personaggio anche fuori dal palcoscenico e per tutta la durata della preparazione.

***qāfiya***: [ret.] rima, solo in poesia (cfr. → *SAJA*). Fra le più note varianti vi è la *q. waḥīda*, ovvero la rima baciata.

***qarīna***: [ret.] indica la correlazione logica sottesa alla semiosi e successiva interpretazione di un tropo. Indica su quali basi avviene lo slittamento ontologico dal referente reale a quello figurato.

***qarīna aqliyya***: [ret.] ovvero quando l'interpretazione dell'enunciato è possibile solo sul piano astratto. Es: «*dafa‘a-nī ḥubb-ī ilay-ki/a*» ('il mio amore mi ha spinto verso di te') il destinatario desume logicamente che l'enunciato ha valore solo sul piano astratto poiché il sentimento amoroso, per natura, non può compiere realmente l'azione espressa dal verbo ("spingere").

**qarīna ḥāliyya:** [ret.] ovvero quando l'interpretazione dell'enunciato è possibile grazie a dati di contesto. Il tipico esempio offerto dai manuali è «*kataba al-wālidu al-baṣīru risalatan ilā ibni-hi*» ('l'anziano non vedente ha scritto al proprio figlio') il destinatario desume logicamente che è molto probabile che l'anziano padre non vedente abbia fatto scrivere a qualcun altro una lettera per il proprio figlio, e ciò secondo una valutazione *ḥāliyya*, ovvero di ordine circostanziale.

**qarīna lafziyya:** [ret.] ovvero quando l'interpretazione dell'enunciato è possibile grazie a una certa contiguità logica fra lessemi che appartengono alla medesima sfera semantica. Es: «*shakara 'amid al-balādiyyati al-muhāndisīna li-binā'ī al-madrasati*» ('il sindaco ha ringraziato gli ingegneri per la costruzione della scuola') il destinatario desume logicamente che gli ingegneri sono coloro che hanno progettato la scuola ma non coloro che l'hanno realmente costruita.

**qaṣīda:** [lett.] componimento poetico tradizionale di media lunghezza contraddistinto dalla struttura del verso in due emistichi e dall'impiego dei metri classici e della rima.

**qaṣīdat al-nathr:** [lett.] 'poesia in prosa' nata negli anni '60 con Adonis e i poeti della rivista libanese *Shi'r. Q. al-n.* non è ordinata prosodicamente o metricamente e si basa sull'unità minima del *NAẒM AL-JUMLA*. Come dice il termine stesso, si avvicina molto alla prosa, anche se la sua resa grafica è quella della *BUNYAT AL-SHI'R AL-KHAṬṬIYYA*. Si annoverano alcuni esperimenti di *q.al-n. bi-al-ʿāmmiyya* (poesia in prosa vernacolare) negli anni '70.

**qaṣr:** [metr.] tipologia di 'ILLA BI-AL-NAQṢ (→ 'ILLA) che prevede l'elisione dell'ultima SĀKINA di un SABAB KHAFĪF e la trasformazione in *sākina* della MUTAḤARRIKA che la precede.

**qaṭ':** [metr.] tipologia di 'ILLA BI-AL-NAQṢ (→ 'ILLA) che prevede l'elisione dell'ultima SĀKINA di un WATAD AL-MAJMŪ' e la trasformazione in *sākina* della MUTAḤARRIKA che la precede.

**qaṭf:** [metr.] 'ILLA BI-AL-NAQṢ (→ 'ILLA) che prevede l'elisione del SABAB AL-KHAFĪF presente in fine di *tafīla* e la trasformazione della 5<sup>a</sup> MUTAḤARRIKA in SĀKINA.

**qiṣṣa qaṣīra (pl. qiṣaṣ qaṣīra):** [lett.] racconto breve.

**rabāba:** [folk./mus.] è uno strumento ad arco la cui origine si fa ascendere all'Afghanistan (VIII secolo ca.) e diffuso dagli arabi anche in Nordafrica, e nel bacino del Mediterraneo. La *r.* è lo strumento dal quale è poi nato il violino, per filiazione dalla ribeca medioevale. Tale strumento viene gene-

ralmente impiegato per accompagnare le declamazioni del *SHI'R GHINĀ'Ī* o di racconti popolari (→ *HIKĀYA SHA'BIYYA*).

**rāwī (pl. ruwāt):** [lett./folk.] cantastorie professionista, noto con tale dicitura sin dall'epoca preislamica. Sinonimo di *ḤAKAWĀTĪ*. È una delle figure centrali delle *performances* teatrali tradizionali del mondo arabo in occasione delle quali il pubblico si raccoglie in cerchio intorno al narratore (→ *ḤALQA*). Il repertorio del *rāwī* o *ḥakawātī* comprende storie della letteratura tradizionale, *mawāwīl* (→ *MAWWĀL*) avventure amorose, racconti d'armi e di condottieri. Accompagna spesso la propria narrazione con uno strumento musicale quale la *RABĀBA* ed è seguito da un piccolo gruppo di musicisti. Tale ultima consuetudine è particolarmente diffusa in Egitto, in particolare nella zona della Nubia, e in Marocco.

**reviviscenza:** [crit.] nel teatro di Stanislavskij indica lo stadio avanzato dell'allenamento dell'attore che, oltre ad esercitarsi sul corpo, si concentra sulle funzioni dell'immaginazione, prosegue con la divisione del testo in sezioni, con lo sviluppo dell'attenzione, l'eliminazione dei *clichés*, e l'identificazione del tempo-ritmo. La *r.* è fondamentale affinché tutto ciò che viene rivissuto dall'attore in prima persona non resti inerte, meccanico e inespessivo. Ma non basta che la *r.* sia autentica: essa deve essere in perfetto accordo con la *PERSONIFICAZIONE*. Infatti, a volte, una *r.* profonda è deformata da una personificazione grossolana, dovuta a un apparato fisico non allenato e incapace di trasmettere quello che l'attore percepisce.

**radd al-'ajz 'alā al-ṣudūr:** [ret.] figura retorica che fa riferimento al ramo de *'ILM AL-BADĪ'* della *BALĀGHA* e definita come *MUḤASSINA MA'NAWIYYA*. Il suo impiego ha impatto sulla struttura dell'enunciato che viene ribaltata con esiti paragonabili a quelli del chiasmo\*. La figura de *r.'a.ṣ.* non va confusa con la *MUQĀBALA*, poiché la prima non implica necessariamente una chiara opposizione di significato bensì il ribaltamento strutturale dei termini coinvolti.

**rīfī (masch.) /rīfiyya (femm.):** [less./folk.] lett. 'agreste', dalla marcata connotazione popolare. Aggettivo attribuito a soggetti, temi o stili espressivi e letterari che abbiano tale caratteristica.

**rubā'ī (pl. rubā'īyyāt):** [lett.] lett. *quartine* – sono un genere poetico del *SHI'R GHINĀ'Ī* basato su un modello ben definito di matrice persiana. Si tratta di un componimento riconducibile al gruppo di quelli del *SHI'R AL-DŪBAYT* ed è costituito da due versi ordinati in quattro emistichi graficamente riportati uno sotto all'altro. Tali emistichi sono ordinati originariamente se-

condo lo schema (*aaaa*) o (*aaba*), tendenzialmente formulati sullo stesso *WAZN* o variazioni dello stesso e rigorosamente in *FUṢḤĀ*. La caratteristica principale di questa tipologia di componimenti è che in essi la reale unità prosodica, rimica e retorica di riferimento è l'emistichio e non il verso. Fra le sue caratteristiche – ricorda al-Qarṭājannī – vi è quella che «*lā yajūzu fī-hi al-laḥn muṭlaqān*» ovvero, che la lingua non è soggetta a metatesi né quantitative né qualitative o, più in generale, a nessun fenomeno di variazione linguistica dalla norma (2008: 242). Va precisato, tuttavia, che benché tale modello lirico sia stato introdotto dalla tradizione persiana – in cui la quartina indica semplicemente un componimento realizzato sulla base di due versi contraddistinti dallo specifico uso di un solo metro e delle sue variazioni (*al-hazaj* e le sue 24 variazioni) – esso, invece, ha visto un'evoluzione del tutto differente nella tradizione araba in cui si osservano due macro-tipologie di *r.*: gruppo di *rubā'īyyāt* marcate rimicamente (*RUBĀ'Ī KĀMIL*; *RUBĀ'Ī KHAṢIYY* o *AL-A'RAJ*) gruppo di *rubā'īyyāt* marcate retoricamente (*RUBĀ'Ī KHĀṢṢ*; *RUBĀ'Ī MUMANṬAQ*; *RUBĀ'Ī MURAFFAL*; *RUBĀ'Ī MARDŪF* e *MAJZŪ' AL-DŪBAYT*).

***rubā'ī kāmīl***: [lett.] ovvero 'il *rubā'ī* completo'. È quel *r.* marcato rimicamente e costituito da quattro emistichi in rima baciata (*aaaa*), strutturati su un *WAZN* ben definito e le possibili variazioni dello stesso.

***rubā'ī khaṣiyy o a'raj***: [lett.] ovvero 'il *rubā'ī* monco o zoppo'. È quel *rubā'ī* marcato rimicamente, strutturato su un *WAZN* ben definito e le possibili variazioni dello stesso. In questa forma di *r.* solo tre emistichi su quattro sono legati da una rima baciata mentre il restante è libero (generalmente il terzo) (*aaba*).

***rubā'ī khāṣṣ***: [lett.] ovvero 'il *rubā'ī* puro'. È quel *r.* marcato retoricamente all'interno del quale si esige che i quattro emistichi siano ordinati in rima baciata e che ognuno dei due *JĪNĀS*, quello fra il primo e il secondo emistichio del primo verso e quello fra il primo e secondo emistichio del secondo, sia *tāmm* (→ *JĪNĀS TĀMM*).

***rubā'ī mardūf***: [lett.] ovvero 'il *rubā'ī* simmetrico'. È quel *r.* marcato retoricamente la cui caratteristica essenziale è la presenza massiccia del *JĪNĀS*, sia esso un *J. TĀMM* o un *J. NĀQIṢ* in quanti più casi sia possibile. Come per il *RUBĀ'Ī MURAFFAL*, va detto che nonostante la cesura interna del verso indichi sempre due emistichi, ogni verso è altresì composto da quattro unità sintagmatiche che rendono ancora più evidente la sua simmetria e più ricca la sua prosodia.

**rubā'ī mumanṭaq:** [lett.] ovvero 'il rubā'ī di maniera'. È quel *r.* marcato retoricamente all'interno del quale si esige che i primi due emistichi dei due versi della coppia così come i due secondi emistichi della stessa siano ordinati secondo due rime bacciate. A ciò si aggiunge che il *JINĀS* fra una delle due coppie di emistichi citate è un *JINĀS NĀQĪṢ NAW' AL-ḤURŪF*, mentre l'altro è tendenzialmente un *JINĀS TĀMM*.

**rubā'ī muraffal:** [lett.] ovvero 'il rubā'ī ornato'. Tale tipologia di *r.* marcato retoricamente è molto simile al *rubā'ī mumanṭaq*, tuttavia, in questo caso il *JINĀS* fra una delle due coppie di emistichi è un *JINĀS NĀQĪṢ NAW' AL-ḤURŪF WA-AL-TARṬĪB*, mentre l'altro è tendenzialmente un *JINĀS TĀMM*. Va detto che nonostante la cesura interna del verso indichi sempre due emistichi, ogni verso è composto da tre unità sintagmatiche che rendono più ricca la sua prosodia. In tal senso si giustifica la dicitura stessa di 'ornato' con la quale è stato definito.

**(rūbā'ī) majzū' al-dūbayt:** [lett.] ovvero 'la mezza quartina'. È quel *r.* marcato retoricamente all'interno del quale si esige che i due emistichi del primo verso siano ordinati in rima baciata e siano legati da un *JINĀS TĀMM* o un *JINĀS NĀQĪṢ* con il secondo emistichio del secondo verso. Il primo emistichio del secondo verso, dunque, è libero e non segue la rima che accomuna gli altri tre emistichi della quartina. Questo tipo di *r.* è generalmente contraddistinto dall'impiego del *BAḤR AL-BASĪṬ* e fu quello tendenzialmente adottato da al-Bahā' Zuhayr (m. 656/1258).

**sabab (plu. asbāb):** [metr.] tipologia di *MAJMŪ' ṢAWṬĪ* (o *takrīr ṣawṭī*), ovvero è gruppo di suono composto da due lettere. Esso può essere di due tipi: *SABAB THAQĪL* e *SABAB KHAFĪF*.

**sabab khafif:** [metr.] tipologia specifica di *MAJMŪ' ṢAWṬĪ* (o *takrīr ṣawṭī*). Esso è costituito da due battute, una di suono (*MUTAḤARRIKA*) e l'altra di silenzio (*SĀKINA*). La sua rappresentazione simbolica è [/0] Es: *fā* all'interno della *TAF'ĪLA fā'ilun > /0 //0*.

**sabab thaqīl:** [metr.] tipologia specifica di *MAJMŪ' ṢAWṬĪ* (o *takrīr ṣawṭī*). Esso è costituito da due battute di suono (→ *MUTAḤARRIKA*). La sua rappresentazione simbolica è [//]. Es. *muta* all'interno della *TAF'ĪLA mutafā'ilun > //0 //0*.

**saja':** [ret.] figura retorica afferente al ramo de *'ILM AL-BADĪ'* della *BALĀGHA* e definita come *MUḤASSINA LAFẒIYYA*. *S.* indica l'andamento rimico e alcune sue fioriture di suono. Ricorre sia in poesia sia in prosa e anche se è affine alla *QĀFIYA* non è un suo sinonimo poiché *s.* si realizza anche all'interno di

uno stesso verso o rigo e non in posizione finale di verso o emistichio. Fra le sue fioriture vi sono *TAŞRĪʿ*, *TARŞĪʿ* e *TAŞBĪGH*.

**sākina:** [metr.] si intende la lettera non vocalizzata, dunque una battuta di silenzio che, insieme ad altre della stessa categoria o ad altre battute di suono (→ *MUTAḤARRIKA*), compone un *MAJMŪʿ ŞAWTĪ* (o *takrīr şawtī*). La sua rappresentazione simbolica è [0].

**sariqa:** [lett.] ‘il furto’ o plagio, indica la mutuazione o rifacimento a temi pregressi in termini metatestuali che ha caratterizzato la produzione classica e premoderna, con incursioni anche in epoca più tarda.

**shaṭr (pl. ashṭur):** [lett./metr.] emistichio.

**shīʿr al-dūbayt:** [lett.] poesia basata su una coppia di versi in cui i quattro emistichi sono graficamente riportati uno sotto all’altro. Il termine *dūbayt* deriva dal persiano: *dū* - ‘due’ e *bayt* - ‘verso’. Tale lessema è stato adottato in arabo come prestito non integrato. Fra i componimenti composti in *shīʿr al-dūbayt* vi sono *al-rubāʿiyyāt* (→ *RUBĀʿĪ*), il *MARBŪʿ* e il *murabbaʿ baghdādī*.

**shīʿr fāḥish:** [lett.] si veda *SHĪʿR AL-MUJŪN*.

**shīʿr ghināʿī:** [lett.] poesia cantata e anticamente recitata con un accompagnamento musicale. Presenta numerosi generi.

**shīʿr ʿudhrī:** [lett.] filone del *GHAZAL*, ovvero poesia del corteggiamento amoroso che ha per oggetto l’amore platonico.

**shīʿr ḥurr ghayr tafīlī:** [lett.] modello di ‘poesia libera’ nato agli inizi del XX secolo, non ordinato né prosodicamente né metricamente ma comunque fondato sull’unità minima del *NAẒM AL-BAYT*. È un modello poetico fondato su *BUNYAT AL-SHĪʿR AL-KHAṬṬĪYYA* e dunque slegato dall’ordine del verso classico e dei suoi *buhūr* (→ *BAḤR*) e *awzān* (→ *WAZN*), anche se alcune *tafīlāt* (→ *TAFĪLA*) possono ricorrere sporadicamente e senza ordine preciso all’interno del componimento.

**shīʿr ḥurr tafīlī:** [lett.] riportato talora anche come *shīʿr mursal*, è un modello della ‘poesia libera’ ordinato prosodicamente ma non metricamente nato negli anni ’40 con la poetessa irachena Nāzīk al-Malāʾika (*Il colera*, 1947) e altri colleghi della scuola letteraria irachena di quel periodo. È un modello poetico fondato su *BUNYAT AL-SHĪʿR AL-KHAṬṬĪYYA*, slegato dall’ordine del verso classico e dei suoi *buhūr* (→ *BAḤR*), tuttavia basato sulla precisa e imprescindibile occorrenza di *awzān* (→ *WAZN*), innovativi. Questi sono il risultato della specifica occorrenza di alcune *tafīlāt* (→ *TAFĪLA*) all’interno del componimento.

**shi'r li-l-masrah:** [lett.] 'poesia per il teatro', ovvero tipologia del *SHI'R ḤURR GHAYR TAF'ĪLĪ* con una marcata influenza della dialogicità che è tipica della scrittura drammaturgica.

**shi'r al-mujūn:** [lett.] o *shi'r al-fāḥish*, è un genere poetico osceno e scurrile con finalità satiriche, ispirato dal filone della poesia abbaside del *HAZL* (lett: 'il ridicolo', ovvero la letteratura semiseria, amena). È notoriamente contrapposto al filone dei componimenti del *JIDD* (lett. 'la serietà', ovvero la letteratura elevata).

**shi'r muqaffā tafīli:** [lett.] anche denominata come *la-shi'r al-muqaffā al-taqlidī* (poesia in rima tradizionale) o *al-shi'r al-Khalīlī* (poesia secondo il modello de al-Khalīl' → *BAYT KHALĪLĪ*) è la poesia in rima e ordinata secondo i metri tradizionali della poesia araba classica.

**shi'r muqaffā taqlidī:** [lett.] si veda *SHI'R MUQAFFĀ TAF'ĪLĪ*.

**ṣūrat al-majzū' li-l-baḥr:** [metr.] ovvero 'forma monca del metro', è quella variazione strutturale del metro classico secondo cui questo manca di due *tafīlatayni*, rispettivamente l'ultima di ogni emistichio (→ *TAF'ĪLA*). In esso appaiono dunque sei o quattro *tafīlāt* per verso invece che otto o sei, in ragione del metro selezionato). Tale mutamento, se presente, è obbligatorio dall'inizio alla fine del componimento.

**ṣura tamma li-l-baḥr:** [metr.] ovvero 'forma completa del metro', si ottiene quando il *pattern* di quattro o tre *tafīlāt* (→ *TAF'ĪLA*) per emistichio viene rispettato (tot. max. sei o otto *tafīlāt* per verso in base al metro scelto). Si oppone a *ṢURAT AL-MAJZŪ' LI-L-BAḤR*.

**tafīla:** [metr.] unità prosodica o piede del verso. È costituita da due o più *majmū'āt ṣawtiyya* o *takārīr ṣawtiyya* (→ *MAJMŪ' SAWTĪ* o *takrīr ṣawtī*). Nella metrica araba tradizionale le *tafīlāt* regolari sono dieci.

**tafīlat al-ḍarb:** [metr.] o anche *al-ḍarb*, è l'ultima *TAF'ĪLA* del secondo emistichio di un verso. Da non confondere col significato di *ḌARB AL-BAḤR* e le sue tipologie (*ḌARB ṢAḤĪḤ* e *ḌARB SĀLIM*) che tuttavia si lega a quello di *t. d.*: infatti, *ḍarb al-baḥr* si intende infatti il modo in cui il verso appare in ragione dei mutamenti morfologici intervenuti proprio su questa *tafīla* (ovvero lo *ZIḤĀF* o la 'ILLA).

**tafīlat al-'arūḍ:** [metr.] o anche 'arūḍ, è l'ultima *TAF'ĪLA* del primo emistichio di un verso. La stessa definizione della metrica come 'ILM AL-ARŪḌ WA-AL-TAF'ĪLĀT nasce dalle variazioni del metro in risposta ai mutamenti morfologici che interessano proprio questa *tafīla*.

**tajdīd:** [lett.] rinnovamento.

**ṭaqtūqa:** [folk./mus.] è una delle forme di canto popolare presumibilmente derivante dal *zajal* andaluso e perlopiù diffusa in Egitto e nello Shām. Questo tipo di composizione musicale, in genere eseguita da una voce maschile, ebbe larga diffusione nei primi 40 anni del XX secolo quando noti artisti e anche voci femminili contribuirono ad accrescerne la diffusione attraverso la radio. Le *ṭaqtūqāt*, dunque, sono brani generalmente abbastanza brevi e semplici sia sotto il profilo musicale sia per la complessità del loro testo, che è prettamente popolare e spesso anonimo, e sono realizzati sulla base di due/tre fra le più tradizionali *maqāmāt sharqiyya* (scale melodiche orientali) fra cui: *al-ghaṣan* e *al-rāsat* o *al-rāsat suzanāt*, che è una variante del precedente *MAQĀM*. Sayyid Darwīsh (1892 - 1923), fra i più talentuosi e amati musicisti egiziani fu autore di numerose *ṭaqtūqāt* e ne realizzò alcune anche a partire da un *maqām* sino ad allora mai impiegato in questo tipo di genere musicale e denominato *al-‘ajam*. Come attesta lo stesso nome, quest’ultimo *maqām* (*al-‘ajam*, lett: nome collettivo indicante i non arabi e gli stranieri) è uno di quelle *maqāmāt sharqiyya* che vira verso i suoni della musica occidentale poiché è più vicino musicalmente alle scale diatoniche e cromatiche della musica europea. L’introduzione del nuovo *maqām* da parte di Darwīsh ha rappresentato un’evoluzione per questo genere musicale e canoro.

**tarṣī’:** [ret.] figura retorica afferente al ramo de ‘*ILM AL-BADĪ’* della *BALĀGHA* e definito come *MUḤASSINA LAFZIYYA*. È una fioritura rimica derivata da *SAJA’* che occorre fra due emistichi di uno stesso verso. Il *t.* prevede una rima baciata fra i due emistichi di uno stesso verso, in cui le ultime parole di ognuno condividono una o più lettere finali. Condiziona fortemente la realizzazione dell’emistichio poiché prevede una spiccata corrispondenza eufonica o sintattica anche fra i sintagmi non direttamente investiti (cfr. → *TAṢRĪ’*). È considerato una figura retorica di suono raffinata e presente soprattutto nella poesia classica, in cui, come afferma al-Jurjānī «i sintagmi corrispondono da parte a parte come le perle di una collana» (Shākir 1991: 306).

**tartīb:** [gr.] ordine grammaticale fra gli elementi di un enunciato.

**taṣannu’:** [ret.] manierismo.

**taṣbiḥ:** [ret.] figura retorica afferente al ramo de ‘*ILM AL-BADĪ’* della *BALĀGHA* e definito come *MUḤASSINA LAFZIYYA*. È una fioritura rimica derivata da *SAJA’* i cui esiti sono quelli paragonabili a quelli dell’anadiplosi\* (sia in prosa sia in poesia) ovvero la ripetizione dell’ultima parte di un sintagma sintattico nella prima parte del sintagma successivo. Risponde a una se-

mantica di tipo aggiuntivo e la seconda occorrenza è generalmente un'espansione della prima.

**tashbīh:** [ret.] comparazione\*, similitudine\*, allegoria\*, è un processo retorico afferente al ramo de *'ILM AL-BAYĀN* della *BALĀGHA*. Il *t.* prevede la comparazione fra due elementi o immagini complesse. I quattro pilastri del *tashbīh* sono 1) *AL-MUSHABBA*: il 1° termine della comparazione; 2) *ADĀT AL-TASHBĪH*: la particella che introduce la comparazione; 3) *AL-MUSHABBA BI-HI*: il 2° termine della comparazione; 4) *WAJH AL-SHIBAH*: la qualità in comune sulla quale si fonda la comparazione fra i due termini/espressioni. Il *t.* ha due realizzazioni: a) *tashbīh tāmm*, ovvero quello in cui tutti e quattro i pilastri del *tashbīh* sono presenti nell'enunciato, se ne riconoscono varie tipologie; b) *tashbīh nāqīṣ* ovvero quello in cui dei quattro pilastri del *tashbīh* possono essere omessi uno o entrambi fra *adāt al-tashbīh* e *wajh al-shibah* ma mai *al-mushabba* e *al-mushabba bi-hi* (in quel caso si otterrebbe un'*ISTI'ĀRA*). Si riconoscono varie tipologie di *t.*

**tashbīh balīgh:** [ret.] è una tipologia di *tashbīh nāqīṣ* (→ *TASHBĪH*) in cui dei quattro pilastri del *t.* vengono omessi sia *ADĀT AL-TASHBĪH* sia *WAJH AL-SHIBAH*. Sotto il profilo retorico è considerato il più elegante poiché risponde alla caratteristica della concisione (→ *IJĀZ*) che contraddistingue la *BALĀGHA*.

**tashbīh maqlūb:** [ret.] è una tipologia di *tashbīh tāmm* (→ *TASHBĪH*) in cui si pospone in fine di espressione *WAJH AL-SHIBAH* con finalità enfatiche. L'ordine del *t.m.* è il seguente: 1) *ADĀT AL-TASHBĪH*; 2) *AL-MUSHABBA*; 3) *AL-MUSHABBA BI-HI*; 4) *WAJH AL-SHIBAH*.

**tashbīh mu'aqqad:** [ret.] è una tipologia di *tashbīh nāqīṣ* (→ *TASHBĪH*) in cui dei quattro pilastri si omette *ADĀT AL-TASHBĪH*.

**tashbīh mujmal:** [ret.] è una tipologia di *tashbīh nāqīṣ* (→ *TASHBĪH*) in cui dei quattro pilastri si omette *WAJH AL-SHIBAH*.

**tashbīh mursal:** [ret.] è una tipologia di *tashbīh tāmm* (→ *TASHBĪH*), dunque completa. È quella maggiormente esemplificativa di questa figura retorica e quella più chiara e semplice.

**tashbīh tamthīlī:** [ret.] è una tipologia di *TASHBĪH* in cui si esige che almeno *WAJH AL-SHIBAH* consista in un'immagine allegorica articolata. È una tipologia di *tashbīh* molto comune e apprezzata in retorica e può essere sia *tāmm* sia *nāqīṣ*.

**tashkīl:** [ling.] vocalizzazione.

**tasrīʿ:** [ret.] figura retorica afferente al ramo de ʿILM AL-BADĪʿ della BALĀGHHA e definito come MUḤASSINA LAFẒIYYA. È una fioritura rimica derivata da SAJAʿ che occorre fra due emistichi di uno stesso verso. Il *t.* prevede una rima baciata fra i due emistichi di uno stesso verso, in cui le ultime parole di ognuno condividono una o più lettere finali ma a differenza del TARṢĪʿ non prevede alcuna spiccata corrispondenza eufonica o sintattica fra i sintagmi non direttamente investiti e ha soprattutto il pregio di rendere l'emistichio "veloce" e scorrevole.

**tawriya:** [ret.] processo retorico che fa riferimento al ramo de ʿILM AL-BADĪʿ della BALĀGHHA e definito come MUḤASSINA MAʿNAWIYYA. La *t.* fa leva sulla polisemia di un termine che non viene mai impiegato nella sua accezione di significato materiale, bensì secondo quella astratta. La corretta interpretazione è desumibile da altri elementi di contesto all'interno dell'enunciato. Da non confondere con la KINĀYA che nello specifico ha funzione di attributo indiretto. Il significato astratto della *t.* fa spesso leva su substrato culturale condiviso, come proverbi, abitudini, versi ed è impiegata con finalità espressive ed enfatiche.

**teatro epico:** [lett./crit.] Il teatro epico è un tipo di teatro affermatosi agli inizi del XX secolo il cui maggiore teorizzatore fu il drammaturgo Bertolt Brecht. Per *epicizzazione* del teatro si intende, infatti, il decentramento della drammatizzazione dall'evento scenico al fine di coinvolgere maggiormente lo spettatore che diviene il destinatario attivo (e non più passivo) della rappresentazione. Il teatro epico prevede un largo impiego del VERFREMDUNGSEFFEKT.

**thunāʿiyya diddiyya:** [ling./crit.] coppia di lessemi opposti semanticamente.

**ṭibāq:** [ret.] processo retorico che fa riferimento al ramo de ʿILM AL-BADĪʿ della BALĀGHHA e definito come MUḤASSINA MAʿNAWIYYA. Ha esiti paragonabili a quelli dell'antitesi\* o dell'ossimoro\* e può colpire due o più termini. Si presenta sotto forme differenti: Ṭ: ĪJĀBĪ, Ṭ: ĪJĀZĪ, Ṭ: SALBĪ.

**ṭibāq ijābī:** [ret.] antitesi / ossimoro\* fra termini in forma affermativa e affini per categoria grammaticale.

**ṭibāq ijāzī:** [ret.] antitesi / ossimoro\* è il ṭ. 'conciso' che investe termini in forma affermativa, anche se non affini per categoria grammaticale.

**ṭibāq salbī:** [ret.] antitesi / ossimoro\* fra termini, alcuni in forma affermativa e altri in forma negativa.

**tikrār:** [ret.] spesso con esiti paragonabili a quelli dell'anafora\* e dell'iterazione\*, è una figura retorica afferente al ramo de 'ILM AL-BADĪ' della BALĀGHA e definita come MUḤASSINA LAFZIYYA. Essa prevede la ripetizione del medesimo termine, soprattutto a inizio di verso o di emistichio, con finalità enfatiche.

**turāth sha'bi:** [crit./folk] l'eredità, il bagaglio della cultura popolare tradizionale.

**ughniya sha'biyya:** [folk./mus.] canzone popolare.

**'umda:** [less.] autorità locale in Egitto.

**umsiyya shi'riyya:** [lett.] serata conviviale che ha per scopo la recitazione di versi e la condivisione della poesia.

**uslūb al-nafy li-l-ta'kid:** [ret.] è uno degli stili espressivi che afferisce al ramo 'ilm al-ma'ānī della balāgha. Si tratta di una costruzione secondo la quale il parlante realizza un enunciato in forma negativa ma con finalità assertive.

**uslūb qaṣr 'an tariq al-nafi wa al-istithnā':** [ret.] è uno degli stili espressivi che afferisce al ramo 'ILM AL-MA'ĀNĪ della BALĀGHA. Si tratta di una costruzione in cui per affermare un concetto si pongono una di seguito all'altra una frase in forma negativa e un'eccettuativa (es: «*laysa yafullu al-sharra ghayr al-sharri*» – 'niente vince il male se non il male' (Surūr 1975: 19).

**ustūra:** [folk] leggenda (popolare).

**verfremdungseffekt:** [crit.] effetto di straniamento e alienazione così come teorizzato da Brecht nel suo modello di *TEATRO EPICO*.

**waḥdat al-bayt:** [ret.] lett: 'unità del verso', è la realizzazione del NAẒM in poesia, secondo la quale il verso è l'unità minima del componimento lirico. Secondo la critica moderna essa si fonda su NAẒM AL-BAYT.

**waḥdat al-jumla:** [ret.] lett: 'unità della frase', è quella realizzazione del NAẒM in poesia secondo la quale la frase è l'unità minima del componimento lirico. Il suo impiego è introdotto dalla prosa. *Wj* contraddistingue i componimenti della QAṢĪDAT AL-NATHR e si fonda su NAẒM AL-JUMLA.

**wajh al-shibah:** la qualità in comune sulla quale si fonda la comparazione fra i due termini/espressioni di un TASHBĪH.

**watad (pl. awtād):** [metr.] si tratta di un MAJMŪ' ṢAWTĪ (o *takrīr ṣawtī*) costituito da tre lettere. Due di esse sono MUTAḤARRIKA mentre l'altra è SĀKINA. Il *w* è inscindibile e non accetta l'intervento di mutamenti morfologici lievi al suo interno (es: *ZIḤĀF*) ma può essere colpito dalla 'ILLA. Esso si realizza secondo due modelli: *WATAD MAJMŪ'* e *WATAD MAFRŪQ*).

**watad al- majmūʿ:** è un WATAD in cui delle tre lettere che lo costituiscono la prima e la seconda sono MUTAḤARRIKA, mentre la terza è SĀKINA. Esso si esprime col simbolo [//0]. Es. ʿilun all'interno della TAFʿĪLA *fāʿilun* > /0 //0. È il tipo di *watad* più ricorrente nei *patterns* delle varie *tafʿīlāt*.

**watad mafrūq:** è un WATAD in cui delle tre lettere che lo costituiscono la prima e la terza sono MUTAḤARRIKA mentre la seconda è SĀKINA. Esso si esprime col simbolo [/0/]. Es. *fāʿi* all'interno della TAFʿĪLA *fāʿilātun* > /0/ /0 /0. È il tipo di *watad* meno ricorrente nei *patterns* delle varie *tafʿīlāt*.

**wazn (pl. awzān):** [metr.] armonia ritmica ed eufonica del verso poetico. Soprattutto al pl., è spesso usato sinonimo di *buhūr* (→ BAḤR). Nonostante vi sia una certa ambiguità nell'impiego di questo termine all'interno dei manuali, esso indica la "forma applicata" di un *baḥr* all'interno di un verso a dispetto della "forma teorica" dello stesso (AL-BAḤR BI-ḤASB AL-DĀʿIRA AL-ʿARŪḌIYYA). Il *w.* è quello che mostra già al suo interno l'intervento di mutamenti morfologici lievi e gravi come lo ZIḤĀF e la ʿILLA.

**wazn al-baḥr bi-ḥasb al-dāʿira al-ʿarūḍiyya:** [metr.] è la forma teorica del metro poetico che tuttavia può anche non realizzarsi mai perché per convenzione appare già investita da mutamenti morfologici su *al-ḍarb* o TAFʿĪLAT AL-ḌARB e su ʿARŪḌ O TAFʿĪLAT AL-ʿARŪḌ.

**ziḥāf:** [ret.] mutamento metrico lieve che investe la TAFʿĪLA modificandone la sequenza ordinaria di *majmūʿāt ṣawtiyya* (→ MAJMŪʿ ṢAWTĪ o *takrīr ṣawtī*) e dunque l'aspetto (ma non la natura) e la sua realizzazione quantitativa. Può colpire solo un SABAB e mai un WATAD. Lo *z.* può realizzarsi in tre modi: *iskān mutaḥarrika*, *ḥadhf iskān*, *ḥadhf mutaḥarrika*. Vi sono due categorie di *ziḥāfāt*: ZIḤĀF MUFRAD AW BASĪT e ZIḤĀF MUZDAWJ AW MURAKKAB.

**ziḥāf mufrad aw basīt:** [metr.] è una tipologia di ZIḤĀF che corrisponde a un singolo mutamento che può colpire una TAFʿĪLA. Ve ne sono di otto tipi: *iḍmār*, *khābn*, *waqṣ*, *ṭayy*, ʿAṢB, ʿAQL, *qabd*, *kaff*.

**ziḥāf muzdawj aw murakkab:** [metr.] tipologia di ZIḤĀF che corrisponde a un duplice mutamento che può colpire una TAFʿĪLA. Ve ne sono di quattro tipi: *khābl*, *khāzl*, *shakl*, *naqṣ*.

# Cronologia delle opere di Najīb Surūr

Al fine di offrire una mappatura completa dell'opera di Surūr, la presente cronologia delle opere suddivide i componimenti per tipologia in tre sezioni: la prima è dedicata alle antologie e alle opere poetiche, la seconda alle opere teatrali e la terza ad articoli e saggi di critica letteraria.

A sinistra è indicata la data di composizione dell'opera mentre a destra sono indicate le sedi di pubblicazione e gli anni, con un ulteriore riferimento a quelle singole opere – generalmente poemi o brevi *pièce* – estratte da antologie e pubblicate su riviste letterarie spesso in data differente. La cronologia include opere menzionate in bibliografia secondaria e mai pubblicate così come quelle pubblicate ma mai reperite. Quanto a tutte le pubblicazioni dell'autore qui indicate e ai testi divulgati non a mezzo stampa si consulti la successiva bibliografia che riporta le fonti in ordine meramente cronologico.

## ANTOLOGIE E OPERE POETICHE

(1952-1959)

*al-Trājīdiyā al-insāniyya* (antologia)

- (1968), al-Mu'assasa al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Ta'lif wa-al-Nashr, il Cairo, [irreperibile].
- (1996), Najīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila* (opera in 4 vol.), vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 4-65.

SINGOLE PUBBLICAZIONI DA QUEST'ANTOLOGIA:

(1954), *Li-Hadhī al-jumū'*, "al-Ādāb", II, 7, pp. 20-21.

(1955), *Tawba li-l-jubanā'*, "al-Ādāb", III, 6, pp. 22-23.

(1955), *al-Sindabād al-birri'*, "al-Ādāb", III, 8, pp. 25-26.



- (1955), *Tawba li-l-jubanā*’, “al-Ādāb”, (2<sup>a</sup> parte) III, 9, pp. 59-61.
- (1955), *Ḥafinatā dumū*’, “al-Ādāb”, III, 10, p. 23.
- (1956), *al-Makhāḍ*, “al-Ādāb”, IV, 2, p. 32.
- (1956), *Risāla ilā ab-ī*, “al-Ādāb”, IV, 7, p. 34.
- (1956), *al-Ḥidhā*’, “al-Risāla al-jadīda”, III, 29, p. 25.
- (1958), *al-Juma’a al-ḥazīna*, “al-Ādāb”, VI, 4, p. 12.
- (1958), *al-Trājīdiyā al-insāniyya*, “al-Ādāb”, VI, 9-10, pp. 38-39.
- (1958-1960) *al-Kūmīdiā al-insāniyya* (antologia)
- (1996), in Najīb Surūr, *al-A’māl al-kāmila* (opera in 4 vol.), vol. 3, al-Hay’a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 65-109.
- SINGOLE PUBBLICAZIONI DA QUEST’ANTOLOGIA:
- (1958), *al-Kūmīdiā al-insāniyya*, “al-Ādāb”, VI, 5, p. 33.
- (1960), *’Ars Awrās*, “al-Ādāb”, VIII, 8, p. 7.
- (1960), *Ṣirā’ī al-ḥuzn*, “al-Ādāb”, VIII, 10, p. 17.
- (1959) *A’māl shi’riyya ‘an al-waṭan wa-al-manfā*, scritta durante il soggiorno a Mosca, [non pubblicata]
- (1959-1963) *Risāla shi’riyya ilā Ṣalāḥ ‘Abd al-Sabūr*, scritta durante il soggiorno a Mosca, [non pubblicata]
- (1959 -1963) *’An al-insān al-ṭayyib*, scritta durante il soggiorno a Mosca, [non pubblicata]
- (1963-1964) *Luzūm mā yalzam* (antologia)
- (1975), Maktabat Madbūli, il Cairo. [irreperibile]
  - (1996), in Najīb Surūr, *al-A’māl al-kāmila* (opera in 4 vol.), vol. 3, al-Hay’a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 109-239.
  - (2006), *Luzūm mā yalzam*, Dār al-Shurūq, il Cairo.
- SINGOLE PUBBLICAZIONI DA QUEST’ANTOLOGIA:
- (1964), *Luzūm mā yalzam*, “al-Shi’r”, I, 9, pp. 60-69.
- (1965), *Ḥiwār ma’a Abī al-’Alā*, “al-Shi’r”, I, 4, pp. 23-30.
- (1965), *al-Masīḥ wa-al-luṣuṣ*, “Ḥiwār”, III, 17, pp. 120-123.
- (1967), *Ḥiwār ma’a Dāntī*, “al-Majalla”, XI, 121, pp. 96-99.

- (1975), *Ḥiwār ma‘ Lūrd Bayrūn*, “al-Kātib”, XV, 175, pp. 34-41.
- (1966) *Brūtūkūlāt ḥukamā’ Rīsh!* (antologia)
- (1978) Maktabat Madbūli, il Cairo. [irreperibile]
  - (1996), in Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 261-328
  - (2006), *Brūtūkūlāt ḥukamā’ Rīsh!*, Dār al-Shurūq, il Cairo.
- SINGOLE PUBBLICAZIONI DA QUEST’ANTOLOGIA:
- (1975), *Kalimāt fī al-ḥubb*, “al-Kātib”, XV, 172, pp. 16-17.
- (1975), *Ughniya ‘an ṭā’ir*, “al-Kātib”, XV, 173, pp. 20-21.
- (1975), *al-Khuṭūṭ al-wahmiyya fī al-masā’il al-brūtūkūliyya*, “al-Kātib”, XV, 177, pp. 66-92.
- (1966) *Ḥanīn fī al-manfā*, “al-Majalla”, X, 118, pp. 46-48.
- (1966) *Afkār junūniyya fī daftar Hamlit*
- (1996), in Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pp. 328-389.
  - (1966), “al-Majalla”, X, 118, pp. 46-48.
- (1967-1968)  
rivisto nel 1974 *Fāris ākhir zaman*
- (1997), in Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1997, pp. 71-188.
- (1969)  
rivisto nel 1974 *Mu‘askar al-Kilāb*
- (1997), in Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 233-254. (Testi per la colonna sonora della serie televisiva omonima, inizialmente scritta e prodotta ma mai andata in onda.)
- (anni ’70) *Ḥallū el-marākib*, poesia per la canzone, disponibile online
- (anni ’70) *El-baḥr b-yiḍḥak le-h?!* poesia per la canzone, disponibile online

- (1967 - 1974) *Kuss ummiyyāt*, disponibile online dal 2002.
- (1974-1976) *al-Ṭawfān al-thāny*
- (1997), in Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 189-254.
- SINGOLE PUBBLICAZIONI DA QUEST’ANTOLOGIA:
- (1979), *Tarnīma ‘an asad*, “al-Ma‘rifa”, XVIII, 208, pp. 176-185.
- (1975) *Iḥbāṭāt shi‘riyya*
- (1996), Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 253-259.
  - (1975), *Iḥbāṭāt shi‘riyya*, “al-Kātib”, XV, 174, pp. 15-19.
- (1975 - 1976) *Rubā‘iyyāt Najīb Surūr*,
- (1978), Maktabat Madbūli, il Cairo. [irreperibile]
  - (1997), in N. Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 7- 69.
  - (1975), pubblicazione in 3 parti, “al-Kātib”, XVI, 185 e 187-188, pp. 41-47; 21-27; 30-35.

#### OPERE TEATRALI

- (1958) *Shajarat al-zaytūn*
- (1968), Dār al-Kitāb al-‘Arabī li-l-Ṭibā‘a wa-al-Nashr, il Cairo. [irreperibile].
- (1958) *Bustān al-karaz - Ṭā’yr al-Baḥr*
- (1968), Dār al-Kitāb al-‘Arabī li-l-Ṭibā‘a wa-al-Nashr, [irreperibile].
- (1964) *Yāsīn wa-Bahiyya*,
- (1989), Maktabat Madbūli.

- (1993), in Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1993, pp. 20-204.
  - (2008), Dār al-Shurūq, il Cairo.
- (1966) *Ah yā layl yā qamar!*
- (1980), Maktabat Madbūlī, il Cairo.
  - (1993), in Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1993, pp. 205-350.
- (1967) *Yā Bahiyya khabbirī-nī*
- (1969), in N. Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, il Cairo, pp. 213-294.
  - (1993), in Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, pp. 351-459.
- (1968) *Alūh yā Miṣr*
- (1998) in *Āfāq al-masrah* VIII, n. 57, 1998, pp. 4-57.
  - (2003) ‘Iṣām al-Dīn Abū al-‘Alā (a cura di), al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma al-Miṣriyya li-l-Kitāb, il Cairo, 2003.
- (1968) *Mirāmār*  
[manoscritto, non pervenuto].
- (1969) *Al-kalimāt al-mutaqāṭi‘a*,
- (s.d.), al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo.
- (1969) *al-Ḥukm qabla al-mudāwala*
- (1985), *al-Ḥukm qabla al-mudāwala: masraḥiyya lam yansharu-hā Najīb Surūr*, (postuma, pubblicata da Fawzī ‘Abd al-Ḥalim), “Ibdā’”, III, 7, pp. 106-108.
  - (1995), in Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 2, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 23-125.
- (1970) *Mālik al-shaḥḥātīn*

- (1995), in Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 2, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 210-317.
- (1971) *al-Dhubāb al-azraq*
  - (1995), in Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 2, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 126-209.
- (1972) *Qulū li-‘ayn al-shams*
  - (1993), in Najīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 513-574.
- (1974) *Minīn ajīb al-nāss*
  - (1975), Dār al-Thaqāfa al-Jadīda, il Cairo.
- (1976) *Kalimāt ghayr mutaqaṭi‘a*
  - (1976), “al-Bayān al-kuwaitiyya”, XI, 122, pp. 44-45.
- (1976) *Wathīqa Shaksbīriyya hāmna*
  - (1976), “al-Dūḥa”, VIII, 12, pp. 116-122.

#### ARTICOLI E SAGGI DI CRITICA LETTERARIA

- (1955) *Narjis...fī al-ḥayy al-lātīnī*
  - “al-Ādāb”, III, 2, pp. 26-30 e 53-55.
- (1955) *Mafhūmāt fī al-fann*
  - “al-Ādāb”, III, 3, pp. 41-44.
- (1955) ‘Awd Narjis ‘ala bad’i: *Narjis...fī al-ḥayy al-lātīnī*
  - “al-Ādāb”, III, 5, pp. 26-29.
- (1955) *Udabā’ wa-udabātiyyūna*
  - “al-Ādāb”, III, 5, pp. 65-69.
- (1956) *al-Nitāj al-jadīda: al-ẓill al-kabīr, majmū‘ qiṣaṣ Samīra ‘Azzām*
  - “al-Ādāb”, IV, 3, pp. 34-38.

- (1956) *Qaṣā'id min al-Sudān*  
 • “al-Ādāb”, IV, 6, pp. 38-41.
- (1956) *Zāhira maḥmūda*  
 • “al-Ādāb”, IV, 11, pp. 51-52.
- (1956) *Maqāl al-ustādh Najīb Surūr*  
 • “al-Ādāb”, IV, 12, pp. 36-38.
- (1957) *Takḥṭīṭāt fī al-masraḥ al-miṣrī*  
 • “al-Ādāb”, V, 1, pp. 17-24.
- (1957) *Azma...fī al-shi'r al-ḥadīth*  
 • “al-Risāla al-jadīda”, IV, 40, p. 26-27.
- (1957) *Ḥaythiyyāt fī qaḍīyat shi'r*  
 • “al-Risāla al-jadīda”, IV, 43, p. 19.
- (1958) *Naḥw ṣaff thālith*  
 • “al-Ādāb”, VI, 5, pp. 35-40.
- (1961) *Rasā'il ḥawla qaḍāya al-masraḥ*  
 • scritta insieme al collega e amico Karam Miṭāwa' durante il loro soggiorno di studio a Mosca presso l'Accademia di Arte Drammatica; la scrittura venne completata da entrambi durante un breve soggiorno a Roma [mai pubblicata].
- (1968-1978) *Riḥla fī thulāthiyyat Najīb Maḥfūz*  
 • (2007), Dār al-Shurūq, il Cairo.
- (1968) *Risāla ilā al-Kawākib*  
 • “al-Kawākib”, 906, s.p.
- (1969) *Hiwār fī al-masraḥ*  
 • (1969), al-Maktaba al-Anglu-Miṣriyya, il Cairo.
- (1973) *Taḥta 'abā'at Abī al-'Alā'*  
 • (1997), in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, pp. 101-125.
- (1975) *Bayna yaday Arīṣṭū: difā'an 'an al-shi'r*  
 • “al-Kātib”, XV, 170, pp. 52-59.

- (1975) *Bayna yadaḡ Arīštū: difāʿān ʿan al-masraḡ*  
 • “al-Kātib”, XV, 171, pp. 60-72.
- (1976) *Qirāʿa naqdiyya fī qaṣāʿid al-aʿdād al-sābiqa*  
 • “al-Kātib”, XVI, 182, pp. 114-126.
- (1976) *al-Shiʿr bayna al-mafrūd wa-al-marfūd: muḡāwara maʿa Mārtin Haydghir (1<sup>^</sup>pt.)*  
 • “al-Kātib”, XVI, 189, pp. 42-59
- (1976) *ʿAlāqat al-mukhrij bi-al-naṣṣ al-masraḡī*  
 • “al-Dūḡa”, VIII, 4, pp. 48-50.
- (1976) *ʿAlāqat al-mukhrij bi-al-naṣṣ al-masraḡī bi-al-mathal*  
 • “al-Dūḡa”, VIII, 7, pp. 90-93.
- (1977) *ʿAlāqat al-mumaththil bi-al-naṣṣ al-masraḡī*  
 • “al-Dūḡa”, IX, 1, 118-121.
- (1977) *al-Shiʿr bayna al-mafrūd wa-al-marfūd: muḡāwara maʿa Mārtin Haydghir (2<sup>^</sup>pt.)*  
 • “al-Kātib”, XVII, 191, pp. 38-58.
- (1977) *al-ʿAlāqa bayna al-mumaththil wa-al-jumhūr*  
 • “al-Dūḡa”, IX, 2, 110-113.
- (1977) *Aʿrāḡ al-shakliyya fī al-masraḡ*  
 • “al-Dūḡa”, IX, 3, 88-91.
- (1977) *Wa-al-Malik Dimūstilīs! Wathīqa masraḡiyya li-l-ʿiqāda*  
 • “al-Dūḡa”, IX, 4, 96-99.
- (1977) *Khusūma khasara-hā al-adab al-ʿarabī*  
 • “al-Dūḡa”, IX, 7, pp. 38-40.
- (1977) *Abū al-ʿAlā bayna al-tarhīb wa-al-tarḡīb*  
 • “al-Dūḡa”, IX, 7, pp. 36-38.
- (1977) *al-Fikr wa-al-shiʿr fī manzūr Abī al-ʿAlā al-Maʿarrī*  
 • “al-Dūḡa”, IX, 12, pp. 80-83.
- (1978) *Hāl kān Aflātūn aflātuniyyā*  
 • “al-Dūḡa”, X, 3, pp. 95-99.

- (1978) *Manhaj al-shakk*  
 • “al-Dūḥa”, X, 5, pp. 42-47.
- (1978) *Humūm al-adab wa al-fann*  
 • (1989), Dār al-Murīkh li-l-Nashr, il Cairo, 1989. L'autore lavorò sino a poco tempo prima della sua morte [irreperibile].
- (1979) *Ṭab‘ al-a‘māl al-adabiyya*  
 • “Āfāq adabiyya”, XVII, 2, pp. 157.
- (1979) *Ḥawla azmat al-masrah al-miṣrī*  
 • “al-Ma‘rifa”, XVIII, 208, pp. 172-176.
- (1981) *Hākadhā qāla Juḥā*  
 • (1981), Dār al-Thaqāfa al-Jadīda, il Cairo.



# Bibliografia

## BIBLIOGRAFIA DELLE PUBBLICAZIONI DI NAJĪB SURŪR

- (1954), *Li-Hadhī al-jumūʿ*, “al-Ādāb”, II, 7, pp. 20-21.
- (1955a), *al-Sindabād al-barrī*, “al-Ādāb”, III, 8, pp. 25-26.
- (1955b), ‘*Awd Narjis ‘ala bad’i: Narjis...fī al-ḥayy al-lātīnī*, “al-Ādāb”, III, 5, pp. 26-29.
- (1955c), *Ḥafinatā dumūʿ*, “al-Ādāb”, III, 10, p. 23.
- (1955d), *Maḥmūmāt fī al-fann*, “al-Ādāb”, III, 3, pp. 41-44.
- (1955e), *Narjis...fī al-ḥayy al-lātīnī*, “al-Ādāb”, III, 2, pp. 26-30 e 53-55.
- (1955f), *Tawba li-l-jubanāʿ*, “al-Ādāb” (2<sup>a</sup> parte) III, 9, pp. 59-61.
- (1955g), *Tawba li-l-jubanāʿ*, “al-Ādāb”, III, 6, pp. 22-23.
- (1955h), *Udabāʿ wa-udabāṭiyyūna*, “al-Ādāb”, III, 5, pp. 65-69.
- (1956a), *al-Ḥidhāʿ*, *al-Risāla al-jadīda*, III, 29, p. 25.
- (1956b), *al-Makhāḍ*, “al-Ādāb”, IV, 2, p. 32.
- (1956c), *al-Nitāj al-jadīda*: al-Ẓill al-kabīr, *majmūʿ qīṣaṣ Samīra ‘Azzām*, “al-Ādāb”, IV, 3, pp. 34-38.
- (1956d), *Maqāl al-ustādh Najīb Surūr*, “al-Ādāb”, IV, 12, pp. 36-38.
- (1956e), *Qaṣāʾid min al-Sudān*, “al-Ādāb”, IV, 6, pp. 38-41.
- (1956f), *Risāla ilā ab-īʿ*, “al-Ādāb”, IV, 7, p. 34.
- (1956g), *Zāhira maḥmūda*, “al-Ādāb”, IV, 11, pp. 51-52.
- (1957a), *Azma...fī al-shiʿr al-ḥadīth*, “al-Risāla al-jadīda”, IV, 40, p. 26-27.
- (1957b), *Ḥaythiyyāt fī qaḍīyyat shiʿr*, “al-Risāla al-jadīda”, IV, 43, p. 19.
- (1957c), *Takhtīṭāt fī al-masraḥ al-miṣrī*, “al-Ādāb”, V, 1, pp. 17-24.
- (1958a), *al-Jumāʿa al-ḥazīna*, “al-Ādāb”, VI, 4, p. 12.
- (1958b), *al-Trājīdiyā al-insāniyya*, “al-Ādāb”, VI, 9-10, pp. 38-39 (estratti dall’antologia omonima).
- (1958c), *al-Kūmīdiā al-insāniyya*, “al-Ādāb”, VI, 5, p. 33.
- (1958d), *Naḥw ṣaff thālith*, “al-Ādāb”, VI, 5, pp. 35-40.
- (1960a), ‘*Ars Awrās*, “al-Ādāb”, VIII, 8, p. 7.
- (1960b), *Ṣirāʿī al-ḥuzn*, “al-Ādāb”, VIII, 10, p. 17.



- (1964), *Luzūm mā yalzam*, “al-Shi‘r”, I, 9, pp. 60-69.
- (1965a), *al-Masīḥ wa-al-luṣuṣ*, “Ḥiwār”, III, 17, pp. 120-123 (poesia per il teatro\*)
- (1965b), *Ḥiwār ma‘a Abī al-‘Alā*, “al-Shi‘r”, I, 4, pp. 23-30 (dall’antologia *Luzūm mā yalzam*).
- (1966a), *Afkār junūniyya fī daftar Hamlīt II*, “al-Majalla”, X, 118, pp. 46-48.
- (1966b), *Ḥanīn fī al-manfā*, “al-Majalla”, X, 118, 46-48.
- (1967), *Ḥiwār ma‘a Dāntī*, “al-Majalla”, XI, 121, pp. 96-99.
- (1968a), *Risāla ilā al-Kawākib*, “al-Kawākib”, 906.
- (1968b), *al-Trājīdiyā al-insāniyya*, al-Mu‘assasa al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Ta‘līf wa-al-Nashr, il Cairo. [irreperibile].
- (1968c), *Bustān al-karaz – Ṭā‘yr al-Baḥr*, Dār al-Kitāb al-‘Arabī li-l-Ṭibā‘a wa-al-Nashr, il Cairo. [irreperibile].
- (1968d), *Shajarat al-zaytūn*, Dār al-Kitāb al-‘Arabī li-l-Ṭibā‘a wa-al-Nashr, il Cairo. [irreperibile].
- (1969), *Ḥiwār fī al-masraḥ*, al-Maktaba al-Anglu-Miṣriyya, il Cairo.
- (1975a), *al-Khuṭūṭ al-wahmiyya fī al-masā‘il al-brūtūkūliyya*, “al-Kātib”, XV, 177, pp. 66-92.
- (1975b), *Bayna yaday Arīṣṭū: difā‘ān ‘an al-masraḥ*, “al-Kātib”, XV, 171, pp. 60-72.
- (1975c), *Bayna yaday Arīṣṭū: difā‘ān ‘an al-shi‘r*, “al-Kātib”, XV, 170, pp. 52-59.
- (1975d), *Kalimāt fī al-ḥubb*, “al-Kātib”, XV, 172, pp. 16-17.
- (1975e), *Ughniya ‘an ṭā‘ir*, “al-Kātib”, XV, 173, pp. 20-21.
- (1975f), *Ḥiwār ma‘ Lūrd Bayrūn*, “al-Kātib”, XV, 175, pp. 34-41.
- (1975g), *Iḥbāṭāt shi‘riyya*, “al-Kātib”, XV, 174, pp. 15-19.
- (1975h), *Minīn ajīb an-nāss*, Dār al-Thaqāfa al-Jadīda, il Cairo.
- (1976a), *Rubā‘iyyāt Najīb Surūr* (pubblicazione in 3 parti), “al-Kātib”, XVI, 185-187-188, pp. 41-47; 21-27; 30-35.
- (1976b), *‘Alāqat al-mukhrij bi-al-naṣṣ al-masraḥī bi-al-mathal*, “al-Dūḥa”, VIII, 7, pp. 90-93.
- (1976c), *‘Alāqat al-mukhrij bi-al-naṣṣ al-masraḥī*, “al-Dūḥa”, VIII, 4, pp. 48-50.
- (1976d), *al-Shi‘r bayna al-mafrūd wa-al-marfūd: muḥāwara ma‘a Mārtin Haydghir* (1<sup>a</sup> parte) “al-Kātib”, XVI, 189, pp. 42-59.
- (1976e), *Kalimāt ghayr mutaqaṭi‘a*, “al-Bayān al-Kuwaitiyya”, XI, 122, pp. 44-45.
- (1976f), *Qirā‘a naqdiyya fī qaṣā‘id al-a‘dād al-sābiqa*, “al-Kātib”, XVI, 182, maggio 1976, pp. 114-126.
- (1976g), *Wathīqa Shaksbīriyya hāmma*, “al-Dūḥa”, VIII, 12, pp. 116-122
- (1977a), *Abū al-‘Alā bayna al-tarḥīb wa-al-targhīb*, “al-Dūḥa”, IX, 7, pp. 36-38.
- (1977b), *al-‘Alāqa bayna al-mumaththil wa-al-jumhūr*, “al-Dūḥa”, IX, 2, pp. 110-113.
- (1977c), *‘Alāqat al-mumaththil bi-al-naṣṣ al-masraḥī*, “al-Dūḥa”, IX, 1, pp. 118-121.

- (1977d), *al-Fikr wa-al-shi'r fī manzūr Abī al-'Alā al-Ma'arrī*, "al-Dūḥa", IX, 12, pp. 80-83.
- (1977e), *al-Shi'r bayna al-mafrūd wa-al-marfūd: muḥāwara ma'a Mārtin Haydghir* (2<sup>a</sup> parte), "al-Kātib", XVII, 191, pp. 38-58.
- (1977f), *A'rāḍ al-shakliyya fī al-masraḥ*, "al-Dūḥa", IX, 3, pp. 88-91.
- (1977g), *Khusūma khasara-hā al-adab al-'arabī*, "al-Dūḥa", IX, 7, pp. 38-40.
- (1977h), *Wa-al-Malik Dimūstilīs! Wathīqa masraḥiyya li-l-'iqāda*, "al-Dūḥa", IX, 4, pp. 96-99.
- (1978a), *Hāl kān Aflāṭūn aflāṭuniyyā*, "al-Dūḥa", X, 3, pp. 95-99.
- (1978b), *Manhaj al-shakk*, "al-Dūḥa", X, 5, pp. 42-47.
- (1979a), *Ḥawla azmat al-masraḥ al-miṣrī*, "al-Ma'rifa", XVIII, 208, pp. 172-176.
- (1979b), *Ṭab' al-a'māl al-adabiyya*, "Āfāq adabiyya", 17, 2, pp. 157.
- (1979c), *Tarnīma 'an asad*, "al-Ma'rifa", XVIII, 208, pp. 176-185.
- (1980), *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbulī, il Cairo.
- (1981), *Hākadhā qāla Juḥā*, Dār al-Thaqāfa al-Jadīda, il Cairo.
- (1983), *Tarnīma 'an asad*, "Ibdā", I, 9, pp. 9-11.
- (1985), *al-Ḥukm qabla al-mudāwala: masraḥiyya lam yansharu-hā Najīb Surūr* (a cura di Fawzī 'Abd al-Ḥalim), "Ibdā", III, 7, pp. 106-108.
- (1989), *Yāsīn wa-Bahiyya*, Maktabat Madbulī, il Cairo.
- (1993), *al-A'māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo.
- (1995), *al-A'māl al-kāmila*, vol. 2, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo.
- (1996), *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo.
- (1997), *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo.
- (1998), *Alūh yā Miṣr*, "Āfāq al-masraḥ" VIII, n. 57, pp. 4-57.
- (2003), *Alūh yā Miṣr*, 'Iṣām al-Dīn Abū al-'Alā (a cura di) al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma al-Miṣriyya li-l-Kitāb, il Cairo.
- (2006a), *Luzūm mā yalzam*, Dār al-Shurūq, il Cairo.
- (2006b), *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!*, Dār al-Shurūq, il Cairo.
- (2008a), *Yāsīn wa-Bahiyya*, Dār al-Shurūq, il Cairo.
- (2008b), *Riḥla fī thulāthiyyat Najīb Maḥfūz*, Dār al-Shurūq, il Cairo.
- (s.d.), *Al-kalimāt al-mutaqāṭi'a*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo.

FONTI DIFFUSE NON A MEZZO STAMPA E REPERIBILI ONLINE:

- (anni '70), *Ḥallū el-marākib*, poesia per la canzone, disponibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=HGQFNpfulk4>
- (anni '70), *El-baḥr b-yiḍḥak le-h?!* poesia per la canzone, disponibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=xRtVXswJmko>
- (1967-1974), *Kuss ummiyyāt*, disponibile online dal 2002: <https://www.youtube.com/watch?v=U34r6WIVfdw>

FONTI BIBLIOGRAFICHE

- al-Abanūdī, ‘Abd ar-Raḥmān (1968), *Amāliyyāt: ash‘ār bi-al-‘āmmiyya al-miṣriyya*, s.e..
- ‘Abbās, Iḥsān (1983), *Tārīkh al-naqd al-‘arabī ‘inda al-‘Arab*, Dār al-Thaqāfa, Beirut.
- ‘Abd al-‘Azīz, Muḥammad Ḥassan (2009), *‘Ilm al-lughā al-ijtmā‘ī*, Maktabat al-Adāb, il Cairo.
- ‘Abd al-Ghānī, Muṣṭafā (2007), *al-Muthaqqafūn wa-‘Abd al-Nāṣir*, Kotoarabia, il Cairo.
- ‘Abd al-Ḥamīd, Bandar (1978), *Najīb Surūr: mawt al-mughannī al-muqātil* “al-Ḥayya al-Masraḥiyya”, VI, 4, autunno 1978, pp. 161-171.
- ‘Abd al-Qādir, Farūq (1975), *Ittiḥād al-Kuttāb*, “al-Ṭalī‘a”, novembre, p. 138.
- ‘Abd al-Raḥmān, Muḥammad; Abū al-Faḍl, Ibrāhīm (a cura di) (1974), *Al-itqān fī ‘ulūm al-Qur‘ān*, Dār al-Kitāb al-‘Arabī, il Cairo.
- ‘Abd al-Raḥmān Muḥammad (2019), *Wafā’ Shuhdī Najīb Surūr ba’d ṣirā’ ma’a al-marḍ fī al-Hind*, “al-Yawm al-sāba”, 12 luglio, reperibile al seguente link: <https://www.youm7.com/story/2019/7/12> (ultimo accesso 15 dicembre 2023).
- Abdel-Malek, Kamal (1990), *A Study of the Vernacular Poetry of Aḥmad Fu’ād Nigm*, Brill, Leiden.
- Abū al-‘Abbās, ‘Abd Allāh (a cura di) (1990), *Ibn al-Mu‘tazz, al-Badī‘*, Dār al-Jīl, Beirut.
- Abū al-‘Alā, ‘Iṣām al-Dīn (1989), *Masraḥ Najīb Surūr: al-tawẓif al-drāmī li-ashkāl al-adab al-sha‘bī*, Maktabat Madbūlī, il Cairo.
- Abu Deeb, Kamal (1995), *Jadāliyyat al-khafā’ wa-al-tajallī: Dirāsa bunyawīyya fī-al-shi‘r*, Dār al-‘Ilm li-l-Malāyyīn, Beirut.
- Abu Deeb, Kamal (1979), *al-Jurjānī’s Theory of Poetic Imagery: Approaches to Arabic Criticism*, Aris & Phillips, Warminster.

- Abu Deeb, Kamal (1998), *Fī fikr al-naqd wa-fīkr al-naqd*, presentato alla conferenza *Cultural Creation and Change in Arab Societies at the End of the 20th Century*, Princeton University (4-9 maggio).
- Abū Ḥamdān, Samīr (1991), *al-Balāghīyya fī al-balāgha al-‘arabiyya*, Dār Manshūrāt ‘Awīdāt li-al-Nashr wa-al-Ṭībā‘a, Beirut.
- Abū Muḥammad, Aḥmad Zakī (a cura di) (1911), Ibn al-Muqaffā‘, *al-Adab al-ṣaghīr*, Jam‘īyyat al-Khayriyya al-Islamiyya, il Cairo.
- Abū Zayd, Muḥammad (2004), *Jīl al-sittīnāt fī Miṣr*, “al-Sharq al-Awsaṭ”, 9411, 3 settembre.
- al-‘Adīwān, Muḥammad (a cura di) (2004), Abū al-Ḥasan al-Qarṭājannī, *Qaḍāyā al-naqd al-‘arabī*, Jāmi‘at Muḥammad Khāmīs – Kulliyat al-Ādāb wa-al-‘Ulūm al-Insāniyya, Rabat.
- Adonis (1960), *Fī qaṣīdat al-nathr*, “Shi‘r”, I, p. 14.
- Aḥmad, Jamāl Muḥammad (1960), *The Intellectual Origins of Egyptian Nationalism*, Oxford University Press, Oxford.
- Aḥmad, Muḥammad; Shawādh, ‘Īsā (2013), *Al-baḥr al-basīṭ tasmiyatuhu wa-binā‘uhu al-īqā‘ī wa-isti‘mālu-hu* in “Majallat Jāmi‘at al-Madīna al-‘Ālamiyya li-al-Dirasāt al-Adabiyya”, I, 2.
- Alba, Santiago; Barreda, Javier (a cura di) (1993), Najīb Surūr, *Hacer imprescindible lo que es necesario* (traduzione in spagnolo) Editorial Cantarabia, Madrid.
- Alexandru, Tiberiu; Azer Wahba, Emile (1967-1972), *La musique populaire d’Egypte*, Ministero della Repubblica Araba Unita e Ministero della Cultura Rumeno, il Cairo.
- al-‘Allāf, ‘Abd al-Karīm (1964), *al-Mawwāl al-baghdādī*, Dār al-Kutub wa-al-Wathā‘iq al-Waṭaniyya, Baghdad.
- Allen, Roger (1942), *The Arabic Novel: a Historical and Critical Introduction*, Syracuse University Press, New York.
- al-Amīn, ‘Izz al-Dīn (1970), *Nash‘at al-naqd al-adabī al-ḥadīth fī Miṣr*, Dār al-Ma‘ārif, il Cairo.
- Amīn, Aḥmad (2010), *Qāmūs al-‘ādāt wa-al-taqālīd wa-al-ta‘ābīr al-miṣriyya*, Dār al-Shurūq, il Cairo.
- al-‘Āmirī, Tāmir ‘Abd al-Ḥasan (1988), *al-Ghinā’ al-‘irāqī*, s.e.
- Anessi, Lucia (a cura di) (2003), George Byron, *Caino*, Ugo Mursia Editore, Milano.
- al-‘Antīl, Fawzī (1978), *Bayna al-fulklūr wa-al-thaqāfa al-sha‘biyya*, al-Hay‘a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb, il Cairo.
- Ashwini Deo; Kiparsky Paul (2011), *Poetries in Contact: Arabic, Persian and Urdu*, Stanford University, California.
- ‘Aṭawī, Fawzī (a cura di) (1978), Abū ‘Uthmān al-Jāḥiẓ, *Kitāb al-ḥayawān*, Dār Sa‘ab, Beirut.

- ‘Aṭiyya, Shuhdī (1957), *Taṭawwur al-ḥaraka al-waṭaniyya al-miṣriyya: 1882-1956*, Dār Shuhdī li-l-Nashr wa-al-Tawzī‘, il Cairo.
- al-‘Ayūti, Amīn (1975), *Dūn Kīshūt fī masraḥ al-ṭalī‘a*, “al-Kātib”, XV, 169, aprile, pp. 105-112.
- el-Azma, Nazeer (1968), *The Tammūzī Movement and the Influence of T. S. Eliot on Badr Shākir al-Sayyāb*, “Journal of the American Oriental Society”, LXXXVIII, 4, ottobre, pp. 671-678.
- ‘Azzām, ‘Abd al-Wahāb (2004), *al-Alfāz al-fārisiyya wa-al-turkiyya fī al-lugha al-‘āmmiyya al-miṣriyya*, in Tharwat ‘Abd al-Samī‘ (a cura di) *Al-lahja al-‘arabiyya: buḥūth wa-dirāsāt*, Majallat Majma‘ al-Lugha al-‘Arabiyya, il Cairo, pp. 454-458.
- Bachtin, Michail (1979), *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino.
- Badawī, Muḥammad M. (1975), *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975.
- Badawī, Muḥammad (1993), *al-Riwāya al-ḥadītha fī Miṣr*, Mu’assasat al-Jāmi‘iyya, Beirut.
- Bakkār, Yūsuf (2004), *Jamā‘at al-dīwān wa-‘Umar al-Khayyām*, al-Mu’assasa al-‘Arabiyya li-al-Dirāsāt wa-al-Nashr, Beirut.
- Baker, Mona; Saldanha, Gabriela (2009), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, Londra.
- Barber, Benjamin (2016), *Mimetic Drama in Shakespeare’s Sonnets and Byron’s Historicizing Lyricism*, Ph.D. thesis, University of Ottawa, Ottawa.
- Barthes, R. (1974), *Diderot, Brecht, Eisenstein*, “Screen”, XV, 2, pp. 33-40.
- Barthes, Roland (1972), *La retorica antica*, Bompiani, Milano.
- Bassiouney, Reem (2009), *Arabic Sociolinguistics*, Georgetown University Press, Washington.
- Bassnett, Susan; Bush, Peter (2006), *The Translator as Writer*, A&C Black, New York.
- Bausani, Alessandro (a cura di) (2010), *Il Corano*, BUR Rizzoli, Milano.
- Beckett, Samuel (2010), *Racconti e prose brevi*, a cura di P. Bertinetti, Einaudi, Torino.
- Beinin, Joel; Lockman, Zachary (1998), *Workers on the Nile: Nationalism, Communism, Islam and the Egyptian Working Class 1882-1954*, The American University in Cairo Press, il Cairo.
- Bergson, Henri (1961), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di F. Stella, Rizzoli, Milano.
- Bilmilīh, Idrīs (2000), *al-Qirā‘a al-tafā‘uliyya: dirāsāt li-nuṣūṣ shi‘riyya ḥadītha*, Dār Tawbqāl li-l-Nashr, Rabat.
- Bannīs, Muḥammad (1994), *Kitābat al-maḥwi*, Dār Tūbqāl, Casablanca.

- Bannīs, Muḥammad (2001), *al-Shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, 3 voll., Casablanca, Dār Tūbqāl.
- al-Barqūqī, 'Abd al-Raḥmān (a cura di) (1904), Jalāl al-Dīn al-Qazwīnī, *Matn al-talkhīs fī 'ilm al-balāgha*, Maṭba'at al-Nīl, il Cairo.
- Booth, Marilyn (1990), *Bayram al-Tunisi's Egypt: Social Criticism and Narrative Strategies*, Ithaca Press, Exeter.
- Booth, Marilyn (1992), *Poetry in the Vernacular*, in Muḥammad M. Badawī (a cura di) *Modern Arabic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 463-482.
- Boullata, Issa J. (1981), *Verbal Arabesque and Mystical Union: A Study of Ibn al-Fāriḍ's al-Ta'iyya al-Kubrā*, "Arab Studies Quarterly", III, 2, primavera, pp. 152-169.
- Bourdieu, Pierre (1993), *The field of the Cultural production*, a cura di Randal Johnson, Columbia University Press, New York.
- Branca, Vittore (a cura di) (1973), *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET, Torino, 1973.
- Brecht, Bertolt; Silberman, Marc; Steve Gilles; Tom Kuhn (a cura di) *Brecht on Theatre*, Bloomsbury, London, 2014.
- Burke, Kenneth (1973), *Language as a Symbolic Action*, University of California Press, California.
- al-Būzīdī, Muḥammad (2006), *Mafhūm al-mūsīqā al-multazima*, "al-Ḥiwār al-mutamaddin", 1735, 15 novembre 2006, reperibile al seguente link: <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=80870> (ultimo accesso 17 dicembre 2022).
- al-Buzrī, Dalāl (2011), *Miṣr ḍidda Miṣr*, Dār al-Sāqī, il Cairo.
- Cachia, Pierre (1989), *Popular Narrative Ballads of Modern Egypt*, Clarendon Press, Oxford, 1989.
- Cachia, Pierre (2011), *Exploring Arab Folk Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgo.
- Campanini Massimo (2005), *Storia dell'Egitto contemporaneo: dalla rinascita ottocentesca a Mubarak*, Edizioni Lavoro, Roma.
- Campbell, Karlyn Kohrs (1997), *Critiques of Contemporary Rhetoric*, Wadsworth, California.
- Capezio, Oriana (2013), *La metrica araba – Studio della tradizione antica*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.
- Carlson, Marvin A. (2006), *Avant-Garde Drama in the Middle-East*, "Harding", pp. 125-144.
- Carlson, Marvin A.; Khālīd, Amīn (2008), *al-Ḥalqa in Arabic Theatre: an Emerging Site of Hybridity*, "Theatre Journal", LX, 1, pp. 71-85.

- Cassarino, Mirella (2000), *L'aspetto morale e religioso nell'opera di Ibn al-Muqaffa*, Rubbettino, Catania.
- Cassarino, Mirella; Ghersetti, Antonella; Osti, Letizia; Pagano, Samuela (2024), *Antologia della letteratura araba. Dalle origini al XVIII secolo*, Carocci, Roma.
- Çögenli, M. (a cura di) (1994), *Abū Naṣr al-Jawharī, Kitāb 'arūḍ al-waraqā*, Jāmi'at Atātürk Erzurum.
- Corrao, Francesca Maria (2004), *Antologia della poesia araba*, La Biblioteca di Repubblica-Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma.
- Corrao, Francesca Maria; Ruocco, Monica (2024), *Letteratura araba. Dalla Nahḍa alle rivoluzioni e oltre*, Le Monnier Università, Firenze.
- Correnti, Santi (2003), *Proverbi e modi di dire siciliani*, Newton Compton, Milano.
- D'Afflito, Isabella (1999), *Letteratura araba contemporanea. Dalla Nahḍa ad oggi*, Carocci, Roma.
- D'Afflito, Isabella (a cura di) (1994), *Narratori Arabi del Novecento*, Bompiani, Milano.
- Daḥrūj, 'Alī (a cura di) (1996), Muḥammad 'Alī al-Tahānāwī, *Mawsū'a kashshāf iṣṭilāḥāt al-funūn wa-al-'ulūm*, 2 voll., Maktabat Lubnān Nāshirūn, Beirut.
- Darwīsh, Maḥmūd (2000), *Rubā'iyāt in al-A'māl al-Kāmila*, 3 voll., al-Miṣriyya li-al-Naṣh wa al-Tawzī', il Cairo, 3, pp. 785-789.
- al-Dāya, Francesco (a cura di) (1947), 'Abd al-Qāhir al-Jurjānī, *Dalā'il al-i'jāz*, al-Dāya, Damasco.
- Ḍayf, Shawqī (2013), *Tārīkh al-adab al-'arabī*, 20 voll. (21<sup>a</sup> ed.) Dār al-Ma'ārif, il Cairo.
- Dean, David (2004), *Historical Dictionary of Syria*, Scarecrow Press, Maryland.
- Descartes, René (1993), *Discorso sul metodo (1637)*, Mondadori, Milano.
- Diana, Elvira (2017), *Alcune considerazioni sull'influenza della letteratura russa sui pionieri della nahḍah araba*, in Giovanna Moracci (ed.), *Incontri fra Russia e Italia. Lingua, Letteratura, Cultura*, LED Edizioni Universitarie, Milano, pp. 211-223.
- Dupont, Anne-Laure (2006), *Gurgi Zaydan 1861-1914. Écrivain réformiste et témoin de la Renaissance arabe*, Institut français du Proche-Orient, Damasco.
- Durand Olivier (2009), *Dialettologia araba*, Carocci, Roma.
- Dwīb, Samar (2009), *al-Thunā'iyāt al-diddiyya: dirāsāt fī al-shi'r al-'arabī*, Manshūrāt al-Hay'ia al-'Āmma al-Sūriyya li-l-Kitāb, Damasco.
- Elgibali, Alaa (a cura di) (1996), *Understanding Arabic: Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi*, American University in Cairo Press, Cairo.
- Eliade, Mircea (1968), *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizione*, Borla Edizioni, Roma.
- Elwell-Sutton, Lawrence Paul (1976), *The Persian Metres*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Fanon, Frantz (1967), *The Wretched of the Earth*, Penguin, UK.
- Fathī, Ibrāhīm (1964), *al-Wāqi‘iyya al-Ishtirākiyya*, “al-Thaqāfa”, luglio 1964.
- Fayṣal, Ṭalāl (2013), *Surūr*, KotobKhan, il Cairo, 2013.
- Fernandes, Leonor E. (1998), *The Evolution of a Sufi Institution in Mamluk Egypt: The Khanqah*, Klaus Schwarz, Berlino.
- Fontana, Chiara (2019), *Rhetorical Features of Cursing and Swearing in Contemporary Masters of Mujūn: Muḏaffar an-Nawwāb and Najīb Surūr*, “Romano-Arabica”, 19, pp. 99-114.
- Fontana, Chiara (2020a), *Beyond a Snow Pile: Najīb Surūr’s Challenging Reading of the Egyptian Literary Canon in Riḥla fī Thulāthiyyat Najīb Maḥfūz*, “Journal of Arabic Literature”, LI, 3-4, pp. 189-214.
- Fontana, Chiara (2020b), *Parole di teatro, parole di mawwāl: la riscrittura della tradizione popolare egiziana nella lingua drammaturgica di Najīb Surūr*, in Marina Miranda (ed.), *Dal Medio all’Estremo Oriente/ 2. Studi del Dottorato di Ricerca di Civiltà dell’Asia e dell’Africa*, Carocci, Roma, pp. 19-39.
- Fontana, Chiara (2024), *Arabic Poetics and Prosody in Practice: Najīb Surūr’s Experimentalism in ‘Kalimāt fī-l-ḥubb’ [Love Words]*, in Rebecca Ruth Gould, Hany Rashwan, Nasrin al-Askari (eds.), *Arabic, Persian, and Turkic Poetics. Towards a Post-Eurocentric Literary Theory*, Proceedings of the British Academy - Oxford University Press, Oxford, pp. 304-338.
- Foss, Sonja K. (2017), *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*, Waveland Press, Illinois.
- Ghersetti, Antonella (1998a), *Per una rilettura in chiave pragmatica di Dalā’il al-i’jāz di ‘Abd a-Qāhir al-Jurjānī*, tesi di dottorato, Università di Firenze, Firenze.
- Ghersetti, Antonella (1998b), *Quelques notes sur la définition canonique de balāgha*, “Orientalia”, 87, pp. 57-72.
- Ghersetti, Antonella (2011), *The Word in the Linguistic Thinking of al- Jurjānī*, in *The Word in Arabic*, a cura di G. Lancioni and L. Bettini, Brill, Leiden, pp. 85-108.
- Ghersetti, Antonella (2015), *Modalités et fonctions du dialogue dans les traités de linguistique: Le cas d’al- Zajjājī*, in *Le dialogue dans la culture arabe*, a cura di A. Ghersetti and M. Cassarino Rubbettino, Catania, pp. 123-138.
- Ghersetti, Antonella (2021), *La letteratura d’adab*, Ipocan, Roma.
- Ghīṭānī, Jamāl (2011), *al-Zaynī Barakāt*, Dār al-Shurūq, il Cairo.
- Ghoneim, Hala (2011), *Destructive Genesis: the Dialogism of Najīb Surūr’s Luzūm mā yalzam*, “al-‘Arabiyya”, 44-45, pp. 103-118.
- Gori, Stefano (a cura di) (1994), *Manfred*, Ugo Mursia Editore, Milano.
- Grotowski, Jerzy (1970), *Per un teatro povero*, prefazione di Peter Brook, M. Bulzoni, Roma.

- al-Ḥafanī, ‘Abd al-Mun‘im (1992), *‘Umar al-Khayyām wa-al-rubā‘iyyāt*, Dār al-Rāshid, il Cairo.
- Ḥāfiẓ, Ṣabrī (1966), *Mustaqbal al-uqṣūsa al-miṣriyya*, “al-Majalla”, 116, agosto, pp. 6-16.
- al-Ḥakīm, Tawfiq (1967), *Qālibūna al-masrahī*, Maktabat al-Ādāb, Il Cairo.
- Halasā, Ghālib (1969), *al-Adab al-jadīd: malāmiḥ wa-ittijāhāt*, “Gallery 68”, 6, aprile, pp. 116-17.
- al-Ḥamdānī, Ibrāhīm; al-Ḥabbār, Amīn (a cura di) (2011), Jalāl al-Dīn al-Suyūṭī, *Sharḥ ‘uqūd al-jummān fī ‘ilm al-ma‘ānī wa-al-bayān*, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut.
- Ḥamdānī, Muḥammad (2004), *Adab al-Nakba fī al-turāth al-‘arabī*, Manshūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-‘Arabī, Damasco.
- al-Ḥanafī, Jalāl (1978), *al-‘Arūd: tahdībi-hi wa-i‘ādati tadwīni-hi*, Wazārat al-Awqāf, Baghdad.
- al-Ḥanafī, Jilāl (2012), *al-Amthāl al-baghdādiyya*, Dār al-Ḥadārāt, Bagdad.
- Hārūn, ‘Abd al-Salām Muḥammad (a cura di) (1998), Abū ‘Uthmān al-Jāḥiẓ, *al-Bayān wa-al-tabyīn*, Maktabat al-Khānjī, il Cairo.
- Haser, Verena (2003), *Metaphor in Semantic Change*, in Antonio Barcelona (a cura di) *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, de Gruyter, Berlino.
- al-Hāshimī, Aḥmad (1986), *Jawāhir al-adab fi ṣinā‘at inshā’ al-‘Arab*, Londra, Dār f l.t.d.
- al-Hāshimī, Aḥmad (1997), *Mizān al-dhahab fī ṣinā‘at al-shi‘r al-‘arabī*, a cura di Ḥusnī ‘Abd al-Jalīl Yūsuf, Maktabat al-Ādāb, il Cairo.
- al-Ahwānī, Abd al-‘Azīz (1980), *al-Turāth al-munqaṭī‘: al-zaḡal wa-shi‘r al-‘ammiyya*, “Khaṭwa”, 1, dicembre, pp. 6-9.
- Hayakawa, Samuel Ichiye (1960), *Language in Thought and Action*, Harcourt Brace Jovanovich, California.
- Ḥaydar, ‘Abd al-Salām (a cura di) (1972), ‘Abd al-Qāhir al-Jurjānī, *Kitāb al-jumal*, Maktabat Majma‘ al-Lughā al-‘Arabiyya bi-Dimashq, Damasco.
- Haykal, Muḥammad Ḥusayn (1983), *Thawrat al-adab*, Dār al-Ma‘ārif, Beirut.
- Heinrichs, Wolfhart (1977), *The Hand of the Northwind: Opinions on Metaphor and the Early Meaning of Isti‘āra in Arabic Poetics*, Steiner, Wiesbaden.
- Heinrichs, Wolfhart (1984), *On the genesis of ḥaqīqa-majāz dichotomy*, “Studia Islamica”, 59, pp. 111-140.
- Heinrichs, Wolfhart (1987-88), *An Evaluation of Sariqa*, “Quaderni di Studi Arabi”, 5/6, pp. 357-368.
- Ḥijāb, Sayyid (1968), *Thalāthat iqā‘āt wa-takwīn*, “Gallery 68”, 3, luglio, p. 8.
- Ḥijāb, Sayyid (1971), *A New Egyptian: The Autobiography of a Young Arab*, Praeger Publishers, New York.

- Ḥijāzī, Ahmad ‘Abd al-‘Aṭī (1984), *Mā ba’d al-qirā’a al-ūlā: al-ḥadātha fī al-shi’r*, “Fuṣūl”, IV, 4, pp. 78-96.
- Ḥijāzī, Samīr (1986), *Littérature et Société en Egypte de la Guerre de 1967 à celle de 1973*, Entreprise National du Livre, Algeri.
- Hinds, Martin; Badawi, El-Said (1986), *A Dictionary of Egyptian Arabic*, Librairie du Liban, Beirut.
- Hoenerbach, Wilhelm (a cura di) (1956), *Ṣafīyy al-Dīn al-Ḥillī, Die Vulgärarabische Poetik*, Harrassowitz, Wiesbaden.
- Holmberg, Bo (2006), *Adab and Arabic Literature, in Literary History: Towards a Global Perspective*, 4 voll., a cura di Anders Pettersson, Gunilla Lindberg-Wada, Margareta Petersson and Stefan Helgesson, De Gruyter, Berlin-Boston, vol. 1, pp. 180-205.
- Homerin, Emil (2001), *From Arab Poet to Muslim Saint: Ibn al-Fāriḍ, His Verse, and His Shrine*, Phd. Thesis, American University of Cairo Press, il Cairo.
- Hourani Albert (2002), *History of the Arab Peoples*, Harvard University Press, 2002 (trad. it. a cura di Vermondo Brugnatelli: *Storia dei paesi arabi; da Muḥammad ai nostri giorni*, Mondadori, Milano 1995).
- Ḥusayn, ‘Alī Maḥfūz (1964), *Mu’jam al-mūsīqā al-‘arabiyya*, Baghdad, Dār al-Jumhuriyya.
- Ḥusayn, Kamāl al-Dīn (1992), *Al-masraḥ wa-al-taghīyr al-ijtimā’ī fī Miṣr: Dirāsa taḥlīliyya naqdiyya li-masraḥ Nu’mān ‘Āshūr wa-masraḥ Najīb Surūr*, Dār al-Miṣriyya al-Lubnaniyya, il Cairo-Beirut.
- Ḥusayn, Ṭahā (2012), *Tajdīd Dhikrā Abī al-‘Alā* (1<sup>a</sup> ed. 1951), Maktabat al-Hindāwī, il Cairo.
- Ibn Abī Bakr, Yūsuf (2000), Sirāj al-Dīn al-Sakkākī, *Miftāḥ al-‘ulūm*, Dār al-Kitāb al-‘Arabī, Damasco.
- Ibn al-Khūja, Ḥabīb (a cura di) (2008), Abū al-Ḥasan al-Qartājannī, *Minḥāj al-bulaghā’ wa-sirāj al-udabā’*, in Ibn al-Khūja (a cura di), *al-Qartājannī. al-A’māl al-kāmila*, 2 voll., al-Dār al-‘Arabiyya li-l-Kitāb, Tunisi.
- Ibn Manzūr (2003), *Lisān al-‘Arab*, Dār Ṣādir, Beirut.
- Ibrāhīm, Nabīl (1974), *Ashkāl al-ta’bīr fī al-adab al-sha’bī*, Dār al-Nahḍa, il Cairo.
- ‘Īd, Muḥammad al-Sayyid (1989), *al-Turāth fī masraḥ Najīb Surūr*, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo.
- Idrīs, Yūsuf (1974), *Naḥwa al-masraḥ al-miṣrī*, Dār al-Waṭan al-‘Arabī, il Cairo.
- Idrīs, Yūsuf (1991), *Dhikrayāt Yūsuf Idrīs*, al-Markaz al-Miṣrī al-‘Arabī li-al-Nashr wa-al-Ṣaḥāfa wa-al-Tawzī’, il Cairo.
- Illica, Luigi (2023), *Andrea Chénier*, libretto d’opera per il Teatro La Scala, Casa Musicale Sonzogno di Pietro Ostali.
- ‘Isā, Ṣalāḥ (1986), *Muthaqqaffīn wa-‘askar*, Maktabat Madbūli, il Cairo.

- Ismā'īl, 'Izz al-Dīn (1973), *Usus al-jamāliyya fī al-naqd al-‘arabī, ‘arḍ wa-tafsīr wa-muqārana*, Dār al-Fikr al-‘Arabī, il Cairo, 1973.
- 'Izz al-Dīn, Maḥmūd (2001), *Masraḥ al-thawra wa-al-tajrīb ‘inda Najīb Surūr wa-Amīri Baraka*, Fuṣilat, Aleppo.
- Jacquemond, Richard (2008), *Conscience of the Nation*, The American University in Cairo Press, il Cairo.
- Jāhīn, Ṣalāḥ (1974), *Rubā‘iyyāt Ṣalāḥ Jāhīn*, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo.
- al-Jārim, ‘Alī; Amīn, Muṣṭafā (2006), *al-Balāgha al-wāḍiḥa*, al-Maktaba al-‘Ilmiyya, Beirut.
- Jawād, Muṣṭafā (1975), *Fī al-turāth al-‘arabī* (opera in 2 vol.) Wazārat al-‘Ilām li-al-Jumhūriyya al-‘Irāqiyya, Baghdad.
- al-Jayyūsī, Salmā al-Khaḍrā’ (1977), *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, Brill, Leiden.
- Joyce, James (1917), *Dubliners*, B. W. Huebsch, New York.
- al-Juwaydī, Darwīsh (a cura di) (2008), Abū Ḥafs Ibn al-Fāriḍ, *Dīwān Ibn al-Fāriḍ*, al-Maktaba al-‘Aṣriyya, Beirut.
- Kalfat, Khalīl (1969), *Mulāḥazāt ḥawla al-kuttāb*, “Gallery 68”, 7, ottobre, pp. 20-21.
- Kendall, Elisabeth (2003), *The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt*, “Edebiyat”, XIV, 1-2, pp. 23-59.
- Kendall, Elisabeth (2006), *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, Routledge, London-New York.
- al-Khāl, Yūsuf (1957), *Mustaqbal al-shi‘r fī Lubnān*, “Shi‘r”, 2, pp. 24-25.
- al-Khāl, Yūsuf (1978), *al-Ḥadātha fī al-shi‘r*, Dār al-Ṭalī‘a li-al-Ṭibā‘ wa-al-Nashr, Beirut.
- Khanārī, Kanjyan ‘Alī (2001), *Maṣādir thaqāfat Abī al-‘Alā al-Ma‘arrī*, Ktab INC, Teheran. ↑
- al-Khānjī, Amīn ‘Abd al-‘Azīz (a cura di) (1915), Abū al-‘Alā’ al-Ma‘arrī, *Luzūm mā lā yalzam (Luzūmiyyāt)*, 2 voll., Dār al-Khānjī, il Cairo.
- al-Kharrāṭ, Idwār (1984), *Fī al-adab al-miṣrī al-mu‘āṣir*, “al-Karmal”, 14, pp. 4-14.
- al-Kharrāṭ, Idwār (1993), *al-Ḥassāsiyya al-jadīda: Maqālāt fī al-zāhira al-qīṣaṣiyya*, Dār al-Ādāb, Beirut.
- Khashaba, Sāmī (1966), *al-Nashāṭ al-thaqāfiyya fī-l-waṭan al-‘arabī*, “al-Ādāb”, XVI, 6, luglio, pp. 71-75.
- al-Khaṭīb, Muḥammad Kāmil (1993), *al-Duktūr ‘Abd al-Raḥmān al-Shahbandar (al-a‘māl al-kāmila) wa-al-thawra al-sūriyya al-waṭaniyya – mudhakkarāt ‘Abd al-Raḥmān al-Shahbandar*, Manshūrāt Wazārat al-Thaqāfa, Damasco.
- Kilito, Abdelfattah (1985), *L’auteur et ses doubles: Essai sur la culture arabe classique*, Seuil, Parigi.

- Kiparsky, Paul; Youmans, Gilbert (a cura di) (2011), *Rhythm and Meter*, Academic Press New York, 2011.
- Klemm, Verena (2000), *Literary Commitment Approached through Reception Theory*, in *Understanding Near Eastern Literatures*, a cura di Verena Klemm e Beatrice Gruendler, Reichert Verlag, Wiesbaden.
- Koerber, Benjamin (2018), *Conspiracy in Modern Egyptian Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgo.
- Kouloughli, Djamel (2007), "Lafz" in K. Veestegh (a cura di) *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Brill, Leiden, pp. 623-628.
- Kövecses, Zoltan (1988), *The Language of Love: The Semantics of Passion in Conversational English*, Bucknell University, Lewisburg.
- Lagrange, Frédéric (2014), *Modern Arabic Literature and the Disappearance of Mujūn: Same-Sex Rape as a Case Study*, in A. Talib, M. Hammond, A. Schippers (a cura di) *The Rude, The Bad and the Bawdy. Essays in honor of Professor Geert Jan van Gelder*, Gibb Memorial Trust, Gran Bretagna, pp. 230-253.
- Langone, Angela Daiana (2017), *Molière et le théâtre arabe: Réception Moliéresque Et Identités Nationales*, De Gruyter, Berlino.
- Larcher, P. (1993), *Un grammarian retrouvé: 'Abd al-Qāhir al-Jurjānī. Note sur quatre éditions récentes de ses ouvrages grammaticaux*, "Arabica", XL, pp. 248-253.
- Larcher, Pierre (1988-1992), *Quand, en arabe, on parlait en arabe*, 1<sup>a</sup> parte, "Arabica", XXXV (1988), pp. 117-142; 2<sup>a</sup> parte, "Arabica", XXXVIII (1991), pp. 246-273; 3<sup>a</sup> parte, "Arabica", XXXIX (1992), pp. 358-384.
- Levinas, Emmanuel (1987), *Language and Proximity* in Id., *Collected Philosophical Papers*, Springer Netherlands, Olanda, pp. 109-126.
- Levý, Jiří (2011), *The Art of Translation*, John Benjamins Publishing, Amsterdam.
- al-Lūzī, Maḥmūd (1998), *Rebel with a cause: an appraisal of Surur's life and work*, "al-Ahrām Weekly", 22 ottobre.
- al-Malāi'ka, Nāzik (1987), *ʿĀshiqat al-layl*, Dār al-Ahliya li-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ, Amman.
- Mandūr, Muḥammad (1971), *Fī al-mizān al-jadīd* (1<sup>a</sup> ed. 1944), Dār Nahḍat Miṣr li-al-Ṭibāʿ wa-al-Nashr, il Cairo.
- Mandūr, Muḥammad (1996), *al-Naqd al-manhajī ʿinda al-ʿarab*, Nahḍat Miṣr li-al-Ṭibāʿ wa-al-Tawzīʿ, il Cairo.
- Maqqār, Shafīq (1969), *ʿAn al-jadīd wa-al-qadīm wa-mā bayna wa-bayna*, "Gallery 68", 7, ottobre, pp. 96-103.
- Marchese, Angelo (1991), *Dizionario di retorica e di stilistica*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- Marwick, Arthur (2011), *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958-c. 1974*, A&C Black, Londra.

- Massad, Joseph A. (2007), *Desiring Arabs*, Chicago University Press, Chicago.
- Massignon, Louis (1922), *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, Geuthner, Parigi.
- Maṭlūb, Aḥmad (1967), *al-Qazwīnī wa-shurūḥ al-Talkhīs*, Maktabat al-Nahḍa, Baghdad.
- Maṭlūb, Aḥmad (2007), *Muʿjam al-muṣṭalahāt al-balāghīyya wa-taṭawwuri-hā*, Maktabat Lubnān li-al-Nāshirīn, Beirut.
- al-Minshāwī, Muḥammad Ṣiddīq (a cura di) (2004), al-Sharīf al-Jurjānī, *Muʿjam al-taʿrīfāt*, Dār al-Faḍīla, il Cairo.
- Monaco, Arturo (2020), *Surrealismu arabi 1938-1970. Il Surrealismo e la letteratura araba in Egitto, Siria e Libano*, Ipocan, Roma.
- Moreh, Shmuel (1997), *Studies in Modern Arabic Prose and Poetry*, Brill, Leiden.
- Moutaouakil, Ahmed (1982), *Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe*, Faculté des lettres et des sciences humaines de Rabat, Rabat.
- Muhanna, ʿAbd Allāh ʿAlī; Jābir, Samīr (a cura di) (1992), Abū al-Faraj al-Iṣfahānī, *Kitāb al-aghānī*, 27 voll., Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya, Beirut.
- Munday, Jeremy (2008), *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Routledge, Londra.
- Mursī, Aḥmad (1970), *al-Ughniya al-shaʿbiyya*, al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, il Cairo.
- Muṣṭafā, Ibrāhīm et alii (a cura di) (2004), *al-Muʿjam al-wasīṭ*, Majmaʿ al-Lughā al-ʿArabiyya, Maktabat al-Shurūq al-Dawliyya, il Cairo.
- Nājī, Hilāl (1974), *al-Risāla al-thānya min risālatayni fī ʿarūḍ al-dūbayt*, “al-Murīd”, II, 4, pp. 161-165.
- Naṣṣār, Ḥusayn (a cura di) (1981), Ṣafiyy al-Dīn al-Ḥillī, *Kitāb al-ʿāṭil al-hālī wa-al-murakkhaṣ al-ghālī*, al-Hayʿa al-ʿĀmma al-Miṣriyya li-l-Kitāb, il Cairo.
- Ostle, Robin C. (1992), *The Romantic Poets*, in M. M. Badawī (a cura di) *The Cambridge History of Modern Arabic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 110-115.
- Ostle, Robin C. (2000), *The Apollo Phenomenon*, “Quaderni Di Studi Arabi”, 18, pp. 73-84.
- Ouyang, Wen-chin (1997), *Literary Criticism in Medieval Arabic-Islamic Culture: the Making of a Tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgo.
- Ouyang, Wen-chin (2014), *al-Mujūn al-Junūn al-Funūn*, in Adam Talib, Marlé Hammond, Arie Shippers (a cura di) *The Rude the Bad and the Bawdy. Essays in Honour of Professor Geert Jan van Gelder*, Gibb Memorial Trust, Regno Unito, 2014, pp. 7-12.
- Owens, Jonathan (2006), *A Linguistic History of Arabic*, Oxford University Press, Oxford.

- Owens, Jonathan (2013), *The Oxford Handbook of Arabic Linguistics*, Oxford University Press, Oxford.
- Paniconi, Maria Elena (2023), *Bildungsroman and the Arab Novel. Egyptian Intersections*, Routledge, Londra-New York.
- Parks, Tim (2015), *The Translation of Paradox*, "NYR Daily", 15 marzo.
- Poggioli, Renato (1968), *The Theory of the Avant-garde*, traduzione a cura di Gerald Fitzgerald, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Prince, Alan (2011), *Metrical forms*, in Paul Kiparsky; Gilbert Youmans (a cura di), *Rhythm and Meter*, Academic Press New York, New York.
- Pym, Anthony (2005), *The Translator as Author: Two Quijotes*, "Translation and Literature", 14, pp. 71-81.
- Qabbānī, Marwān (a cura di) (2005), 'Abd al-Raḥmān Ibn al-Jawzī, *al-Mudhish*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut.
- Qābīl, Muḥammad (1999), *Mawsū'at al-mūsīqā wa-al-ghinā' fī Miṣr fī al-qarn al-īshrīn*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, 1999.
- al-Rāyīs, Riyaḍ Najīb (1992), *al-Fatra al-ḥārija: naqd fī adab al-sittīnāt*, El-Rayyes Books, Londra.
- Raḍwān, Fathī (1985), 'Abd al-Nāṣir wa-al-thaqāfa, "al-Ghad", 1, pp. 17-23.
- Raḍwān, Muḥammad (1999), *Layālī Abī Nuwās: shā'ir al-īshq wa-al-mujūn*, Markaz al-Rāya li-l-Nashr wa-al-I'lām, Egitto.
- al-Rāfi'ī, Muṣṭafā Ṣādiq (2000), *Tārīkh ādāb al-'Arab*, 2 voll., Dār al-Kitāb al-'Ilmiyya, Beirut.
- Ramaḍān, Bilāl (2016), *Najīb Surūr ya'udu li-l-ḥayya bi-Qaṣr al-thaqāfa" fī Ikhtāb*, "al-Yawm al-sāba", 30 settembre 2013, reperibile al seguente link: [https://www.youm7.com/story/2013/9/30/1274755/للحياة-ب-قصر-ثقافة-في-مسقط-#google\\_vignette](https://www.youm7.com/story/2013/9/30/1274755/للحياة-ب-قصر-ثقافة-في-مسقط-#google_vignette) (ultimo accesso 2 febbraio 2024).
- Ramaḍān, Yāsmīn (2012), *The emergence of the Sixties Generation in Egypt*, "Journal of Arabic Literature", XLIII, 2-3, pp. 409-430.
- Rāshid, 'Abd al-Majīd (2006), *Thawrat 23 yūliū. al-Nahḍa al-thānya li-Miṣr fī al-ʿaṣr al-ḥadīth*, in 'Abd al-Majīd Rāshid (a cura di) *al-Kāritha wa-al-wahm. Siyāsāt al-islāh al-ʿiqṭisādī*, Maktabat Madbūlī, il Cairo.
- al-Rāwī, Muḥammad (1982), *Udabā' al-Jīl yatahaddathūna*, Dār al-Maṭbū'at al-Jadīda, Alessandria.
- Rezaei Yazdi, Hamid; Mozafari, Arshavez (a cura di) (2018), *Persian Literature and Modernity: Production and Reception*, Routledge, Londra.
- al-Riḥānī, Amīn (1925), *Arsh al-ḥubb wa-al-jamāl*, s.e., 1925.
- al-Riḥānī, Amīn (1955), *Hutāf al-awdiyya*, Dār al-Riḥānī li-l-Ṭibā'a wa-al-Nashr, Beirut.

- Rizzitano, Umberto (traduzione e a cura di) (1960), Tawfīq al-Ḥakīm, *La gente della caverna. Dramma simbolistico*, Centro per le relazioni italo-arabe, Roma.
- Rossi, Annalisa (2006), *Possibilità dell'io. Il cogito di Descartes e un dibattito contemporaneo*, Mimesis, Milano.
- Ruffini, Franco (2007), *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, editori Laterza, Roma-Bari.
- Ruocco, Monica (2010), *Storia del teatro arabo: dalla Nahḍa a oggi*, Carocci, Roma.
- Ruocco, Monica (2011), I tell the People: *New Values and New Aesthetics in Najīb Surūr's Theory of Drama*, in Gail Ramsay Stephan Guth (a cura di), *From New Values to New Aesthetics*, Atti dell'VIII convegno EURAMAL (11-14 giugno 2008), Harrassowitz, Uppsala, pp. 121-133.
- Ruwet, Nicolas (1975), *Metaphor and Metonymy*, "Poetique", 6, 1975, pp. 371-388.
- Sai, Fatima (2024), *La poesia vernacolare di Muzaffar al-Nawwāb: l'innovazione modernista attraverso la poetica della lingua madre*, "Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo", pp. 379-406.
- Sa'īd, Khayr Allāh (2014), *Dirāsāt fī al-mawwāl al-'irāqī*, Mu'assasat al-Thaqāfa al-Sha'biyya fī al-Baḥrayn, Bahrein.
- Salāma, Ḥabīb (1922), *al-Shi'r al-manthūr*, Maṭba'at al-Hilāl, il Cairo.
- Şalāyah, Nihād (2007), *Remembering Najīb Surūr*, "al-Ahrām Weekly On-line", 840, 12 aprile 2007, reperibile al seguente link: <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2007/840/cu11.htm> (ultimo accesso 28 novembre 2024),
- Sakkūt, Ḥamdī (2000), *The Arabic Novel. Bibliography and critical introduction - 1865-1995*, 2 voll., The American University in Cairo Press, il Cairo.
- Salvatore, Armando (2019), *Secularity through a 'Soft Distinction' in the Islamic Ecumene? Adab as a Counterpoint to Shari'a*, "Historical Social Research / Historische Sozialforschung", XLIV, 3, 169, pp. 35-51.
- Şammūd, Nūr al-Dīn (1969), *Tabsīṭ al-'arūḍ*, al-Dār al-Tunsiyya li-al-Nashr, Tunisi.
- al-Sayyāb, Badr Shākir (1960), *Unshūdat al-maṭr*, Dār Majallat Shi'r, Beirut.
- al-Sayyid, Amānī (1977), *Muqābala ma'a Amal Dunqul*, "al-Yaqāza", 524, ottobre, s.p.
- al-Sayyid, Muḥammad (a cura di) (1967), 'Abd al-Raḥmān Ibn al-Jawzī, *Akhbār al-zurafā' wa-al-mutamājinīn*, al-Maktaba al-Ḥaydariyya, Najaf.
- Scattolin, Giuseppe (1994-2000), *Esperienze mistiche nell'Islam*, 3 voll., EMI, Bologna.
- Semah, D. (1974), *Four Egyptian Literary Critics*, Brill, Leiden.
- Serafin, Fanjul (1977), *The Erotic Popular Mawwāl in Egypt*, "Journal of Arabic Literature", VIII, pp. 105-122.
- al-Shāfī, Muḥammad (a cura di) (1993), Abū Ḥāmid al-Ghazālī, *al-Mustaşfā fī 'ilm al-uşūl*, 7 voll., Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut.
- al-Shak'a, Muşṭafā (1973), *al-Shi'r wa-al-shu'arā' fī al-'aşr al-'abbāsī*, Dār al-'Ilm li-al-Malāyīn, Beirut.

- Shakespeare, William (2002), *La Tempesta*, traduzione a cura di Salvatore Quasimodo, Mondadori, Milano.
- Shākir, Maḥmūd (a cura di) (1991), ‘Abd al-Qāhir al-Jurjānī, *Asrār al-balāgha*, Maktabat al-Khānjī, il Cairo.
- Shalabī, Khayrī (1992), *Najīb Surūr... masraḥ al-azma*, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo.
- Shams al- Dīn, Ibrāhīm (a cura di) (2003), Jalāl al-Dīn al-Qazwīnī, J. al-Dīn, *al-Īdāh fī ‘ulūm al- balāgha wa-al-ma‘ānī wa-al-bayān wa-al-badī‘*, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut.
- al-Shaqūr, ‘Abd al-Salām (1987), *Min maṣādir al-naqd al-adabī fī al-‘aṣr al-Mārīnī*, “Majallat Kulliyat al-Ādāb”, I, 1, pp. 104-126.
- al-Shārunī, Yūsuf (1967), *Dirasāt fī al-qīṣṣa al-qaṣīra*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, il Cairo.
- al-Shidyāq, Aḥmad Fāris (2006), *al-Sāq ‘alā al-sāq*, al-Dār al-Numūdhijyya li-al-Ṭibā‘a wa-al-Nashr, Beirut.
- Shukrī, Ghālī (1969), *al-Muntamī: dirāsāt fī adab Najīb Maḥfūz*, Dār al-Ma‘ārif, il Cairo.
- Sibilio, Simone (2022), *Poesia araba moderna e contemporanea*, Ipcan, Roma.
- Sloan, Thomas O. (a cura di) (2001), *Encyclopedia of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- Snell-Hornby, Mary (1988), *Translation Studies: An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam.
- Spivak, Gayatri C. (1985), *Can the Subaltern Speak?*, “Wedge”, 7-8, inverno-primavera, pp. 120-130.
- Stetkevych Pinckney, Suzanne (2014), *The Snake in the Tree in Abu al-‘Alā’ al-Ma‘arri’s Epistle of Forgiveness: Critical Essay and Translation*, “Journal of Arabic Literature”, XLV, 1, pp. 1-80.
- Stetkevych Pinckney, Suzanne (2018), *Irony, Archeology, and the Rule of Rhyme: Two Readings of the Ṭasmu Luzūmiyya of Abū l-‘Alā’ al-Ma‘arri*, “Journal of the American Oriental Society”, CXXXVIII, 3, pp. 507-532,
- Ṣubḥī, Muḥyi al-Dīn (1961), *Naqd atfāl fī al-manfā*, “Shi‘r”, 19, p. 107.
- Swīdān, Sāmī (2013), *Aṣālat al-naqd wa-al-shi‘riyya al-‘arabiyya*, Dār al-Ādāb, Beirut.
- Szombathy, Zoltan (2013), *Mujun: Libertinism in Medieval Muslim Society and Literature*, Gibb Memorial Trust, Regno Unito.
- Talib, Adam; Hammond, Marlé; Shippers, Arie (a cura di) (2014), *The Rude the Bad and the Bawdy. Essays in Honour of Professor Geert Jan van Gelder*, Gibb Memorial Trust, Regno Unito.
- al-Tami, Ahmed (1993), *Arabic Free Verse: The Problem of Terminology*, “Journal of Arabic Literature”, XXIV, 2, luglio, pp. 185-198.

- Taymūr, Aḥmad (1957), *al-Amthāl al-‘āmmiyya*, Dār al-Kitāb al-‘Arabī bi-Miṣr, il Cairo.
- al-Ṭayyib, Nūr al-Dīn (2015), *Abd al-Raḥmān al-Abanūdī... wadā‘an*, “al-Shurūq”, 22 aprile.
- Thiesen, Finn (1982), *A Manual of Classical Persian Prosody*, Harrassowitz, Wiesbaden.
- Tomiche, Nada (1970), *Le Mawwāl Égyptien*, in Marcel Cohen (a cura di) *Mélanges*, The Hague, Mouton, pp. 429-438.
- Traini, Renato, (1993), *Vocabolario arabo-italiano*, I.P.O. Roma.
- ‘Umarī, Muḥammad; Ma‘ūḍ, Muḥammad (2011), *Najīb Surūr: ṣawt al-jumū‘ - Miṣr qabla al-thawra 1952*, reperibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=OtS1JpS4y08> (ultimo accesso 13 aprile 2023),
- van Gelder, Geert Jan (1982), *Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem*, Brill, Leiden.
- Venuti, Lawrence (1994), *The Translator’s Invisibility*, Routledge, Londra-New-York.
- Versteegh, Kees (a cura di) *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Brill, Leiden.
- Von Grunebaum, G.E. (1981), *Themes in Medieval Arabic Literature*, Dunning S. Wilson, Londra.
- Wādī, Ṭāhā (1976), *Minīn ajīb al-nāss*, “al-Kātib”, XVI, 181, aprile, pp. 110-118.
- Wādī, Ṭāhā (1994), *Jamāliyyāt al-qaṣīda al-mu‘āṣira*, Dār al-Ma‘ārif, il Cairo.
- Wahba, Majdī (1974), *Mu‘jam muṣṭalaḥāt al-adab*, Maktabat Lubnān, Beirut.
- Waraqī, Sa‘īd (1983), *Lughat al-shi‘r al-‘arabī al-ḥadīth*, Dār al-Ma‘ārif, il Cairo.
- Ya‘qūb, Awas Dāwud (a cura di) (2010), *Muzaffar al-Nawwāb shā‘ir al-thawra wa-al-sijn. al-A‘māl al-shi‘riyya al-kāmila*, Dār Safaḥāt li-al-Dirāsāt wa-al-Nashr, Damasco.
- Ya‘qūb, Imīl Badī‘ (a cura di) (1991), *Mu‘jam al-mufaḍḍal fī ‘ilm al-‘arūḍ wa-al-qāfiya wa-funūn al-shi‘r*, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut.
- Zaydān Jurjī (1930), *Kitāb tārikh adāb al-lugha al-‘arabiyya*, Il Cairo, Maṭba‘at al-Hilāl.
- Zaydān, Jurjī (2012), *Tarājim mashāhīr al-sharq fī al-qarn al-tāsi‘ ‘ashr*, 2 voll., Beirut, Dār Maktabat al-Ḥayyāt, Maktabat al-Hindāwī.
- al-Zayyāt, Laṭīfa (1968), *Najīb Surūr wa-al-masraḥ al-malḥamī fī Miṣr*, “al-Majalla”, XII, 136, aprile.
- Zazo, Anna Luisa (a cura di) (1991), William Shakespeare, *Giulio Cesare*, traduzione a cura di Sandro Perosa, Mondadori, Milano.



**Najīb Surūr** (1932-1978) fu uno degli autori più visionari, poliedrici e provocatori della generazione di intellettuali che animarono la prolifica scena culturale egiziana degli anni '60 e '70. A quasi cinquant'anni dalla morte – per la gran parte dei quali è stato censurato e pressoché dimenticato sino alla recente riscoperta nel post-2011 – questo volume presenta la prima traduzione dall'arabo delle poesie dell'autore e si propone di esplorarne la poetica, osservarne i termini della sperimentazione artistica e strapparlo al personaggio del dissidente engagé che gli è stato ingiustamente cucito addosso. Dalle feroci e celebri *Vaffanculiadi* contro la corruzione e il malgoverno, alle struggenti liriche dell'esilio, sino ai satirici e visionari *sketches* scritti a seguito della *Naksa* (1967) o all'equilibrio formale delle più mature *Quartine*, questo studio critico impiega strumenti analitici endogeni alla tradizione letteraria araba per approcciare quel bisogno di poesia che contraddistinse questo autore dal gusto così antico e moderno. Un satiro contemporaneo, dunque, che dietro una colorata maschera d'irriverenza celò la propria infantile inadeguatezza davanti all'inaccettabile crollo dei valori della Rivoluzione del '52 – ma il cui amore per l'Arte fu di certo adamantino.

**Chiara Fontana** insegna Letteratura Araba presso l'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna. I suoi studi si concentrano sulla retorica araba, la prosodia e gli studi sulla teoria e il canone letterario in diacronia. Fra le sue ultime pubblicazioni *Arabic Poetics and Prosody in Practice: Najīb Surūr's Experimentalism in 'Kalimāt fī-l-ḥubb'* (in H. Rashwan, R.R. Gould, N. Askari (eds.), *Arabic, Persian, and Turkic Poetics. Towards a Post- Eurocentric Literary Theory*, Oxford University Press, Oxford 2025, pp. 304-338) e *Al-Balāghah's Legacy in Modern Secular Journalism. Al-Risālah's (1933-1953) Case*, "Journal of Arabic Literature", LV, 2024, 4, pp. 488-525).

ISBN: 9788854971967

DOI: 10.6092/unibo/amsacta/8406