



Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento Istituto Italiano di Studi Orientali

Dottorato di Ricerca in Civiltà, Culture e Società dell'Asia e dell'Africa
Tesi di dottorato in Civiltà Islamica: Storia e Filologia XXX Ciclo - 2014/2017

Coordinatore: prof. E. Marina Miranda
Responsabile scientifico: Prof. Mario Casari

**Un'analisi linguistica, retorica e metrica dell'opera
sperimentale di Nağīb Surūr: la “seconda *nahḍa*”
degli anni '60 e '70 e l'evoluzione del testo in
‘āmmiyya e *fuṣḥā***

Tutor
Prof. Olivier Durand

Dottoranda
Chiara Fontana

Ringraziamenti

Il percorso dottorale è stato certamente un'esperienza altamente formativa, faticosa e gratificante e mi preme ringraziare quanti hanno contribuito a renderla appassionata, positiva e indimenticabile. È mio desiderio ringraziare il mio tutor, il Prof. Olivier Durand, per aver creduto in me, in questo progetto, per avermi supportato e guidato con serenità e non avermi mai protetta dalla curiosità e dagli errori, che se ancora persistono sono mia unica responsabilità. Un ringraziamento va anche al Prof. Marzouqi e al Prof. Aḥmad 'Ammar che hanno instillato in me l'amore per lo studio de *al-balāgha* e de *'ilm al-'arūḍ wa at-taf'īlāt* e ai dipartimenti di lingua araba dell'Università della Manouba di Tunisi e dell'Università del Cairo che mi hanno accolto con straordinario calore. Alla preziosa amica e collega Fernanda Fischione, per il suo fraterno supporto e il continuo confronto e alla mia famiglia, che mi ha insegnato cosa sono il lavoro e il sacrificio e che con la sua silenziosa pazienza, da lontano, ha incoraggiato ogni mio sforzo. Infine, desidero ringraziare, immensamente, mio marito, Ibrahim: per suoi amore e forza insostituibili e per il coraggio che mi infonde ogni giorno, con l'augurio che possa essere sempre fiero di me mentre faccio ciò che amo.

Indice

INTRODUZIONE	11
1. La metodologia d'impiego per l'analisi retorica e linguistica dell'opera sperimentale di Nağīb Surūr: <i>al-balāgha</i> porta dell'interpretazione, il metodo olistico e <i>at-takāmul al-ma'rif</i>	22
1.1 Alla base dell'analisi testuale: <i>balāghat an-naşş</i> o il potere illocutorio del testo e <i>shakl an-naşş</i> o gli aspetti formali dello stesso	23
1.1.1 Alcuni cenni su <i>al-kalima</i> come “nucleo di significato” dell'articolazione de <i>al-balāgha</i> ai fini dell'analisi testuale	26
1.1.2 Da <i>an-naẓm</i> ad <i>al-balāgha</i> : il bilanciamento dei significati nel parlare marcato retoricamente ai fini dell'analisi testuale	30
1.1.3 Oltre all'analisi retorica, l'analisi formale del testo lirico: <i>'ilm al-'arūḍ wa at-taf'īlāt</i> fra tradizione ed innovazione	36
1.2 L'analisi del linguaggio sperimentale delle opere di Nağīb Surūr: l'analisi del testo abbraccia una riflessione sui modelli precedenti e contemporanei	40
1.2.1 <i>Naẓm al-bayt</i> : da <i>waḥdat al-bayt</i> a <i>waḥdat al-ğumla</i> e la sperimentazione in ambito lirico di Surūr in rapporto ai modelli preesistenti e contemporanei	44
1.2.2 La sperimentazione teatrale di Nağīb Surūr: il potenziale retorico della lingua comune e <i>at-tağdīd al-aşīl</i>	49
1.2.3 La prosa critica di Nağīb Surūr e un <i>naẓm</i> ideologicamente orientato: lo stile informale, <i>as-sukhriya</i> ed una nuova terminologia tecnica	54
1.3 L'analisi del contesto extratestuale ai fini di una lettura organica della sperimentazione retorica e linguistica nelle opere di Nağīb Surūr	60
1.4 <i>At-takāmul al-ma'rif</i> : il metodo olistico, l'armonizzazione degli indirizzi critici e le teorie della traduzione	63
2. Nağīb Surūr e la generazione della <i>seconda nahḍa</i> in Egitto (anni '60 -'70): dal <i>testo di potere</i> al <i>potere del testo</i>	70
2.1 Il <i>background</i> della letteratura di Nağīb Surūr: il rapporto fra arte e potere, parametri identitari e polarizzazioni	72
2.2 La rivoluzione, il pluralismo sotto sorveglianza e “l'ombrello” di 'Abd an-Nāṣir: Nağīb Surūr e le voci di una generazione di innovatori	77
2.2.1 Il rapporto fra cultura e potere negli anni '60: il monopolio di stato e l'eclettismo del panorama culturale	80
2.3 Gli anni '70 del panorama culturale egiziano: le avanguardie e la repressione	85
2.4 Nağīb Surūr, la voce della coscienza rivoluzionaria e del “sentimento poetico”: sperimentazione o avanguardismo?	88
2.4.1 Nağīb Surūr e le avanguardie: fra differenze e punti di contatto	90
2.4.2 Riferimenti transculturali ed il ritorno sperimentale ad <i>at-turāth</i> secondo l'approccio metodologico di Nağīb Surūr	94

2.4.3 La lingua comune come lingua d'arte: Nağīb Surūr e gli altri autori de <i>Ġīl as-sittīniyyāt wa as-sab'īniyyāt</i>	96
2.4.4 L'alienazione e la <i>fiction</i> fra gli <i>arkān</i> della nuova letteratura de <i>Ġīl as-sittīniyyāt wa as-sab'īniyyāt</i> : la realizzazione nell'opera di Nağīb Surūr	102
2.5 Nağīb Surūr: cenni biografici e opere	104
2.5.1 La ricezione postuma di Surūr: le pubblicazioni, la censura, l'oblio e un rinnovato interesse	112
3. Caratteristiche linguistiche del linguaggio poetico di Nağīb Surūr: il lirismo "ribelle" e l'eterogeneità di soluzioni espressive	118
3.1 Fra <i>ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī</i> e <i>ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī</i> : <i>Kalimāt fī al-ḥubb</i> : una "finestra" sull'intimità dell'autore	127
3.1.1 Analisi metrica e rimica della lirica <i>Kalimāt fī al-ḥubb</i>	130
3.1.2 Analisi retorica della lirica <i>Kalimāt fī al-ḥubb</i>	133
a) <i>Al-ğīnās</i> in <i>Kalimāt fī al-ḥubb</i>	133
b) <i>At-tikrār</i> e la forte coesione fra i termini afferenti ad una medesima sfera semantica	134
c) La compresenza di più figure retoriche: <i>at-tashbīh</i> e <i>al-mağāz</i>	135
d) Ancora su <i>al-mağāz al-mursal (mabnī 'alā al-maḥalliyya)</i>	136
e) Alcune considerazioni su <i>al-mağāz al-mursal</i> e <i>al-kināya</i>	137
f) <i>Aṭ-ṭibāq</i> e <i>al-muqābala al-'aksiyya</i> in <i>Kalimāt fī al-ḥubb</i>	140
3.2 Componenti in <i>shi'r li-l-masrah</i> : <i>Ḥiwar ma'a Lūrd Bayrūn</i> e <i>Fāris ākhir zamān</i> : il dantesco ed "il teatro epico" nella sperimentale partitura lirico-drammaturgica di Surūr	143
3.2.1 <i>Ḥiwar ma'a Lūrd Bayrūn</i> : un malinconico circo degli affetti nel dantesco dialogo coi fantasmi della poesia	145
a) <i>Aṭ-ṭibāq</i> in <i>Ḥiwar ma'a Lūrd Bayrūn</i>	147
b) <i>Al-iqtibās</i> in <i>Ḥiwar ma'a Lūrd Bayron</i>	148
3.2.2 <i>Fāris ākhir zamān</i> : il grottesco, la tradizione ed echi del "teatro epico" brechtiano nel racconto visionario della <i>naksa</i>	150
a) Figure retoriche salienti nel brano scelto da <i>Fāris ākhir zamān</i>	153
3.3 Componenti in <i>ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī</i> : frustrazioni poetiche e politiche e i componenti in <i>lahğā</i>	156
3.3.1 <i>Kussummiyyāt</i> : un contemporaneo ritorno a <i>shi'r al-muğūn</i> fra provocazione, denuncia e coscienza politica	156
a) <i>Alfāz dakhīla</i> in <i>Kussummiyyāt</i> di Nağīb Surūr	165
3.3.2 <i>Iḥbātāt shi'riyya</i> : il nichilismo, la poesia interrotta, la metatestualità nella produzione degli anni '70	169
a) Analisi retorica di un brano scelto da <i>Iḥbātāt shi'riyya</i>	173
3.3.3 Poesia in musica: <i>Ḥallū el-marākib</i> e <i>El-baḥr b-yiḍḥak le-h?!</i> due brani composti negli anni '70	174

a) <i>Ḥallū el-marākib</i>	176
b) <i>El-baḥr b-yiḍḥak leh?!</i>	178
□ ANALISI E APPROFONDIMENTO	183
3.4 <i>Rubā'īyyāt Nağīb Surūr</i> : ritratto dell'artista maturo. Un genere della tradizione per il testamento lirico dell'autore	183
3.4.1 Il ritorno alla tradizione: cenni di base sulle specificità linguistiche delle <i>rubā'īyyāt</i>	185
3.4.2 Alla base della classificazione rimica e retorica del <i>rubā'ī</i> : la coppia di versi. Riferimenti linguistico-retorici	192
□ Caratteristiche della tipologia di <i>rubā'īyyāt</i> marcate rimicamente	193
a) Analisi metrica e rimica de <i>ar-rubā'ī al-kāmil</i> n. 73	194
b) Analisi retorica de <i>ar-rubā'ī al-kāmil</i> n. 73	195
c) <i>At-tarṣī'</i> ne <i>ar-rubā'ī al-kāmil</i> n.73	195
d) Altre figure retoriche ne <i>ar-rubā'ī al-kāmil</i> n. 73	196
□ Caratteristiche della tipologia di <i>rubā'īyyāt</i> marcate retoricamente	197
a) Classificazione tipologica delle <i>Rubā'īyyāt Nağīb Surūr</i> e le tipologie di <i>ğinās</i> riscontrate	201
b) Analisi metrica e rimica de <i>ar-rubā'ī al-mardūf</i> n. 14	203
c) Analisi retorica de <i>ar-rubā'ī al-mardūf</i> n. 14	204
d) <i>Al-ğinās</i> ne <i>ar-rubā'ī al-mardūf</i> n. 14	204
e) <i>Al-muqābala al-'aksiyya</i> ne <i>ar-rubā'ī al-mardūf</i> n. 14	205
f) <i>Al-mağāz al-mursal</i> ne <i>ar-rubā'ī al-mardūf</i> n. 14	206
g) <i>Al-mağāz al-'aqlī</i> ne <i>ar-rubā'ī al-mardūf</i> n. 14	207
3.4.3 Problematicità filologiche legate allo studio delle <i>rubā'īyyāt</i> : <i>Rubā'īyyāt Nağīb Surūr</i> ed il loro <i>background</i> letterario e stilistico	208
a) <i>Ar-rubā'īyyāt</i> , ricezione e diffusione nel mondo arabo. Una curiosa sinonimia: <i>ar- rubā'ī</i> dal punto di vista metrico e retorico e <i>ar-rubā'ī</i> filosofico in letteratura	208
b) La rivoluzione dei generi classici nel '900: <i>Rubā'īyyāt Nağīb Surūr</i> , il legame con la tradizione e l'eterogeneità d'ispirazioni	218
3.4.4 Alla ricerca de <i>ash-shi'riyya al-ma'nawiyya</i> : l'occorrenza delle <i>ath-thunā'īyyāt mutanāsīqa/aḍ-ḍiddiyya</i> in <i>Rubā'īyyāt Nağīb Surūr</i>	222
a) Terminologia di impiego nel quadro tematico n. 4 di <i>Rubā'īyyāt Nağīb Surūr</i>	224
b) Terminologia di impiego nel quadro tematico n. 5 di <i>Rubā'īyyāt Nağīb Surūr</i>	225
3.4.5 La contemplazione, il lirismo assoluto, l'intimità espressiva: i temi tradizionali delle quartine nell'opera di Nağīb Surūr	230
4. Specificità linguistiche e retoriche dell'opera drammaturgica di Nağīb Surūr: la letteratura popolare all'interno del teatro sperimentale dell'autore	235

4.1 L'ambito d'indagine: le quattro grandi opere "popolari" della drammaturgia di Nağīb Surūr	244
4.2 Caratteristiche linguistiche de <i>al-mithāl ash-sha 'bī</i> : il realismo e una lettura critica della morale contadina nelle opere di Nağīb Surūr	249
4.2.1 Caratteristiche linguistico-retoriche de <i>al-mithāl ash-sha 'bī</i> : il linguaggio parlato come 'amaliyya fanniyya nella drammaturgia di Nağīb Surūr	255
a) Analisi strutturale e retorica del <i>mithāl ash-sha 'bī</i> in <i>Ah yā layl yā qamar!</i>	259
b) Analisi strutturali e retoriche delle tipologie di proverbi popolari presenti nella drammaturgia di Surūr	263
4.3 Caratteristiche linguistico-retoriche de <i>al-ughniya ash-sha 'biyya</i> : la celebrazione della memoria nella drammaturgia di Nağīb Surūr	270
4.3.1 <i>Aghānī al-munāsabāt al-iğtimā'īyya</i> : canzoni legate a ricorrenze sociali nella drammaturgia "popolare" di Nağīb Surūr	277
a) <i>Al-aghānī al-mīlādiyya</i> (Canzoni della nascita)	277
b) <i>Aghānī al-'adīd</i> (Canzoni del lutto)	281
c) <i>Aghānī la 'b al-atfāl</i> (Canzoni del gioco dei bambini)	283
d) Assenza de <i>al-aghānī ad-diniyya ash-sha 'biyya</i> (Canzoni popolari religiose) nella drammaturgia popolare di Nağīb Surūr	284
e) <i>Aghānī al-mahd</i> (Ninna nanne)	285
4.3.2 <i>Aghānī al-'amal</i> (Canzoni da lavoro)	286
4.3.3 Esempi di <i>aghānī al-munāsabāt al-iğtimā'īyya</i> e <i>aghānī al-'amal</i> nella quadrilogia drammaturgica "popolare" di Nağīb Surūr	290
4.4 <i>Al-Mawwāl</i> nella drammaturgia "popolare" di Nağīb Surūr	292
4.4.1 Esempi di <i>mawāwīl</i> nella quadrilogia drammaturgica "popolare" di Nağīb Surūr	303
4.5 Caratteristiche della ripresa de <i>al-ustūra ash-sha 'biyya</i> : la creatività di regole nella scrittura drammaturgica di Nağīb Surūr	305
4.5.1 Esempi di riscrittura creativa de <i>al-ustūra</i> nella quadrilogia drammaturgica "popolare" di Nağīb Surūr	316
4.6 La ripresa delle forme dell'arte popolare nella drammaturgia di Nağīb Surūr: la creatività, la speranza, l'errore	317
5. Nağīb Surūr e la saggistica: la precisione tecnica, il sarcasmo e leggerezza del gioco nei testi critici e negli articoli dell'autore	323
5.1 <i>Hīwār fī al-Masrah</i> : dialogicità, gioco e compiutezza espressiva in tema di drammaturgia sperimentale	327
5.1.1 <i>Il teatro dell'autore, il teatro dell'attore e il teatro del regista</i> : la teoria dell'«umiltà» e la realtà egiziana nel gioco espressivo di Surūr	329
5.1.2 <i>Ash-shakl wa al-maḍmūn</i> : l'esigenza de 'amaliyyat al-ilṣāq fra i ruoli e la centralità della regia	333

5.1.3 La regia in Egitto, la rivoluzione del '52 e l'esigenza di una riformulazione del canone: un esempio, il ritorno ad <i>al-klāsikiyyāt</i>	337
5.1.4 <i>Hawla at-trağribiyya</i> : il manifesto teatrale di Nağīb Surūr e un progetto comune con gli autori de <i>Masrah al-Ğīb</i>	339
5.2 <i>Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz</i> : un esercizio di stile e la finezza dell'acume critico nel leggere Maḥfūz	342
5.2.1 <i>Bayna al-Qaṣrayn</i> , una tragedia borghese. La crisi della donna come chiave di lettura del romanzo e una riflessione sul metodo	344
5.2.2 Il rapporto padri-figli: Yāsīn come Amleto e l'impronta naturalista del ritratto di Kamāl	348
5.2.3 I precedenti letterari di <i>Bayna al-Qaṣrayn: The Barretts of Wimpole Street</i> di Rudolf Besier. L'analisi comparativa di Surūr e la ferocia del sarcasmo	352
5.2.4 Il legame simbolico nella scrittura di Maḥfūz: <i>la ribellione</i> e <i>la sconfitta</i> , temi di una storia ordinaria dentro alla <i>Storia</i>	354
5.3 <i>Hākadhā qāla Ğuḥā</i> o l'ultimo saggio di Surūr. La scrittura sardonica senza freni, l'invettiva contro il fallimento culturale e le ultime confessioni	356
5.3.1 <i>Il sarcasmo</i> contro la "malaria" del teatro egiziano: la mercificazione, l'assenza di responsabilità e l'invettiva contro i critici degli anni '70	358
5.3.2 La crisi del teatro e dello spettacolo: <i>as-Saḥ ad-Daḥ Umbu!</i> Il nonsense linguistico della canzone egiziana moderna e il <i>sold-out</i> della cultura in vendita	361
5.3.3 Le lettere a Yusūf Idrīs e Karam Miṭāwa': il testamento in prosa di Surūr e un avviso ai giovani poeti	366
6. Nağīb Surūr: un <i>corpus</i> delle opere poetiche	370
Dialogo con Lord Byron (1963-'64)	371
Parole d'amore (1966)	375
Canzone su un uccellino (1966)	379
Le vaffanculiadi (1967)	383
1. La mercificazione dell'arte e la prostituzione intellettuale	383
2. Lo scherno, l'adulterio e l'accusa al potere corrotto: alcune vicende personali	384
3. La tortura e la repressione: i giorni della reclusione per dissidenza politica e la denuncia	385
4. Spionaggio e la teoria del complotto: fra sesso e corruzione	388
5. La società egiziana: la politica e il fallimento	389
6. Il testamento spirituale e ideologico al figlio Shuhdī Surūr	389
7. Sardoniche previsioni: Surūr compone il proprio epitaffio funebre	390
Cavaliere alla fine del tempo (1967-'68)	393
Sciolsero le vele al tramonto (anni '70)	402
Che c'ha da ridere il mare?! (anni '70)	403
Frustrazioni poetiche (1975)	405

- Prima frustrazione	405
- Seconda frustrazione	405
- Terza frustrazione	408
- Quarta frustrazione	409
- Quinta frustrazione	409
- Sesta frustrazione	410
- Settima frustrazione	411
Le quartine di Nağīb Surūr (1975-'76)	413
1. La poesia: la ragione e la lotta di una vita	413
2. Il segreto	414
3. L'assassinio della morte come fuga dal suicidio	416
4. L'amore, i principi e la penna	417
5. <i>Al-khiyāna</i> : il tradimento e la viltà	419
6. <i>Al-hiğā'</i> e la <i>Guerra dei Sei Giorni</i>	420
7. La guerra, critica alla disfatta della <i>naksa</i>	421
8. Il silenzio e l'oppressione	423
9. L'Egitto: <i>madre del mondo</i>	425
10. L'invettiva contro gli <i>shuyūkh</i>	427
11. La filosofia ed il culto dei <i>profeti</i>	428
12. La sfida del poeta al futuro	430
13. L'emarginazione e la disfatta sociale	430
14. L'elogio alla libertà: il rifiuto del poeta per la connivenza col potere	431
15. L'uomo e la storia: gli eterni nemici del poeta	433
16. La resistenza e la <i>professione di fede</i> all'impegno politico	433
17. La sfiducia e l'esilio	434
18. <i>Al-usṭūra</i> come chiave di lettura del mondo	434
19. Fra realtà e finzione la ricostruzione del tessuto emotivo, "familiare/culturale" e spirituale del poeta	435
20. La "cattività" di Surūr: la persecuzione e il ricovero coatto nell'ospedale psichiatrico	436
CONCLUSIONE	439
I [^] APPENDICE 'Ilm al-'arūḍ wa at-taḥṣīlāt: elementi di impiego per l'analisi metrica dei versi	445
1. <i>Al-kitāba al-'arūḍiyya</i> : una "riscrittura" del verso poetico alla ricerca del suono	447
1.1 <i>Ash-shadda</i> esplicitata	448
1.2 <i>At-tanwīn</i> esplicitato	449

1.3 <i>Aliflām</i> indicante la determinazione	449
1.4 Variazione di alcuni nomi	450
1.5 <i>Al-kitāba al- 'arūḍiyya li-ḥurūf al- 'illa</i>	451
1.6 <i>Al-ishbā'</i> : l'allungamento con <i>ḥarf al- 'illa</i> eufonica	451
1.7 <i>Al-ishbā' li-l-ḍamīr al-muttaṣil</i> : l'allungamento eufonico del pronome suffisso	453
2. <i>Taf'īlāt ash-shi'r al- 'arabī</i> : alcune nozioni di base note per un metodo applicativo	454
3. Gli elementi costitutivi della <i>taf'īla</i> : <i>al-mağmū'āt aṣ-ṣawtiyya</i>	456
3.1 <i>As-sabab</i>	456
3.2 <i>Al-watad</i>	456
3.3 <i>Al-fāṣila</i>	457
4. Le <i>taf'īlāt</i> della metrica araba	457
Tav. I - <i>Taf'īlāt ash-shi'r al- 'arabī at-taf'īlī</i>	459
5. La struttura de <i>al-bayt ash-shi'rī</i> e un possibile mutamento strutturale: <i>ṣurat al-mağzū' li-l-baḥr</i> ovvero la “ <i>forma monca</i> ” del metro	461
6. I mutamenti morfologici della <i>taf'īla</i> : <i>az-zaḥāf</i> e <i>al- 'illā</i>	463
6.1 <i>Az-zaḥāf</i>	464
6.1.1 <i>Az-zaḥāf al-mufrad aw al-basīṭ</i> - mutamento singolo o semplice	465
□ Tav. II <i>Az-zaḥāf al-mufrad aw al-basīṭ</i>	465
6.1.2 <i>Az-zaḥāf al-muzdawğ aw al-murakkab</i> – mutamento doppio o complesso	466
□ Tav. III <i>Az-zaḥāf al-muzdawğ aw al-murakkab</i>	466
6.1.3 Alcune osservazione sugli <i>zaḥāfāt</i> che colpiscono le <i>taf'īlāt</i> contenenti (due) <i>sababāni khaṭfāni</i> consecutivi [0/ + 0/]	466
□ Tav. IV <i>Taf'īlāt</i> contenenti due <i>sababayni khaṭfayni</i> consecutivi	467
6.2 <i>Al- 'illa</i>	469
6.2.1 <i>Al- 'illa bi-az-ziyāda</i> : mutamento grave per eccesso	470
□ Tav. V <i>Al- 'illa bi-az-ziyāda</i>	470
6.2.2 <i>Al- 'illa bi-an-naqṣ</i> : mutamento grave per difetto	471
□ Tav. VI <i>Al- 'illa bi-an-naqṣ</i>	471
6.3 Eccezioni: alcune osservazioni su <i>al- 'illa</i> con occorrenza tipica de <i>az-zaḥāf</i> ovvero il <i>tash'īth</i>	472
□ Tav. VII <i>At-tash'īth</i> – <i>al- 'illa</i> con occorrenza tipica de <i>az-zaḥāf</i>	473
7. I <i>buhūr shi'riyya</i> presenti nella produzione di Nağīb Surūr	473
7.1 <i>Baḥr al-basīṭ</i>	475
7.2 <i>Baḥr ar-rağaz</i>	475
7.3 <i>Baḥr ar-raml</i>	476
II^ APPENDICE <i>Naẓm al-waqfa</i> (o <i>naẓm al-bayt</i>), l'elemento cardine per una definizione tipologica della poesia araba moderna	478

1. <i>Ash-sh'ir at-taf'īlī</i> : l'approccio critico al modello "unico" della poesia classica si arricchisce de <i>naẓm al-waqfa</i>	479
2. <i>Ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī</i> . Una definizione che fa chiarezza sulle problematicità del termine <i>ash-shi'r al-manthūr</i>	483
3. <i>Ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī</i> o <i>ghayr at-taf'īlī</i> : quale definizione per l'opera <i>Kalimāt fī al-ḥubb</i> di Nağīb Surūr?	487
4. <i>Qaṣīdat an-nathr</i> una teorica cesura col passato. Considerazioni critiche sul tema e una riflessione su <i>shi'r li-l-masrah</i> di Nağīb Surūr	490
GLOSSARIO TERMINOLOGICO	494
BIBLIOGRAFIA	542

Segni utilizzati per la trascrizione fonetica

Il metodo indicato è quello dell'Istituto per l'Oriente "Carlo Alfonso Nallino"

th	ث	thā'
Ġ	ج	Ġīm
ḥ	ح	ḥā
kh	خ	khā'
dh	ذ	dhāl,
sh	ش	shīn,
ṣ	ص	ṣād
ḍ	ض	ḍād
ṭ	ط	ṭā'
ẓ	ظ	ẓā'
‘	ع	‘ayn,
gh	غ	ghayn
’	ء	hamza
ā/	ا	alif
ū/ w =	و	wāw
ī / y =	ي	yā'

La *hamza* iniziale non viene trascritta

«Ho creduto nell'amore, chi più di me?
E l'amore è come la terra: se l'amo, mi esula»
Nağīb Surūr

INTRODUZIONE

In un'ultima lettera del 1978 indirizzata all'amico e collega del *Masrah al-Ġīb* Karam Miṭāwa', Naġīb Surūr, appena quarantaduenne 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». L'appassionata professione di fede di Muḥammad Naġīb Muḥammad Haġras Surūr, noto come Naġīb Surūr, classe 1932 e nativo del villaggio di Akhtāb, sul Delta del Nilo, forse non poteva essere diversa: al pari degli altri esponenti de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab'iniyyāt*, ovvero la generazione di intellettuali che animarono la prolifica scena culturale egiziana degli anni '60 e '70, visse la vita d'un fiato, e dell'Arte fece il suo respiro e la sua unica vocazione.

La generazione intellettuale sopra indicata segna il “giro di boa” all'interno della cultura egiziana contemporanea e costituisce essenzialmente la grande “prova” innanzi alla quale venne posta la cultura della *nahḍa* e il suo monito verso il rinnovamento (*at-taġdīd*). Naġīb Surūr fu una delle voci più autentiche ed appassionate di quegli'anni, tanto da percepire il contributo creativo ed intellettuale offerto dalla “breve cometa” della propria generazione come un fulgore eterno ed insoffocabile, incastonato proprio come una gemma entro i termini della militanza culturale e politica.

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 smascherò gli stereotipi culturali del suo tempo, la refrattarietà di quest'ultimo all'innovazione. Come un satiro contemporaneo, invece, 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. Tale crollo, infatti, fu ciò che aprì il sipario sullo scenario amaro della repressione degli intellettuali e della censura, che arrivarono puntualmente a bussare alla porta del nostro autore, ma fu anche quell'elemento che rese evidenti le contraddizioni del progetto politico prima di Ġamāl 'Abd an-Nāṣir (1952-1970) e poi, ancora più

eclatantemente, di Anwar as-Sadāt (1970-1981), ovvero due “lungometraggi” della storia pieni di luci ed ombre, entro i quali scorrono glorie e falle dell’Egitto contemporaneo: la nazionalizzazione del Canale di Suez (1956), la grande riforma (*iṣlāḥ*) del sistema agricolo e scolastico (anni ’60), la diga di Assuan (inizio dei lavori nel 1960), la *naksa* (1967), le rivolte studentesche ed i moti del pane (1972-’73) gli accordi di Camp David (1978).

Sarebbe molto più semplice dire che Naḡīb Surūr è stato semplicemente 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, distrutto dall’alcol e dalla malattia. 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, Naḡīb Surūr, a distanza di quasi quarant’anni dalla sua scomparsa – durante i quali fu censurato e pressoché dimenticato – è divenuto il simbolo rivoluzionario delle nuove generazioni egiziane del *post 2011*. Sarebbe semplice, sì, ma a quel punto queste righe sarebbero l’ennesima fonte vaga e superficiale su questa figura straordinaria e, soprattutto, non costituirebbero un’introduzione adeguata a questo lavoro.

Obiettivo del nostro studio, infatti, al momento l’unico lavoro critico occidentale interamente dedicato a questo autore, è stato innanzitutto “leggere” Surūr, analizzarne e studiarne i testi, strapparli al personaggio iperpoliticizzato che gli è stato cucito addosso, osservarne i termini della sperimentazione artistica, e dunque approcciarci a questo autore indagando ciò che realmente *fece* in termini innovativi, oltre l’immagine del dissidente *engagé* rimasta nell’immaginario comune. La scelta dei *corpora* poetici, drammaturgici e critici di Naḡīb Surūr, dunque, quale terreno su cui compiere un’analisi linguistica, retorica e metrico-formale, è stata la scelta di un “caso limite” sotto il profilo critico: ossia il caso di un autore di cui si è scandagliata la biografia in termini pressoché scandalistici, fino a far coincidere il suo lavoro con la stessa; un autore di cui gli articoli critici più recenti spesso lasciano ad intendere di conoscere tutto, senza tuttavia essersi addentrati profondamente fra le maglie del suo pensiero e dei suoi scritti.

Così, nel groviglio della sua eclettica produzione, della sua cangiante e scoppiettante ispirazione, abbiamo osservato, al vaglio dell'analisi testuale, ciò che non immaginavamo nemmeno di poter trovare: un Surūr poeta d'inaspettata freschezza, delicatezza ed 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 *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* (poesia libera non ordinata metricamente), di *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī* (poesia ordinata prosodicamente secondo *awzān* innovativi), di certe liriche visionarie, spezzate, metatestuali, che di volta in volta rimangono coerenti ad una certa fissità tematica; al contempo, si è distinto come poeta sperimentale nel recupero dei modelli compositivi metrici classici de *ash-shi'r at-taf'īlī* (poesia ordinata metricamente) come le quartine, o nel ritorno irriverente alla tradizione de *shi'r al-muḡūn*, ossia la poesia satirica, libertina e scurrile d'epoca classica. Nell'ispirazione e nella fantasia poliedriche di Surūr, al-Mutanabbī, Abū Nuwās, Abū al-'Alā' al-Ma'arrī, Byron, Dante, Puškin e i protagonisti dei *mawāwīl* tradizionali sono poeti o profeti/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 il nostro autore una costellazione guida nella ricerca di una profonda empatia artistica col mondo, egli ci dice: «La poesia è il padre di tutto, del teatro e della storia»¹. L'*excursus* fra i suoi testi, dunque, al seguito dei suoi “eroi” donchisciotteschi, delle sue frustrazioni, delle sue immagini delicate e della loro retorica vibrante, ci ha raccontato di un autore il cui sicuro approccio al verso fu essenzialmente romantico, pieno di candore e tormento, nonché ininterrottamente coltivato dai suoi diciassette anni fino all'anno della sua morte.

Recita un verso di Naḡīb Surūr: «Ho creduto nell'amore, chi più di me/ E l'amore è come la terra, se l'amo mi esula»². E così il nostro Naḡīb, di ritorno in Egitto dall'esilio ungherese vissuto fra il 1961 ed il 1964, fa della sua patria, della sua appartenenza identitaria e anche dei dubbi che la costellano, lo sfondo intorno al quale costruisce la sua sperimentazione drammaturgica, andata in scena sul celebre palco del *Pocket Theatre*, di cui fu anche direttore artistico: una sperimentazione che consta nella ristrutturazione della lingua teatrale, che ora, nelle opere d'ispirazione popolare

¹ Naḡīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, Il Cairo, 1969, pag. 63.

² N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pag. 247. Cfr. N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-Kātib* anno XV°, n. 172, luglio 1975, pagg. 16.

di Surūr, accoglie i proverbi, le canzoni popolari, le leggende e i *mawāwīl*, per dar vita a opere teatrali in versi (*masraḥiyyāt shi'riyya*) di cui il pubblico è parte attiva. I versi delle *pièces* di Surūr, intonati da un coro di personaggi agresti e da un *rāwī* (narratore) ora discesi dal piccolo olimpo contadino dell'*usṭūra* (leggenda popolare) per farsi materia viva, sono espressione del bisogno di una nuova estetica teatrale che sappia trovare nella tradizione e nella consapevolezza degli strumenti espressivi del passato la forza per volgere al futuro. Il teatro di Surūr, così provocatorio da essere boicottato, amato, criticato dai colleghi e dallo stesso pubblico della sua generazione, è 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 e 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* ed in *lahḡā* o fra quella *elevata* e *popolare*.

Il Surūr critico, pressoché sconosciuto sino ad ora, 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 o quello brechtiano contemporaneo, o quello russo, eviscerando pregi e difetti delle teorizzazioni di Stanislavskij e in particolare, fra queste, il suo metodo drammaturgico di lavoro sull'attore basato sui passaggi di *personificazione* e *reviviscenza*. Nelle pagine della sua prosa, tuttavia, Surūr non si distingue solo come tecnico raffinato e preparato, così come emerge dalla lettura dei testi, ma anche come lettore attentissimo e scaltro. Potremmo definirlo l'"anti-censore" per antonomasia: nel suo discorrere, nella sua pedante lettura certosina, si impegna a valorizzare, criticare ed ironizzare sul ruolo dell'opera di Puškin, Stanislavskij e Naḡīb Maḥfūz, aprendo il confronto sui mostri sacri della letteratura e del teatro come un impavido San Giorgio. Surūr non teme l'autoreferenzialità dei "potenti" dell'olimpo letterario e drammaturgico, né, soprattutto, 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, amara, dissacrante, si fa novello Giufà, personaggio dissidente fuori dalla storia che sbeffeggia dall'alto il qualunquismo, correndo perennemente il rischio di ricadervi.

Per formulare l'analisi del testo, dunque, abbiamo scelto di partire dall'opera, dal testo, dai processi linguistici che lo investono e che trovano "spie" proprio nell'organizzazione de *an-naẓm*, ossia l'ordine semantico e linguistico impiegato dall'autore, la cui realizzazione evidente è data dall'uso de *al-balāgha*, la retorica, sia in *fushā* sia in *lahġa*.

Da qui si è proceduto a verificare le critiche precedenti, che attestano ma non spiegano in cosa consista la sperimentazione dell'autore, e cercare dunque i tratti che testualmente la provano e la definiscono. In tal senso, dunque, l'analisi del testo si è allargata ad analizzare in primo luogo la struttura linguistica, retorica e formale dei modelli e delle fonti dello stesso Surūr, ciò che ad essi si lega, per dunque comprendere rispetto a *chi* o a *che cosa* è stata compiuta tale sperimentazione. Da qui si è proceduto a integrare la figura dell'autore nel contesto storico-sociale e culturale di riferimento.

Il nostro studio è costituito da sei capitoli: il primo è dedicato alla metodologia impiegata; il secondo, alla ricostruzione del contesto socio-culturale e storico durante il quale fu attiva la generazione de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab'iniyyāt*; i tre ampi capitoli centrali sono interamente dedicati all'analisi testuale dei tratti retorici, linguistici e metrico-formali salienti rispettivamente nella poesia, nel teatro e nella prosa di Naġīb Surūr; il sesto capitolo, infine, è un *corpus* scelto della produzione lirica dell'autore, per un totale di 634 versi tradotti e ordinati cronologicamente per anno di composizione; seguono due appendici contenenti alcuni interessanti approfondimenti di studio – propedeutici alla realizzazione della ricerca – quali quelli su *'ilm al-'arūd wa at-taf'īlāt* (metrica) e sull'evoluzione del concetto di *naẓm al-bayt* (ordine interno del linguaggio lirico) in poesia come elemento di riflessione essenziale ai fini dell'analisi testuale, nonché un glossario di termini tecnici, prevalentemente attinenti all'ambito de *al-balāgha* e *'ilm al-'arūd wa at-taf'īlāt*.

Gli studi sulla retorica e sulla metrica arabe e l'applicazione delle nozioni acquisite all'analisi testuale sono fra gli aspetti più innovativi di questo lavoro, per la stesura del quale abbiamo indagato con precisione argomenti ancora poco osservati, soprattutto in chiave applicativa, ovvero nelle analisi testuali. Osserviamo, dunque, sistematicamente come è organizzato questo lavoro e quali sono i temi di riferimento.

Oggetto del primo capitolo è la metodologia seguita per la realizzazione di questo studio, che è incentrata sull'analisi testo a partire dalle indicazioni offerte dai manuali di retorica, e soprattutto da quelli de al-Ġurġānī (1009 - 1078). La metodologia qui utilizzata è dunque olistica, ma allo stesso tempo stratificata al suo interno, perseguendo una logica che potremmo definire come *centrifuga* e *centripeta* nei tratti osservati, e *analitica* e *sintetica* nella formulazione. Essa si compie seguendo tre passaggi essenziali e consecutivi:

1. analisi linguistico-retorica e formale del testo: attenzione a *naẓm al-kalām* e ad *al-balāgha*;
2. analisi de *al-anẓima* (modelli, generi, stili) a cui attinge l'autore: l'orizzonte si allarga dal testo agli elementi a cui esso rimanda, al fine di valutare i tratti sperimentali;
3. analisi del contesto extratestuale: *milieu*, *habitus* e *doxa*, così come indicati da Bordieu, in cui si colloca l'autore.

Il metodo di *at-takāmul al-ma'rif* (complementarità scientifica) perseguito indica l'esigenza di un approccio globale che faccia ricorso a fonti sia arabe sia occidentali in funzione dell'analisi del testo, e che si realizza su due livelli:

- 1) un approccio interdisciplinare fra le branche de *fiqh al-lugha al-'arabiyya*, la letteratura e l'attenzione ai fenomeni storici e politico-sociali;
- 2) un'osmosi fra gli strumenti critici della tradizione culturale di riferimento e quelli tipici della nostra tradizione, seguendo una logica di coerenza applicativa rispettivamente per gli uni e gli altri.

Nel secondo capitolo del nostro lavoro, dedicato al contesto socio-culturale, approfondiamo fonti bibliografiche quali i lavori di Richard Jacquemond (2008), Elizabeth Kendall (2006), Ibrāhīm Fathī (1964), Ghālib Halasā (1969) e Don Rubin (1999) con l'obiettivo di descrivere il rapporto degli intellettuali egiziani con la cultura, le ideologie e il potere durante gli anni '60 e '70. Attraverso gli studi di Poggioli su avanguardismo e sperimentazione, procediamo a un'identificazione delle tendenze avanguardiste o sperimentali presenti in Egitto durante il periodo di riferimento, al fine di contestualizzare correttamente la figura di Naġīb Surūr all'interno di questo complesso panorama.

Per quanto riguarda i tre capitoli centrali della tesi dedicati all'analisi, essi costituiscono il corpo centrale del nostro lavoro, in cui si offre ampio spazio all'analisi linguistica, retorica e metrica sui temi indicati di seguito.

Oggetto del terzo capitolo è l'analisi dei tratti linguistici retorici e formali salienti nelle liriche di Surūr, per comprendere in quali termini l'autore è giunto alla realizzazione di un linguaggio poetico sperimentale. Il capitolo comprende uno studio monografico su *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, particolarmente innovativo poiché corredato di analisi retoriche e metriche approfondite. Inoltre, tutti i testi da noi analizzati sono stati ordinati all'interno del capitolo per genere di riferimento:

1. *ash-shi'r at-taf'īlī*: la sperimentazione dell'autore consta nel preciso recupero formale – in parte rivisitato nei contenuti – di alcuni modelli del passato, quali le quartine, come in *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* (*Le quartine di Nağīb Surūr*, 1975-'76);
2. *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī*: il nostro lavoro d'analisi esalta l'importanza sotto il profilo analitico dell'opera di Surūr *Kalimāt fī al-ḥubb* (*Parole d'amore*, 1966) poiché in essa la sperimentazione di Surūr si realizza secondo un uso del verso e dei metri innovativo, persino rispetto alle soluzioni indicate dalla scuola irechena di Nāzik al-Malā'ika e Badr Shākir as-Sayyāb in tema di *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī*;
3. *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*: La sperimentazione di Surūr si realizza nella costruzione del verso secondo la tipica dialogicità del linguaggio drammaturgico, come in *Luzūm mā yalzīm* (*L'imprescindibilità del necessario*, 1963-'64), *Fāris ākhir zamān* (*Cavaliere alla fine del tempo*, 1968); nel verso spezzato con forti accenti di metatestualità, come accade in *Iḥbāṭāt shi'riyya* (*Frustrazioni poetiche*, 1975); nel ritorno all'antico modello di *shi'r al-muğūn*, ma in verso sciolto, come in *Kussummiyyāt* (*Le Vaffanculiadi*, 1967-'74).

Precisiamo, inoltre, che Nağīb Surūr compose anche una forma poetica apparentemente equivocabile come esempio di *qaṣīdat an-nathr* (*poesia in prosa*) in alcuni brani di *Luzūm mā yalzīm* e *Fāris ākhir zamān*: essa è in realtà una forma di ciò che lo stesso autore ebbe a definire quale *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 le cui opere sono definite dallo stesso autore quali *masraḥiyyāt shi'riyya*, ossia *pièces poetiche*.

A ciò si aggiunge il sodalizio di Surūr con il mondo della canzone d'autore e in particolar modo con ash-Shaykh Imām e Aḥmad Fu'ād Naǧm: abbiamo analizzato linguisticamente due brani scritti dall'autore negli anni '70, *Hallū el-marākib* (*Sciolsero le vele*) e *El-baḥr b-yiḍḥak le-h?! (Che c'ha da ridere il mare?!)*, osservando le caratteristiche linguistiche, retoriche e dialettologiche che diversificano profondamente un testo lirico in 'āmmiyya composto per un interprete di *al-mūsīqā al-multazima* da quello che è invece tipico della canzone popolare.

Per quanto concerne il quarto capitolo della ricerca, esso ha per obiettivo l'analisi della produzione drammaturgica del nostro autore. Fra le numerose opere di Surūr è stata compiuta una scelta che ci ponesse in condizione di poter compiere un'analisi testuale intensiva; attraverso tale analisi si mira a sottolineare gli aspetti retorico-linguistici presenti nelle quattro grandi opere d'ispirazione popolare dell'autore, le più significative della sua intera produzione, nonché quelle dove si evince una reale sperimentazione sull'uso del linguaggio teatrale. In tali opere, infatti, *an-naẓm* retorico-artistico della lingua teatrale di Surūr è dettato dal recupero delle forme retoriche stereotipiche e/o dei generi della tradizione orale (come *al-amthāl*, *al-aghānī*, *al-asāṭīr ash-sha'biyya* – *proverbi canzoni e leggende popolari*), estremizzando il potenziale del linguaggio retorico drammaturgico e facendo leva sulla condivisione di un medesimo *background* culturale col pubblico.

Circa l'analisi dei testi, e in particolar modo del proverbio impiegato da Surūr in drammaturgia, attraverso la consultazione di numerosi fonti fra cui gli studi di Abū al-'Alā' (1989), al-Baqlī (1987), Hinds e Badawī (1986), Aḥmad Amīn (2010) e Fāṭima al-Maḥǧūb (1968), abbiamo identificato lo “scheletro” linguistico delle espressioni proverbiali, la loro retorica stereotipica in forma di *aqwāl inshā'iyya* (espressioni afferenti alla retorica de *al-inshā'*) e il loro continuo rimando al referente del messaggio, distinguendo le sue varianti in *nominal proverbs* e *verbal proverbs*. Attraverso la consultazione degli studi di Allen (1979), Agha (2007) e Hymes (1981; 1989) su etnografia della comunicazione ed etnopoetica, abbiamo sottolineato la salienza dei fattori implicazionali nel caso in cui la *performance* linguistica che abbia per messaggio il patrimonio popolare sia rivolta ad un *target* sociolinguisticamente rilevante. Inoltre, in merito all'analisi dell'impiego de *al-ustūra al-qadīma*, *aghānī al-munāsabāt al-iǧtimā'iyya*, *aghānī al-'amal* (*la leggenda antica, i canti delle*

ricorrenze sociali e i canti di lavoro) all'interno della produzione di Surūr, abbiamo sottolineato come tale impiego fosse orientato ad esaltare i processi di *straniamento* brechtiano applicati al teatro dell'autore. Per l'analisi dei testi afferenti alla tradizione popolare, inoltre, il nostro lavoro ha previsto la consultazione di numerose fonti demo-etno-antropologiche e inerenti alla letteratura orale reperite in Egitto e in diverse biblioteche. Fra gli elementi più interessanti e innovativi dell'intera ricerca svolta vi è senza dubbio l'approfondimento dedicato ad *al-mawwāl*, tema complesso e ancora poco indagato, osservato con attenzione nella sua struttura formale (*al-'ataba, ar-radafa, al-ghitā'* – *testa, intermezzo, coda*) e nelle sue due possibili classificazioni (*at-tafṣīl al-mawḍū'ī, at-tafṣīl ash-shaklī* – *classificazione tematica e formale*), approfondimento realizzato attraverso la consultazione di testi sulla letteratura araba *folk* quali quelli di Pierre Cachia (2011) e Nada Tomiche (1970).

Il quinto capitolo del lavoro è dedicato all'analisi della produzione critica di Surūr, che consta principalmente dei tre saggi *Ḥiwār fī al-masrah* (*Dialogo sul teatro* 1969); *Rihla fī thulāthiyyat Naḡīb Maḥfūz* (*Viaggio nella trilogia di Naḡīb Maḥfūz* 1964-'78); *Hākadhā qāla Ḡuḥā* (*Così disse Giufà* 1978), e prevede una lettura del testo che mira ad esaltare soprattutto i contenuti, non trascurando una contestualizzazione degli indirizzi critici di Surūr rispetto al panorama di riferimento a lui contemporaneo, e offrendo così una "lettura" dei testi in prosa dell'autore così poco osservati. Avvalendoci di fonti quali i dizionari della retorica e dello stile di Aḥmad Maṭlūb (2007) e Imīl Badī' Ya'qūb (1991), abbiamo riconosciuto la cifra distintiva della prosa saggistica di Surūr, ovvero quella di essere *inshā'iyya* più che *khabariyya*, quindi modulata su alcuni degli elementi tipici della retorica de *al-inshā'* (*at-ta'aḡḡub, an-nidā', al-istifhām* – *espressioni di stupore, vocative o interrogative*). A partire dalle considerazioni di Queneau ed Eco, inoltre, sottolineiamo l'adozione di uno stile filosofico, o interrogativo o retrogrado da parte di Surūr in cui l'autore dà molto spazio alla *dubitatio* e alla *sermonatio* con chiari intenti umoristici e dunque il ricorso ad *as-sukhriya* (ironia, sarcasmo) nel contesto di uno stile provocatoriamente informale.

Lo studio propedeutico compiuto su Stanislavskij (Ruffini 2007), Brecht (2014), Grotowski (1970), Kendall (2006), Ruocco (2010), d'Afflitto (1999), Jacquemond (2008) e Storey (2015) e la consultazione dell'unico materiale critico disponibile

sull'autore di Nāṣir (1967), az-Zayyāt (1968), al-'Ayūṭī (1975), Wādī (1976), Shalabī (1992), 'Izz ad-Dīn (2001), Cachia (2011) e Ruocco (2011) ci sono stati di grande ausilio per porre in evidenza le più considerevoli innovazioni contenutistiche della prosa critica di Surūr – l'elaborazione di una nuova terminologia in ambito teatrale contenuta nel saggio critico *Ḥiwār fī al-masrah*, il carattere scientifico della critica rivolta ad altre opere contemporanee (*Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*) e l'attenzione alla cultura *pop* (*Hākadhā qāla Ġuḥā*) – compiendo una valutazione sull'indipendenza/legame di Surūr rispetto al filone del realismo socialista in voga in Egitto durante gli anni '60 e '70.

Infine, nel sesto capitolo del presente studio, dedicato al *corpus* lirico dell'autore, proponiamo la traduzione di un totale di 634 versi tratti da nove opere differenti, perseguendo l'*integrated approach* postulato da Mary Snell-Hornby (1988) e Tim Parks (2015), che annulla i rapporti di ferrea classificazione fra traduzioni per fruizione divulgativa spesso *target-oriented* e traduzioni ai fini dell'analisi, troppo spesso legate a un approccio meramente lessicale. Nel lavoro di traduzione abbiamo scelto di amplificare le strategie di *shifting* o *compensazione* in ragione degli obiettivi della traduzione stessa (l'analisi testuale), fuggendo così il rischio di minimizzare o impoverire l'efficacia comunicativa ed espressiva del testo artistico, e dando così la possibilità di comprendere appieno il testo presentato per estratti all'interno delle analisi retoriche e formali.

Questo lavoro è corredato di due appendici e un glossario terminologico:

- a) appendice I: *'Ilm al-'arūd wa at-taf'īlāt – la metrica araba*: elementi di impiego per l'analisi linguistica dei versi di Nağīb Surūr.
- b) appendice II: *Naẓm al-waqfa o naẓm al-bayt - ordine interno del linguaggio poetico*: l'elemento cardine per una definizione tipologica della poesia araba moderna e l'eterogeneità d'ispirazioni nella produzione lirica di Nağīb Surūr.
- c) glossario di termini tecnici impiegati, relativi prevalentemente a *'ilm al-'arūd wa at-taf'īlāt* e ad *al-balāgha*.

Con il presente studio abbiamo voluto offrire una panoramica a un tempo articolata ed armonica dell'opera di Nağīb Surūr, ricostruendo attraverso un approfondito lavoro critico la sua eclettica produzione. Ma vi è di più. Per quanto possa sembrare

un'ambizione eccessiva, abbiamo voluto “salvare” questa figura dalla condanna ad un *secondo silenzio*: non quello della censura, che ancora oggi, seppur meno vistosamente che in passato, l'avvolge – quella censura che ha reso snervanti ed eccitanti le nostre ricerche al Cairo, sulle tracce della sua “sparita” o meglio ben occultata produzione, fra i cassettei polverosi di Dār al-Kutub, i mercati dell'Uzbakiyya, 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 Filfil del *Café Riche*, dalla lunghissima memoria.

Abbiamo voluto salvare Surūr dal silenzio del sensazionalismo, dell'immagine divulgata senza approfondimento o attenzione al reale, dal 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 piccoli, grandi, eccelsi o meschini che, ad ogni modo, hanno lasciato al mondo molte ed ottime parole da ascoltare.

Forse è ormai banale riconoscerlo, ma ci siamo innamorati di quest'autore ed il farmaco che ci ha salvaguardato dai “capogiri” di questa infatuazione è stato proprio l'analisi, il rigore che abbiamo perseguito nel compierla e le valutazioni critiche severe dalle quali non ci siamo tirati indietro.

1. La metodologia d'impiego per l'analisi retorica e linguistica dell'opera sperimentale di Nağīb Surūr: *al-balāgha* porta dell'interpretazione, il metodo olistico e *at-takāmul al-ma'rif*

Il potere illocutorio del linguaggio inteso da Austin come quella capacità secondo cui un parlante fa leva sull'intenzione comunicativa che lo muove nella formulazione dell'atto linguistico (ed in ragione di tale intenzione, pertanto, applica specifiche strategie affinché il suo obiettivo venga raggiunto)³, è un tema che nella tradizione arabo-islamica rimanda ad *al-balāgha*, (scienza ben distinta da *al-khaṭāba* o la retorica ellenistica o della persuasione)⁴ già definita dalla tradizione scolastica di al-Ğurğānī (1009 - 1078) as-Sakkākī (1160 - 1229) e de al-Qazwīnī (1203 - 1283) come *Miftāḥ al-'ulūm*⁵ ovvero “chiave (d'accesso) ai saperi”. Così come ben sintetizzato da Antonella Ghersetti nel suo studio dedicato al tema⁶, dunque, *al-balāgha* è da intendersi come quell'«estrema realizzazione dell'efficienza comunicativa del linguaggio sia sul piano semantico sia su quello circostanziale del discorso *balīgh*».

Dalla consultazione di numerosi studi cardine sull'argomento, fra i quali quelli di G.D. Van Gelder e W. Smyth⁷, è dunque evidente che la definizione del concetto di *balāgha* all'interno della tradizione arabo-islamica classica e post-classica sia «essenzialmente pragmatica»⁸, ovvero orientata e giustificata dall'applicazione di determinati parametri teorici e tecnici nell'atto comunicativo, sfuggendo, pertanto, sia ad una mera riflessione teorica su discorso e linguaggio, sia all'attenzione esclusiva alle singole unità linguistiche.

³ J. L. Austin, *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge, 1975, pagg. 98-132.

⁴ Per la divisione fra i saperi de *fiqh al-lughā* nella tradizione araba citiamo fra i molti titoli P. Larcher, “Quand, en arabe, on parlait en arabe”, parte I[^] in *Arabica*, n.35, 1988, pagg. 117-142, parte II[^] in *Arabica*, n.38, 1991, 246-273, parte III[^] in *Arabica*, n.39, 1992, pagg. 358-384.

⁵ Yūsuf Ibn Abī Bakr as-Sakkākī, *Miftāḥ al-'ulūm*, Dār al-Kitāb al-'Arabī, 2000. Cfr. Badr ad-Dīn Ibn Malik, Ḥusnī 'Abd al-Ğalīl Yūsuf (a cura di), *Miṣbāḥ fī 'ulūm al-balāgha*, s.e.; W. Smyth, “The canonical formulation of 'ilm al-balāgha and al-Sakkākī *Miftāḥ al-'ulūm*”, in *Der Islam*, n. 72, 1975, pagg. 7-24.

⁶ Antonella Ghersetti, *Per una rilettura in chiave pragmatica di Dalā'il al-i'ğāz di 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī*, Ph.D Thesis, Università di Firenze, Firenze, 1998, introduzione. Cfr. A. Ghersetti, “Quelques notes sur la définition canonique de *balāgha*” in *Orientalia*, n. 87, Leuven University Press, 1998, pagg. 57-72.

⁷ Vedi G.D. Van Gelder, *Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem*, Studies in Arabic Literature, Supplements to the Journal of Arabic Literature, vol. 8, Leiden: Brill, 1982. W. Smyth, “The classical Arabic rhetorical tradition”, in *Newsletter of the American Research Center in Egypt*, n. 133, 1986, pagg. 8-11.

⁸ A. Ghersetti, “Quelques notes sur la définition canonique de *balāgha*”, op. cit., pag. 57.

L'astrazione dunque dall'ambito puramente linguistico - incentrato come sappiamo essenzialmente su *an-naḥw* e di conseguenza *aṣ-ṣarf* - a quello della semantica che si ebbe da Sībawayh (760 - 796) ad 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī (1009 - 1078)⁹, identifica quest'ultimo essenzialmente come il primo grande contributore agli studi sulla semiosi del linguaggio. La riflessione sulla semiosi che investe i processi linguistici è quindi intesa come il punto di partenza per uno studio sulle potenzialità espressive,¹⁰ comunicative ed infine artistiche della parola, della quale De Saussure giunse poi a ad offrire una definizione attraverso la ben nota espressione binaria di *significante* e *significato*¹¹.

Naturalmente, la riflessione proposta in questi brevi paragrafi metodologici non è incentrata su *al-balāgha* in sé, bensì verte sul perseguire l'indirizzo offerto dai retorici arabofoni ed *in primis* al-Ġurġānī: essi, infatti, affermano che l'analisi de *an-naẓm* (con tutte le considerazioni linguistiche che essa implica) ed inteso come «porta d'accesso ad *al-balāgha*»¹², sia il primo vero passo per la formulazione dell'analisi di un testo, la profonda comprensione e l'elaborazione di una fra le varie possibili interpretazioni critiche dello stesso, così come illustreremo meglio a breve.

1.1 Alla base dell'analisi testuale: *balāghat an-naṣṣ* o il potere illocutorio del testo e *shakl an-naṣṣ* o gli aspetti formali dello stesso

Oggetto dei presenti paragrafi è dunque sottolineare il punto di partenza fondamentale della scelta metodologica perseguita nella stesura del presente studio sulle caratteristiche linguistiche, retoriche e formali salienti all'interno della produzione poetica, teatrale e saggistica di Naġīb Surūr: l'identificazione de *naẓm al-kalām* come

⁹ Per una panoramica di tale evoluzione vedi: Frithiof Rundgren, "On the representation of morphemic categories in Arabic: a contribution to the fundamentals of literary hermeneutics" in *Orientalia Suecana*, 1982, pagg. 31-32 e 1983, pag. 93-115; Ramzī Ba'lbakī, "The relation between *naḥw* and *balāgha*: a comparative study of the methods of Sibawayhi and Gurgani", in *Zeitschrift für Arabische Linguistik* n.11, 1983, pagg. 7-23.

¹⁰ Per una panoramica sul 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī vedi 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Muḥammad Šiddīq al-Minshāwī (a cura di), *Mu'ḡam at-ta'rīfāt*, Dār al-Faḍīla, Il Cairo, 2004; 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Maḥmūd Shākir (a cura di), *Asrār al-balāgha*, Maktabat al-Khānġī, Il Cairo, 1991; 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Kāzim Baḥr al-Murġān (a cura di), *al-Muqtaṣid*, Dār ar-Rashīd li-n-Nashr, Baghdad, 1982; 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, *Dalā'il al-i'ḡāz*, ed. F. ad-Dāya, Damasco, 1947; 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Badr Rāwī Zahrān (a cura di), *al-'Awāmil al-mi'a an-naḥwiyya fī uṣūl 'ilm al-'arabiyya sharḥ ash-shaykh Khālīd al-Azhārī al-Ġurġānī*, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 1988; 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, A. Haydar (a cura di), *Kitāb al-ḡumal*, Maktabat Maḡma' al-Lughā al-'Arabiyya, Damasco 1972.

¹¹ Sulla comparazione fra al-Ġurġānī e De Saussure vedi Muḥammad Mandūr, *An-naqd al-manḥaḡī 'inda al-'arab*, Naḥdat Miṣr li-l-Ṭibā' wa at-Tawzī', Il Cairo, 1996, pagg. 332-339. Cfr. F. De Saussure Tullio De Mauro (a cura di), *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari-Roma, 2009, pagg. 98-100.

¹² 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, *Dalā'il al-i'ḡāz*, op. cit., pag. 334.

quel sistema ermeneutico minimo, che dunque rinvia all'ambito di pertinenza de *al-balāgha* la possibilità di riconoscere quei dati essenziali per procedere all'analisi del testo, ove l'analisi grammaticale dello stesso non ci permette di spingerci oltre in termini di:

1. valutazione delle strategie espressive;
2. finalità del recupero di strutture retoriche e stilistiche del passato;
3. obiettivi della riformulazione delle stesse in chiave sperimentale nella produzione di un testo letterario contemporaneo.

Il riconoscimento dei tratti linguistici e soprattutto retorici e formali salienti nell'opera di Nağīb Surūr, autore ancora poco conosciuto al panorama occidentale e la cui cifra stilistica è quella della continua ricerca di una sperimentale "dialogicità espressiva" in poesia e prosa oltre che in drammaturgia, è stato dunque l'approccio privilegiato ma non l'unico per compiere un'analisi del testo delle sue opere.

L'analisi, infatti, è stata fondamentale per raggiungere il primo dei tre obiettivi sopra citati, ovvero la valutazione delle strategie espressive e dunque il riconoscimento delle forme retoriche impiegate. In seguito, si è proseguito a raggiungere il secondo obiettivo che ci siamo posti (che dell'analisi stessa è prosecuzione e completamento): osservare se le scelte espressive dell'autore si collocano all'interno di paradigma compositivo stilistico già noto alla tradizione letteraria di riferimento o meno. Nağīb Surūr, infatti, ha spesso optato per il recupero di forme artistiche del passato rinnovandole in chiave sperimentale; un esempio è il ritorno alle *aṣaṭir* e *mawāwīl* in teatro e alle *rubā'īyyāt* o *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī* e *shi'r al-muğūn* in poesia. I termini di fedeltà/innovazione di Surūr rispetto alla tradizione, pertanto, sono stati valutati anche a fronte di un'analisi formale e metrica - ove è stata necessaria - oltre che retorica, per comprendere la natura di tale recupero e della sperimentazione dell'autore in termini tecnici, tenendo in considerazione che *'ilm al-balāgha* e *'ilm al-'arūḍ* di fatto sono due branche de *fiqh al-lughā* connesse ma indipendenti.¹³ Soprattutto in poesia, e qui alludiamo alle varie declinazioni compositive del genere poetico alle quali il nostro autore si è dedicato, l'affiancamento dell'analisi metrico-formale a quella retorica è stata una scelta metodologica necessaria e indispensabile.

¹³ Vedi Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, Maktabat al-Ādāb, Il Cairo, 1997. Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1991.

L'approccio all'analisi retorico-formale è stato anche recentemente sollecitato dalle teorie legate al filone critico del *New Rethorical Criticism* di scuola statunitense e fra i cui sostenitori troviamo Kenneth Burke, Sonja Foss, Karlyn Kohrs Campbell, e in senso lato Hayakawa¹⁴. Anche in chiave contemporanea, dunque, l'approccio all'analisi ha sempre inizio dal *testo* e procede a definire le strategie espressive secondo le quali esso è stato composto, prima di attribuire alle opere di un autore la qualità di “testi sperimentali” e dunque collocare la sua produzione nel contesto storico-letterario di riferimento. Un'operazione, quest'ultima, che ad ogni modo è stata compiuta nel nostro lavoro osservando l'opera di Surūr nel periodo e nel filone letterario di riferimento in termini di *doxa*, *milieu* e *habitus*¹⁵ e attraverso la quale abbiamo offerto un apparato critico più solido e completo alla nostra ricerca.

Prendendo spunto dall'approccio all'analisi del testo indicato da al-Ġurġānī, la metodologia perseguita per l'analisi linguistica retorica e formale del linguaggio sperimentale di Naġīb Surūr in poesia, drammaturgia e prosa critica è olistica, ma allo stesso stratificata al suo interno perseguendo una logica “centrifuga” e “centripeta” nei tratti osservati e *analitica* e *sintetica* nella formulazione¹⁶. Essa si compie seguendo tre passaggi essenziali e consecutivi:

- 1) **analisi linguistica-retorica e formale del testo:** attenzione a *naẓm al-kalām* e a *balāghat an-naṣṣ*;
- 2) **analisi de *al-anẓima* (modelli, generi, stili) a cui attinge l'autore:** l'orizzonte si allarga dal testo di Surūr ai modelli a cui esso rimanda al fine di valutare i tratti sperimentali del nostro autore;
- 3) **analisi il contesto extratestuale:** il *milieu*, *habitus* e *doxa* in cui si colloca l'autore.

Procediamo ad illustrare la metodologia perseguita per la realizzazione di questo studio, corredato di due appendici su alcuni fra gli studi propedeutici per la

¹⁴ Fra i molti riferimenti citiamo il testo cardine di Kenneth Burke, *Language as a Symbolic Action*, University of California Press, 1973. Cfr. Karlyn Kohrs Campbell, *Critiques of Contemporary Rhetoric*, ed. Wadsworth, California, 1997; S.I. Hayakawa, *Language in Thought and Action*, Harcourt Brace Jovanovich, California, 1960. Si segnala il recente manuale di introduzione al *Rethorical Criticism* di Sonja K. Foss, *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*, Waveland Press, Illinois, 2017.

¹⁵ Vedi P. Bordieu, Randal Johnson (a cura di), *The field of the cultural production*, Columbia University Press, New York, 1993, pagg. 39-43.

¹⁶ A. J. Ayer, *Language, Truth and Logic*, cap. IV, Penguin, Londra, 1990.

realizzazione della presente ricerca e di un glossario di termini tecnici retorici e metrici.

1.1.1 Alcuni cenni su *al-kalima* come “nucleo di significato” dell’articolazione de *al-balāgha* ai fini dell’analisi testuale

Come ben identificato da K. Versteegh nei suoi studi sulla retorica araba, *al-balāgha* «esprime un rapporto fra un significato ed una realtà psicologica in cui ogni variazione ha un impatto sul significato [...] ed in cui le parole sono considerate come *nuclei di senso* in relazione fra loro e a un contesto di enunciazione»¹⁷. Pertanto, la definizione di parola di Versteegh intesa come “nucleo di significato”, sintetizza efficacemente i termini dell’analisi compiuta da al-Ġurġānī su *al-kalima* - distinta da *al-kalām* - che di frequente appare in *Dalā’il al-i’ğāz*¹⁸. A fronte della consultazione e dello studio sulle fonti, infatti, abbiamo riconosciuto che quest’ultimo testo di al-Ġurġānī è fondamentale, ancor più di *Asrār al-balāgha*, per riconoscere il distintivo approccio dell’autore nel ridimensionare, se non in un certo senso “abolire”, la presunta centralità del significante morfologico e fonetico della *parola* al fine di esaltarne, invece, il suo valore semantico ed in modo straordinariamente prossimo alla nostra sensibilità interpretativa contemporanea.¹⁹

Benché una riflessione linguistica su *al-kalima* possa apparire lontana dai complessi esiti di *al-balāgha*, la riflessione sul potere semantico della parola nel “sistema enunciato”, invece, ci permette invece di identificare la “cellula” del sistema retorico, in ragione della quale le innovazioni lessicali, come quelle frequentemente introdotte da Naġīb Surūr (es: *alfāz dakhīla*, lessemi in ‘*āmmiyya* all’interno del testo in *fushḥā*,

¹⁷ Kees Versteegh, “Grammar and Rhetoric. Al-Jurjānī on the verbs of Admiration”, in *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, n. 15, pagg. 113-133 in Antonella Gheretti, “The word in the linguistic thinking of al-Jurjānī”, in G. Lancioni e Lidia Bettini (a cura di), *The Word in Arabic*, Brill, Leiden, 2011, pagg. 85-108.

¹⁸ Al-Ġurġānī, sposando la definizione di Sibawayh (760 - 796) e successivamente di Ibn Ġinnī (934 - 1002), compie il distinguo fra *al-kalima* / pl. *kalimāt* o *kalim* (per le differenze fra le sfumature di significato dei plurali citati vedi il glossario del presente lavoro) intesa come unità linguistica minima, e *al-kalām*, inteso come l’enunciato che riunisce più unità linguistiche. In tal senso, egli si oppone all’abitudine di molti grammatici *mutaqaddimīn* di usare interscambiabilmente i due termini. Vedi Pierre Larcher, “Un grammairien retrouvé: ‘Abd al-Qāhir al-Jurjānī. Note sur qua tre éditions récentes de ses ouvrages grammaticaux” in *Arabica* n. 40, pagg. 248-253. Vedi anche Ramzī Ba’lbakī, “The relation between *naḥw* and *balāgha*: a comparative study of the methods of Sibawayhi and Gurgani”, op. cit., pag. 11. Cfr. Douglas B. MacDonald, Louis Gardet, “Kalima” in *Encyclopedie de l’islam*, Brill, Leiden, 1978, pagg. 4530-4531.

¹⁹ Sulla cosiddetta “*révolution jurjanienne*” vedi Ġamāl ad-Dīn Kughlālī, “A propos de *lafz* at *ma’nā*” in *Bulletin d’Etudes Orientales* n. 35, pagg. 43-63. Cfr. Ġamāl ad-Dīn Kughlālī, “*Lafz*” in K. Versteegh. (a cura di), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Brill, Leiden, 2007, pagg. 2623-2628.

thunā'īyyāt diddiyya e *kalimāt badhī'a* etc.), rispondono ad una precisa volontà comunicativa dell'autore che condiziona marcatamente la realizzazione del linguaggio retorico nei suoi lavori. Il discorso *balīgh*, difatti, come ricorda Antonella Ghersetti, è un «organismo sistemico complesso» che va continuamente osservato in ogni sua parte e nella sua interezza al contempo²⁰.

Come sottolinea Antonella Ghersetti nel suo articolo “The word in the linguistic thinking of al-Jurjānī”²¹, in *al-Muqtaṣid* (inteso come commentario dell'opera di Abū 'Alī al-Fārisī 900 - 987²²) e successivamente in *Dalā'il al-i'ğāz*, quindi, al-Ğurğānī riflette sulla canonica distinzione grammaticale fra gli elementi del parlare (*ism*, *fi'l* e *ḥarf*)²³ suggerendo per la prima volta il loro rapporto iponimico rispetto all'entità de *al-kalima* che egli descrive come “nucleo” composito di vari elementi. Sul piano lessicale, infatti, *al-kalima* è l'unione di due elementi secondo uno specifico legame stabilito arbitrariamente:

1) *naḥw al-kalima*: la catena di suoni secondo la quale si realizza una parola

2) *dhāt al-kalima*: il referente semantico che le è stato attribuito²⁴

Tale attribuzione ha avuto luogo in virtù de *al-waḍa'*, ovvero il processo di arbitraria assegnazione di un significato ad un segno, successivamente teorizzato anche da De Saussure²⁵.

²⁰ A. Ghersetti, “Quelques notes sur la définition canonique de *balāgha*”, op. cit., pag. 60.

²¹ A. Ghersetti, “The word in the linguistic thinking of al-Jurjānī”, op. cit.

²² Il testo in questione del grammatico è Abū 'Alī al-Fārisī, Ḥasan ash-Shādhilī Farhūd (a cura di), *Kitāb al-Idāh*, Maṭba'a Dār at-Ta'līf, Il Cairo, 1969.

²³ al-Ğurğānī affronta ancora più specificatamente e sul piano esegetico la questione su quali siano gli elementi (*lafẓiyya* e *ma'nawīyya*) che governano le frasi (*al-ğumal*) che compongono un enunciato nei due suoi testi didattici *al-'Awāmil al-mi'a an-naḥwiyya fī uṣūl 'ilm al-'arabiyya sharḥ ash-shaykh Khālīd al-Azharī al-Ğurğānī*, a cura di Badr Rāwī Zahrān (op. cit.) e *Kitāb al-ğumal*, a cura di A. Haydar (op. cit.) Purtroppo dei due testi non esistono edizioni moderne in cui si ponga il distinguo fra il testo annotato e la parte esegetica. Per ulteriori riferimenti vedi Pierre Larcher, “Un grammarian retrouvé: 'Abd al-Qāhir al-Jurjānī. Note sur qua tre éditions récentes de ses ouvrages grammaticaux”, op. cit., e G. Troupeau, “Deux traités grammaticaux arabes traduits en latin” in *Arabica* n. 10, pagg. 225-236.

²⁴ 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, *Dalā'il al-i'ğāz*, op. cit., pagg. 336-337 in Antonella Ghersetti, “The word in the linguistic thinking of al-Jurjānī”, pagg. 90-92.

²⁵ 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, *Dalā'il al-i'ğāz*, op. cit., pagg. 466-469. Sulla comparazione fra al-Ğurğānī e De Saussure vedi Muḥammad Mandūr, *An-naqd al-manḥagī 'inda al-'arab*, Naḥḍat Miṣr li-l-Ṭibā' wa at-Tawzī', op. cit., pagg. 329-341. Cfr. Antonella Ghersetti, *Per una rilettura in chiave pragmatica di Dalā'il al-i'ğāz di 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī*, op. cit., pag. 31; Ferdinand De Saussure, Tullio De Mauro (a cura di), *Corso di linguistica generale*, op. cit., pagg. 85 e 87; Henri Loucel, “L'origine du langage d'après les grammairiens arabes” in *Arabica*, n 10, pagg. 188-208 e n.11, pagg. 57-72 e 151-187.

Partendo quindi dalla definizione di *ḥarf*, intesa canonicamente come «*kalima lā ma'nā la-hā*», al-Ġurġānī suggerisce dunque di riformularla all'insegna del fatto che ogni entità lessicale, presa singolarmente e anche se essa è un *ism* o un *fi'l*, in effetti non veicola un vero e proprio significato completo²⁶: esso va letto all'insegna dei rapporti semantici che legano le parole le une alle altre, poiché il parlare implica l'impiego di più di una parola. Inoltre, precisa al-Ġurġānī che tale rapporto deve essere coerente con *at-tartīb*, ovvero il logico rapporto di interdipendenza grammaticale fra gli elementi coinvolti, e *al-i'rāb*, ovvero il rapporto sintattico che li governa²⁷.

Tuttavia, ancora una volta secondo al-Ġurġānī l'unione fra *nafs al-kalima* (significante) + *dhāt al-kalima* (significato), sommata alle indicazioni di interdipendenza grammaticale e sintattica offerte da *at-tartīb* e *al-i'rāb*, non sono ancora sufficienti per definire quale sia il completo significato de *al-kalima*.²⁸ In tal senso, infatti, con gli strumenti sopra indicati ci è possibile ricercare il significato solo due livelli: quello lessicale e quello grammaticale/sintattico²⁹. Pertanto, in relazione a quanto detto sino ad ora, al-Ġurġānī riconosce sul piano della ricerca del significato (e non degli elementi costitutivi o regolatori delle unità lessicali) i seguenti elementi di costruzione de *ma'nā al-kalima*:

- 1) *al-ma'nā al-mufrad*: è quel significato “non esaustivo” dettato dall'unità lessicale de *nafs al-kalima* + *dhāt al-kalima* secondo *al-waḍa'*. Esso ha due realizzazioni, ovvero *al-ma'nā al-mufrad al-munṣarif* (significato isolato declinabile/coniugabile) e *al-ma'nā al-mufrad ḡhayr al-munṣarif* (significato isolato non declinabile/coniugabile). Nel caso degli *asmā'* e *af'āl*, ogni elemento preso singolarmente da ciascuna categoria, veicola un *ma'nā mufrad munṣarif*, ovvero un significato isolato declinabile/coniugabile, con la differenza che nel caso de *al-ism* tale significato è svincolato dal concetto del tempo mentre *al-fi'l* lo contempla. *Al-ma'nā al-mufrad ḡhayr al-munṣarif* è

²⁶ 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Kāzīm Baḥr al-Murġān (a cura di), *al-Muqtaṣid*, op. cit., vol. I, pagg. 152-153.

²⁷ *Ibidem*, pagg. 97-98. Cfr. Abū al-Qāsim az-Zaġġāġī, *Īdāḥ. Al-īdāḥ fī 'ilal an-naḥw*, M. al-Mubārak, Beirut, 1996. K. Veestegh, *The explanation of Linguistics Causes. Al-Zajjājī's Theory of Grammar. Introduction, translation, commentary*, Benjamins, Amsterdam, 1995.

²⁸ Jonathan Owens, *The Foundations of Grammar, an introduction to Medieval Arabic Theory*, Benjamins, Amsterdam, 1988, pag. 249.

²⁹ 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Kāzīm Baḥr al-Murġān (a cura di), *al-Muqtaṣid*, op. cit., vol. I, pagg. 84-85 in Antonella Ghersetti, “The word in the linguistic thinking of al-Jurjānī”, pagg. 93-95.

ciò che al-Ğurğānī rivoluzionariamente attribuisce ad *al-ḥarf*, anch'essa entità svincolata da ogni connotazione temporale al pari de *al-ism*.³⁰

- 2) *ma'nā at-taṣarruf*: è il significato che ogni *al-ma'nā al-mufrad* di una qualsiasi parola assume una volta che la parola viene finalmente osservata fuori dal “laboratorio” dell'analisi lessicale caso per caso, ovvero secondo i rapporti de *at-tartīb* e *al-i'rāb* che la legano alle altre di un enunciato.³¹

Come già anticipato, in *Dalā'il al-i'ğāz* ancora una volta al-Ğurğānī afferma che la lettura del significato sulla base di questi elementi è destinata comunque a rimanere parziale³². Infatti, sono *al-qaṣd* ovvero l'intenzione del parlante in rapporto ad *al-ḥāl* o più precisamente *muqtaḍā al-ḥāl* - nella definizione successiva di at-Tahānawī³³ che lo indica come il contesto di enunciazione in cui naturalmente il destinatario del messaggio svolge un ruolo essenziale³⁴ - i due elementi che completano l'asse paradigmatico per l'interpretazione del significato di ogni singola parola. Il significato globale, pertanto, esige d'esser letto su tre livelli:

1. sulla base delle unità lessicali (**livello lessicale**);
2. dei rapporti grammaticali/sintattici (**livello grammaticale/sintattico**);
3. nella sua accezione semantica extragrammaticale/extrasintattica (**livello semantico**).

Con quest'ultimo punto, si intende che è possibile procedere alla lettura de *ma'nā al-kalima* solo una volta “superati” ermeneuticamente – ma senza mai negarli - gli schemi definiti da *an-naḥw*, i quali pur sempre costituiscono la *conditio sine qua non*

³⁰ *Idem*.

³¹ *Idem*.

³² 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, *Dalā'il al-i'ğāz*, op. cit., pagg. 370-371.

³³ At-Tahānawī, infatti, pone la differenza fra *al-ḥāl* inteso come il contesto di enunciazione e *muqtaḍā al-ḥāl* come le esigenze dettate dal contesto di enunciazione sulla resa linguistica di un parlante. Vedi A. Ghersetti, “Quelques notes sur la définition canonique de *balāgha*” op. cit., pag. 64 e segg.

³⁴ Per una definizione de *al-qaṣd* vedi: 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, *Dalā'il al-i'ğāz*, op. cit., pag. 369 e *Asrār al-balāgha*, op. cit., pag. 3. Per una definizione di *ḥāl* vedi 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, Muḥammad Šiddīq al-Minshāwī (a cura di), *Mu'ğam at-ta'rīfāt*, op. cit., pag. 72. Cfr. i riferimenti ad as-Suyūfī in A. Ghersetti, “Quelques notes sur la définition canonique de *balāgha*” op. cit., pag. 64 e segg. Interessante sottolineare la riflessione offerta da alcuni grammatici precedenti, contemporanei e successivi ad al-Ğurğānī su *al-ḥāl* e *al-maqām* (quest'ultimo in senso retorico e non metrico): secondo alcuni, fra i quali Abū Ḥamid al-Isfarāyīnī (955 - 1019), ed in accordo con al-Ğurğānī, essi sono sinonimi. Secondo Sa'dad-Dīn at-Taftazānī (1332 - 1390), invece, *al-ḥāl* si lega all'aspetto cronologico del contesto di enunciazione mentre *al-maqām* a quello topologico. Vedi A. Ghersetti, “Quelques notes sur la définition canonique de *balāgha*” op. cit., pag. 66 e segg.

per la comprensibile realizzazione del *sensu*³⁵. In altre parole, tale visione de al-Ğurğānī rappresenta una teorizzazione semiologica *ante litteram* della “lingua come sistema di segni” di De Saussure, secondo la quale si desautora il primato dell’osservazione isolata degli elementi linguistici per procedere ad una valutazione degli *atti linguistici*³⁶.

È proprio a questo stadio della ricerca del significato che il compito de *naḥw*, in un certo senso, si “esaurisce”: poiché il complesso sistema di lettura del significato sopra illustrato, variabile in base all’intenzionalità e al contesto, legge oltre il “fermo e saturo” legame grammaticale che lega una qualsiasi parola di un enunciato ad un’altra, uno degli elementi più noti della teorizzazione de al-Ğurğānī, ovvero *an-naẓm*. Quest’ultimo, come vedremo, è il punto di incontro fra *an-naḥw* e *al-balāgha*, definita tradizionalmente “porta dell’interpretazione”. *An-naẓm*, infatti, è quell’elemento chiave intorno al quale si definisce la costruzione del senso di un enunciato che *al-balāgha* amplia, specifica e rende “performante”. *Al-balāgha*, pertanto, fa leva quindi su un gioco di continui rimandi alla dimensione extratestuale degli enunciati ai fini della comunicazione, ad «una concezione cooperativista della stessa»³⁷ ed identifica dunque ogni singola *kalima* come un’entità semanticamente inscindibile e al contempo dai confini labili rispetto alle altre³⁸: in definitiva, nata per vivere con le altre parole.

1.1.2 Da *an-naẓm* ad *al-balāgha*: il bilanciamento dei significati nel parlare marcato retoricamente ai fini dell’analisi testuale

Partendo dall’assunto de al-Ğurğānī che dunque «è impossibile procedere ad 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» e se quest’ultimo significato ha un potenziale comunicativo più o meno “efficace”³⁹, il punto di partenza per una

³⁵ Si intende dunque il concetto di *naẓm* sul quale ci soffermeremo a breve più specificatamente. Vedi ‘Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, *Dalā’il al-i’ğāz*, op. cit., pagg. 336; 357-359; 365; 459.

³⁶ Sulla comparazione fra al-Ğurğānī e De Saussure vedi Muḥammad Mandūr, *An-naqd al-manḥağī ‘inda al-‘arab*, *Nahḍat Miṣr li-l-Ṭibā’ wa at-Tawzī’*, op. cit., pagg. 329-341. Cfr. Antonella Ghersetti, *Per una rilettura in chiave pragmatica di Dalā’il al-i’ğāz di ‘Abd al-Qāhir al-Ğurğānī*, op. cit., pagg. 175-215. Cfr. Ferdinand De Saussure, Tullio De Mauro (a cura di), *Corso di linguistica generale*, op. cit., pag. 20. Cfr. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, op. cit. pagg. 98-132; John Searle, *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1976.

³⁷ Cfr. Antonella Ghersetti, *Per una rilettura in chiave pragmatica di Dalā’il al-i’ğāz di ‘Abd al-Qāhir al-Ğurğānī*, op. cit., pagg. 62-63.

³⁸ ‘Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, *Dalā’il al-i’ğāz*, op. cit., pag. 358.

³⁹ *Ibidem*, pag. 409.

qualsiasi riflessione su *al-balāgha* è dunque *an-naẓm* ovvero quell'ordine semantico fra gli elementi del parlare - già correttamente ordinati grammaticalmente e sintatticamente - che risponde ad un *qaṣd*, una specifica volontà espressiva. In ragione di tale volontà, dunque, il parlante opta per uno stile fra i vari riconosciuti (es: *at-tawkīd*, *at-takhṣīṣ* etc.) giungendo alla realizzazione di ciò che noi definiremmo il parlare *marcato* retoricamente⁴⁰.

In *Dālā'il al-i'ğāz*, pertanto, al-Ğurğānī procede ad identificare gli strumenti di cui il parlante dispone per creare un *naẓm* che risponda alle sue esigenze comunicative e a quelle del suo destinatario e fra queste cita: *at-taqdīm/at-ta'khīr*, *al-faṣl/al-waṣl*, *al-iḥbār/al-iḍmār*, *al-istifhām/an-naft*, *at-ta'rīf/at-tankīr*, *al-ḥadhf/az-ziyāda* e le rispettive sottocategorie⁴¹. Fra queste, attenzione particolare viene riservata ad *al-ḥafd* (l'ellissi, l'omissione)⁴², ovvero quella capacità di organizzare *naẓm-al-kalām* secondo una serie di rapporti semantici efficaci dal punto di vista comunicativo al punto da:

- a) poter abolire un lessema il cui significato viene veicolato da altri indirettamente.
- b) sostituire un lessema dal significato trasparente (x) con «un'immagine che sia equivalente pur avendo un valore semantico diverso e che renda chiaro l'enunciato senza equivoco o esigenza di orpelli» (y). In breve sostituire un termine (x) con un significato metaforico (y).⁴³

È dunque qui che comincia l'esercizio de *ad-dalāla*, ovvero il processo di denotazione del significato che emerge da un testo *balīgh*, oltre la comprensione della connotazione semantica di base che lo contraddistingue. Ecco come in proposito sottolinea Barthes sul concetto di frase in Flaubert:

⁴⁰ 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, *Asrār al-balāgha*, op. cit., pag. 3.

⁴¹ Per le definizioni degli stili espressivi citati vedi il glossario terminologico posto in calce al presente lavoro.

⁴² Afferma al-Ğurğānī che «è impossibile privare una parola del suo significato all'interno di un contesto ma è possibile sostituire tale significato con un altro analogo, in rapporto alle circostanze in cui viene elaborato l'enunciato e alla volontà del parlante»

⁴³ A. Moutaouakil, *Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe*, Faculté des lettres et des sciences humaines de Rabat, Rabat, 1982, pag.45. Cfr. C. Brockelmann, *Grundriss der Vergleichenden Grammatik der Semitischen Sprachen*, s.e., Berlino, 1908, pagg. 516-519; W. Smyth, "The classical Arabic rhetorical tradition", op. cit., pagg. 8-11.

Avec l'éloignement de la rhétorique, l'écrivain comme créateur de phrases ne peut compter que sur lui pour trouver le bon équilibre rhétorique entre "l'ellipse" et la "catalyse", entre la réduction et l'expansion.⁴⁴

Al-balāgha, dunque, come da definizione anche dei grandi linguisti che sono succeduti ad al-Ġurġānī, e fra questi az-Zamakhsharī (1070 - 1143), as-Sakkākī⁴⁵, as-Suyūfī (1445 - 1505)⁴⁶, al-Qazwīnī⁴⁷ è il brillante adattamento di un enunciato alla situazione per la quale è stato prodotto e, come chiarisce Ibn al-Aṭīr, «è la più grande forma di eleganza espressiva e di chiarezza concettuale». Da qui anche la ben nota *querelle* sulla sinonimia fra *balāgha* e *faṣāḥa*.⁴⁸

Proseguendo sulle caratteristiche de *al-balāgha*, sin dalla prime teorizzazioni di Ibn al-Muqaffā' e soprattutto de al-Ġāhiz in *al-Bayān wa at-tabyīn*,⁴⁹ alle quali si rifecero anche ar-Rummānī e al-Attābī e che infine trova compiuta formalizzazione ne *at-Talkhīṣ* de al-Qazwīnī in epoca post-classica, *al-balāgha* è contraddistinta essenzialmente da:

- 1) la salienza del significato e la concisione espressiva, ovvero *al-iḡāz*⁵⁰
- 2) la chiarezza concettuale

⁴⁴ Roland Barthes, Claude Coste (a cura di), *Barthes, Textes choisis*, Éditions Points, Parigi, 2010, pag. 440.

⁴⁵ Yūsuf Ibn Abī Bakr as-Sakkākī, *Miftāḥ al-'ulūm*, op. cit., pagg. 161 e 168-169. Cfr. W. Smyth, "The canonical formulation of 'ilm al-balāgha and al-Sakkākī Miftāḥ al-'ulūm", op. cit., pag. 14 e nota 14.

⁴⁶ Ġalāl ad-Dīn as-Suyūfī, Ibrāhīm al-Ḥamdānī e Amīn al-Ḥabbār (a cura di), *Sharḥ 'uqūd al-ḡummān fī 'ilm al-ma'ānī wa al-bayān*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 2011, pag. 6. Cfr. Aḥmad Damanhūrī, *Ḥilyat al-lubb al-maṣūn 'alā al-ḡawhar wa al-maknūn*, s.e., Marocco, 1994, pag. 28.

⁴⁷ Ġalāl ad-Dīn al-Qazwīnī, *Matn at-talkhīṣ fī 'ilm al-balāgha*, Maṭba'at an-Nīl, Il Cairo, 1904, pag. 4. Su al-Qazwīnī vedi il commentario di Aḥmad Maṭlūb, *al-Qazwīnī wa shurūḥ at-Talkhīṣ*, Maktabat an-Nahḍa, Baghdad, 1967.

⁴⁸ A. Moutaouakil, *Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe*, op. cit., pag. 45. Cfr. C. Brockelmann *GAL*, op. cit., pagg. 516-519; W. Smyth, "The classical Arabic rhetorical tradition", op. cit., pagg. 8-11. Sulla nozione de *al-balāgha* si confrontino le seguenti fonti essenziali: Abū Hilāl al-'Askarī, Mufīd Qamīḥat (a cura di), *Kitāb aṣ-ṣinā'atayn: al-Kitāba wa ash-Shi'r*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1981, pag. 68.; Ibn al-Athīr, *al-Mathal as-sā'ir fī adab al-kātib wa ash-shā'ir*, al-Maṭba'a al-Bahiyya bi-Miṣr, il Cairo, [s.d.], pagg. 94 e 192. Vedi anche Ġalāl ad-Dīn al-Qazwīnī, *Matn at-talkhīṣ fī 'ilm al-balāgha*, op. cit., pag. 6.

⁴⁹ Abū 'Uthmān al-Ġāhiz, 'Abd as-Salām Muḥammad Ḥārūn (a cura di), *al-Bayān wa at-Tabyīn*, Maktabat al-Khānġī, Il Cairo, 1998, vol. 1, pag. 52 e 90-91.

⁵⁰ Sulla nozione di *iḡāz* si veda: Vedi anche Ġalāl ad-Dīn al-Qazwīnī, *Matn at-talkhīṣ fī 'ilm al-balāgha*, op. cit., pag. 6; J.G. Van Gelder, "Brevity, the long and the short of it in classical Arabic literary theory", in *Atti del IX° Convegno UEAI*, Leiden, 1981, pagg. 78-88 (in particolare pag. 80, 81 e 84 rispetto alla nozione di *balāgha*). Sulle altre nozioni indicate si veda Abū al-Faraġ al-Iṣfahānī, *Muḥāḍarat al-udabā'*, ed. I. Zaydān, Beirut, 1986, pag. 26; Ibn Qutayba, *'Uyūn al-akhbār*, ed. A. Ṭawīl, Beirut, s.d., vol. I, parte II^a, pag. 188. Cfr. Ibn 'Abd Rabbih, *al-'Iqd al-farīd*, s.e., Beirut, 1987, vol. 2 pagg. 123-126 e vol. 4 pagg. 55-56.

3) l'eleganza del parlare

Come ricordato a proposito de *al-ḥadhf* secondo la teorizzazione de al-Ġurġānī, inoltre, il parlare conciso e sintentico, costruito marcatamente sul piano del significato e su quello circostanziale, è quello che esalta la potenza illocutoria del linguaggio l'eminando "l'ovvio" e bilanciando *an-naẓm* attraverso l'impiego di un elemento che può esprimere meglio lo stesso concetto al suo posto ma «senza rinunciare alla chiarezza espressiva».⁵¹ A tal proposito, precisa giustamente al-Tahānawī ne *Kashshāf iṣṭilāḥāt al-funūn* che talora la chiarezza non rientra nella volontà del parlante (come per esempio nel gioco, negli indovinelli o nel *ghazal*), pertanto, essa può essere sostituita da un'ambiguità semantica, ossia da un'espressione polisemica, se quest'ultima risponde ad *al-maqṣūd*. Tale ambiguità nella veicolazione del *maqṣūd*, ovvero "ciò che si intende dire", è proprio quell'elemento che al-Ġurġānī aveva già definito con parole diverse come la legittimità de *ash-shakk fī al-kalām*⁵². Az-Zamakhsharī completa il quadro affermando che *al-ḥadhf* rende evidente quanto la costruzione di un *nāẓm* specifico sia la "bilancia" del significato di un enunciato e dunque quell'elemento sul quale agisce *al-balāgha* con tutte le strategie espressive di cui dispone⁵³.

L'analisi del testo dunque non può che partire dal *nāẓm* e proseguire per i sentieri del *al-balāgha* ai fini di una valutazione del valore espressivo ed estetico, dunque artistico del linguaggio in uso⁵⁴. Il testo *balīgh* è pertanto quello che rende omaggio al potenziale espressivo della lingua in cui è stato scritto o formulato, incoraggia l'uso creativo della stessa secondo soluzioni sempre nuove (*'awā'il lafẓiyya* e *ma'nawiyya*), purchè si trovi sempre la giusta ragione logica (*at-ta'līl*) del loro impiego e facendo in modo che esse siano orientate alla possibilità d'essere comprese (*al-ma'qūla*)⁵⁵. Non a caso, proprio tanti quanti sono gli obiettivi pragmatici per i quali *al-balāgha* viene impiegata, altrettanti sono i rami di studio in cui essa si dirama:

⁵¹ Nozione ripresa successivamente in Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*, Leroux, Paris, 1932, pag. 64. Il volume raccoglie alcune letture critiche degli studi di De Saussure.

⁵² 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Muḥammad Ṣiddīq al-Minshāwī (a cura di), *Mu'ğam at-ta'rīfāt*, op. cit., pag. 72. Cfr. Muḥammad 'Alī at-Tahānawī, *Kashshāf iṣṭilāḥāt al-funūn*, Maktabat Lubnān, 1996, pag. 21.

⁵³ Abū al-Qāsim az-Zamakhsharī, J.P. Broch (a cura di), *al-Mufaṣṣal*, Christianiae, s.l., 1859, pag. 4. Cfr. Ibn Ya'īsh, *Sharḥ al-Mufaṣṣal*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 2001, pag. 255.

⁵⁴ 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Maḥmūd Shākir (a cura di), *Asrār al-balāgha*, op. cit., pagg. 383-388.

⁵⁵ 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Badr Rāwī Zahrān (a cura di), *al-'Awāmil al-mi'a an-naḥwiyya fī uṣūl 'ilm al-'arabiyya sharḥ ash-shaykh Khālīd al-Azharī al-Ġurġānī*, op. cit. pag. 33. Cfr. 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, A. Ḥaydar (a cura di), *Kitāb al-ğumal*, op. cit., pag. 16.

a) obiettivo: **la salienza del significato in ragione del *al-qaṣd* e *al-ḥāl***. Il suo ambito di studio è '**ilm al-mā'ānī**' e i suoi principali temi d'indagine:

- *al-khabar*
- *al-inshā'*
(e gli stili come: *al-īğāz*, *al-iṭnāb*, *al-musāwā*)

b) obiettivo: **chiarezza espressiva**. Il suo ambito di studio de '**ilm al-bayān**' e i suoi principali temi d'indagine:

- *at-tashbīh*
 - *tashbīh tāmm* (*tashbīh maqlūb*, *tashbīh mursāl* etc.)
 - *tashbīh nāqīṣ* (*tashbīh tamthīlī*, *tashbīh mu'aqqad*, *tashbīh muğmal*, *tashbīh balīgh* etc.)
- *al-mağāz*
 - *mağāz 'aqlī* (*sabab al-fi'l*, *zamān al-fi'l*, *makān al-fi'l*, *maṣdar al-fi'l*, *fā'il al-fi'l*, *maf'ūl al-fi'l* etc.)
 - *mağāz mursāl* (la cui *qarīna* – relazione può essere *sababiyya*, *musabbabiyya*, *kulliyya*, *ğuz'iyya*, *i'tibār mā kāna*, *i'tibār mā sa-yakūn*, *al-ḥāliyya*, *al-maḥalliyya*, *al-āliyya*, etc.)
- *al-isti'āra* (*isti'āra taṣrīḥiyya*, *isti'āra makniyya*, *isti'āra tamthīliyya*)
- *al-kināya* (*kināya 'an aṣ-ṣifa*, *kināya 'an al-mawṣūf*, *kināya bi-an-nisba*)

c) obiettivo: **l'eleganza espressiva e l'eloquenza**. Il suo ambito di studio è '**ilm al-badī'**' e i suoi rispettivi due gruppi di temi di indagine principali:

1) *al-muḥassināt al-laḥẓiyya*

- *al-ğinās* (*ğinās tāmm*, *ğinās nāqīṣ*)
- *al-iqtibās*
- *at-tikrār*
- *as-sağā'* (*at-taṣrī'*, *at-tarṣī'*, *at-taṣbīgh*)

2) *al-muḥassināt al-ma'nawiyya*

- *at-tawriya*
- *aṭ-ṭibāq* (*aṭ-ṭibāq al-īğābī*, *aṭ-ṭibāq as-salbī*, *aṭ-ṭibāq al-īğāzī*)
- *al-muqābala* (*al-muqābala al-'akisiyya bi-ithnayn*, *bi-thalātha*, *bi-arbā'* etc.)
- *radd al-'ağz 'alā aṣ-ṣudūr*

Attraverso la consultazione principalmente dei due testi de al-Ġurġānī *Asrār al-balāgha* e *Mu'ğam at-ta'rifāt* e al confronto degli stessi con i più recenti manuali di retorica, dizionari ed enciclopedie rispettivamente di Naşr Abū Zayd, Aḥmad Maṭlūb, Imīl Badī' Ya'qūb ed *Encyclopedia of Rhetoric* a cura di Thomas Sloan⁵⁶, oggetto della nostra indagine è stato il riconoscimento e l'analisi dell'impiego della maggior parte delle figure retoriche sopra indicate all'interno delle opere di Naġīb Surūr. In tal modo, è stato possibile procedere ad una più completa analisi del testo che ha ricondotto l'uso di queste forme retoriche e di specifiche soluzioni espressive ad altrettanti specifici generi e stili adottati dall'autore, nonchè ad una contestualizzazione della sua opera nel panorama a lui contemporaneo. Tutte considerazioni, queste ultime, che in ultima analisi sono funzionali a riconoscere in quale modo la lingua poetica, drammaturgica e saggistica di Naġīb Surūr è stata innovativa e sperimentale e soprattutto rispetto a cosa:

- 1) rispetto alla tradizione compositiva di riferimento
- 2) al composito *background* culturale personale dell'autore
- 3) alla natura del contesto storico-sociale e culturale a lui contemporaneo

Le analisi compiute sino ad oggi sul nostro autore e persino la popolarità di cui gode tuttora nel mondo arabo nel *post 2011* rivelano un approccio essenzialmente aprioristico e non analitico: esso non è affatto basato su una reale lettura, comprensione e analisi dei testi, bensì sul piglio eclatante della controversa personalità dell'autore e delle sue scelte politiche di opposizione così come avremo

⁵⁶ Per lo studio di tutte le forme retoriche qui menzionate i manuali essenziali di riferimento sono stati: 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Maḥmūd Shākīr (a cura di), *Asrār al-balāgha*, op. cit; Cfr. 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Muḥammad Šiddīq al-Minshāwī (a cura di), *Mu'ğam at-ta'rifāt*, op. cit. A ciò si aggiunge la consultazione dei più recenti e agevoli testi di Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaqqdal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit.; Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di.), *Mizān adh-dhahab fī šinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit.; Aḥmad Maṭlūb, *Mu'ğam al-muṣṭalahāt al-balāghīyya wa taṭawwuri-hā*, Maktabat Lubnān li-l-Nāshirīn, Beirut, 2007; Naşr Abū Zayd, *al-Ittiğāh al-'aqlī fī at-tafsīr. Dirāsa fī qaḍiyyat al-mağāz fī al-Qur'ān 'inda al-mu'tazila*, al-Markaz ath-Thaqāfī al-'Arabī, Casablanca, 1998, quest'ultimo testo ha il pregio di contestualizzare socialmente e culturalmente il pensiero e le analisi linguistiche de al-Ġurġānī e di altri '*ulāmā*' in chiave epistemologica. Per un continuo rimando e confronto con la tradizione retorica occidentale vedi: Thomas O. Sloan (a cura di), *Encyclopedia of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford, 2001; Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1991. Gérard Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969; Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Parigi, 1981. Cfr. O. Ducrot e Tzvetan Torodov, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, ESEDI, Milano, 1972. Vedi anche Muḥammad al-Ḥādī aṭ-Ṭarābulī, *Taḥlīl uslūbiyya*, Dār al-Ġanūb, Tunisi, 2015.

modo di osservare⁵⁷. Nağīb Surūr, dunque, è uno di quei “casi studio” che a nostro avviso richiede una metodologia analitica fondata sul testo *in primis*, e sulle considerazioni di contesto *in secundis*, quindi contraddistinta dall’adozione del metodo olistico definito dalla moderna critica araba come metodo de *at-takāmul al-ma’rifī*.⁵⁸ Seguendo tale percorso ci è stato possibile scoprire dietro all’immagine divulgata con estrema facilità di un “autore istintivo”, invece, un poeta padrone degli strumenti retorici e metrici, un drammaturgo e un teorico attento, un critico preciso. Tutte caratteristiche che mettono in discussione, evidentemente, la contestualizzazione di tutti gli autori *extra-canonici* realmente fuori o dentro un canone di riferimento, nonchè il concetto stesso di canone: la riflessione su di esso può avvelarsi di analisi del testo come queste, tuttavia essa non è naturalmente oggetto delle stesse.

1.1.3 Oltre all’analisi retorica, l’analisi formale del testo lirico: *‘ilm al-‘arūd wa at-taf’īlāt* fra tradizione ed innovazione

Se l’analisi testuale dei componimenti lirici di Nağīb Surūr ha richiesto un’adeguata riflessione sugli elementi de *al-balāgha* sopra descritti, in presenza di componimenti metricamente ordinati, essa ha previsto anche lo studio degli aspetti formali classificati da *‘ilm al-buhūr ash-shi’ariyya wa al-‘arūd*, prediligendo, prima di accostarci ad un argomento così vasto, un approccio alla materia propedeutico all’analisi del testo e quindi, *essenzialmente applicativo*.⁵⁹

Come afferma Aḥmad ‘Ammār⁶⁰, infatti, tenere conto dell’eufonia poetica e della metrica non è solo la chiave di fruizione più adeguata della poesia araba

⁵⁷ Facciamo qui riferimento ai volumi dedicati all’autore pubblicati dopo il 2011. Oltre ad alcuni articoli giornalistici, quello più noto è certamente il libro di Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, KotobKhan, Il Cairo, 2013, importante per tracciare il profilo esclusivamente biografico dell’autore.

⁵⁸ Bibashīr al-Ḥasanī, Muḥammad, “At-takāmul al-ma’rifī bayna al-‘ulūm wa dawru-hu fī al-iṣlāḥ al-Ġāmi’ī”, negli atti del convegno *Al-ayyām al-Ġāmi’iyya as-sādisa*, Rabat, 12-14 maggio 2008. Cfr. Sa’īda al-‘Alamī “Taḥqīq turāth al-gharb al-islāmī bayna manāhiġ al-qudamā’ wa al-muḥdithīn” presso il convegno *Ahamiyyat at-takāmul al-ma’rifī bayna ‘ulūm al-‘arabiyya fī fahm al-Qur’ān al-Karīm*, Università al-Qādī ‘Ayyād, 30 – 31 ottobre 2013. Si veda anche Sa’īda al-‘Alamī (a cura di), “At-takāmul al-ma’rifī bayna ‘ulūm al-lughā wa al-adab”, atti del convegno *Al-multaqa al-waṭanī al-awwal – mukhbīr mu’ġam al-muṣṭalahāt al-lughawiyya wa al-balāghīyya*, Università Farḥāt ‘Abbās, Stif, Algeria, 11-12 maggio 2011. Vedi anche Muḥammad Binnīs, *As-shi’r al-‘arabī al-ḥadīth: bunyātu-hu wa ibtidālātu-hu*, Dār at-Tawbiqāl, Casablanca, 2001.

⁵⁹ Si segnala a tal proposito un eccellente e recente studio italiano di natura filologico-linguistica ma non formulato in chiave applicativa di Oriana Capezio, *La metrica araba – Studio della tradizione antica*, Edizioni Cà Foscari, 2013.

⁶⁰ Il Prof. Ahmed ‘Ammār attualmente professore di lingua e letteratura araba presso l’Università del Cairo (al-Ġiza), ha felicemente sollecitato negli ultimi anni un vivace ritorno all’insegnamento ed allo studio della materia, sottolineando i numerosi aspetti di continuità della stessa con lo studio della

prosodicamente ordinata: la stessa musicalità, infatti, interviene profondamente anche sugli aspetti grammaticali dei versi, sino a giustificare in essi l'impiego da parte del poeta di *tagāwuzāt shi'riyya*.⁶¹ Senza tale consapevolezza, in presenza di un testo metricamente ordinato «il lavoro del ricercatore nel sottolineare l'occorrenza di tali varianti o licenze non solo può apparire complesso ma anche, ed è quanto di più importante, essenzialmente sterile, poiché ogni licenza potrebbe essere equivocata con una possibile scelta personale dell'autore.»⁶²

A tal proposito e nel caso del presente lavoro, quanto di più rilevante è che attraverso lo studio metrico sulle opere poetiche di Nağīb Surūr che lo hanno richiesto, siamo stati in grado di comprendere determinate scelte di *continuità* o di *allontanamento* dalla tradizione compiute dall'autore: un dato essenziale se, come nel nostro caso, ci avviciniamo all'analisi di un tipo di poesia eclettica nelle soluzioni espressive e sperimentale come quella di Nağīb Surūr il quale, tuttavia, abbiamo riconosciuto essere anche autore compito di opere formalmente prossime alla tradizione poetica, quali ad esempio le *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* (*Le quartine di Nağīb Surūr* (1975 poi rivisto nel 1976))⁶³. La nostra contezza del dover arricchire la metodologia da noi perseguita anche della conoscenza de *'ilm al-buhūr ash-shi'ariyya wa al-'arūd* si è radicata proprio al momento dello studio metrico dell'opera citata, senza il quale non sarebbe stato possibile accorgerci della sua inaspettata fedeltà formale al repertorio lirico più classico.

Aggiungiamo ancora qualche altro dato: affermare che lo studio delle *taf'īlāt* sia proficuo solo in materia di lirica tradizionale in versi metricamente ordinati, è

musica e della logica algebrica. Il suo metodo pionieristico ha trovato grande riscontro fra colleghi e studenti, così come dimostrato dalla massiccia presenza ai suoi due seminari tenuti presso Il Cairo (febbraio 2016) e Amman (agosto 2016) da noi seguiti e che ci sono stati di grande aiuto per la consultazione di altri testi classici sull'argomento.

⁶¹ Vedi i due seminari del Prof. Aḥmad 'Ammār, “Arūd musīqāt ash-shi'r” e “'Ilm al-'arūd wa balāghat ash-shi'r” tenuti uno presso Ġamī'at al-Qāhira – al-Ġiza – (Il Cairo 01-06 febbraio 2016) e Dār al-Funūn (Amman 08-13 agosto 2016). Durante il mio soggiorno presso Il Cairo ho seguito una parte del corso annuale de *'ilm al-'arūd* tenuto dal Prof. Ahmed 'Ammār presso Qism al-Lugha al-'Arabiyya - Ġamī'at al-Ġiza, in cui ho avuto felice occasione di incontro e scambio con altri studenti e docenti.

⁶² Aḥmad 'Ammār, *Arūd musīqāt ash-shi'r*, seminario presso Ġamī'at al-Qāhira – al-Ġiza dall'01 al 06 febbraio 2016. Cfr. Muḥammad Binnīs, *As-shi'r al-'arabī al-ḥadīth: bunyātu-hu wa ibtidālātu-hu*, op. cit., pag. 62. Vedi anche Gilbert Youmans (a cura di) *Rhythm and Meter*, Academic Press New York, 2011, pag. 12.

⁶³ Nağīb Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, opera in quattro volumi, 4 vol., al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 7-69. Cfr. N. Surūr “Rubā'īyyāt Nağīb Surūr” in *al-Kātib*, XVI° anno, n.185, agosto 1976, pagg. 41-47; in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, ottobre 1976, pagg. 21-27., in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, novembre 1976, pagg. 30-35.

assolutamente una mistificazione fallace. Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, ad esempio, nel suo testo critico *al-Ittiḡahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ḡadīd*⁶⁴ sottolinea, proprio attraverso analisi metriche, l'importanza di porre il distinguo fra:

- *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* de *ar-Riḥaniyyāt* (lessema coniato da Ġurġī Zaydān per *Hutāf al-awdiyya* di Amīn ar-Riḥānī⁶⁵) che prevede il ricorso occasionale alla *taf'īla* fuori dallo schema metrico classico;
- *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī* di Nāzik al-Malā'ika ed il suo ricorso ad *awzān* innovativi⁶⁶.

Quest'ultimo modello, come è noto, non solo è fondato su *bunyat ash-shi'r al-khaṭṭiyya*, ovvero la costruzione monoriga del verso slegata dall'ordine del verso classico con due emistichi e dai suoi *buhūr*, ma è anche basato sulla precisa ed imprescindibile occorrenza di una o più *taf'īlāt* che dunque, in senso lato, danno vita a nuovi *awzān* o prosodie innovative ed impiegate con una certa iterazione all'interno del componimento.⁶⁷

Considerando che Naḡīb Surūr è stato autore di *ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī*, di una versione innovativa di *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī* (di cui se ne ha un saggio nel componimento *Kalimāt fī al-ḥubb* 1966⁶⁸) e *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*, lo studio in della metrica è stato un elemento fondamentale per compiere la nostra analisi sulle sue opere poetiche.

Come già affermato sopra, abbiamo proceduto ad affrontare lo studio de *'ilm al-buhūr ash-shi'ariyya wa al-'arūd* in termini funzionali all'impiego di tali informazioni nell'analisi testuale. Il nostro lavoro, dunque, è cominciato dall'apprendimento de *al-kitāba al-'arūdiyya* fondata sul motto de «kullu mā yunṭaq, yuktab. Kullu mā lā

⁶⁴ Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *al-Ittiḡahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ḡadīd*, Markaz Dirasāt al-Waḥda al-'Arabiyya, Beirut, 2007, pagg. 573-617.

⁶⁵ Vedi Ġurġī Zaydān nella prefazione all'opera di Amīn ar-Riḥānī *Hutāf al-awdiyya*, pubblicata dopo la morte dell'autore nel 1955 da Dār ar-Riḥānī li-l-Ṭibā'a wa an-Nashr, Beirut, 1955, pag. 8.

⁶⁶ Si ricorda il primo componimento in *ash-shi'r al-ḥurr* scritto da Nāzik al-Malā'ika nel 1947 dal titolo *al-Kulīra* (Il colera), inserito nella prima raccolta dell'autrice pubblicata nel medesimo anno a Baghdad dal titolo *'Ashiqat al-layl*. Vedi Nāzik al-Malā'ika, *'Ashiqat al-layl*, Dār al-Ahliya li-Nashr wa at-Tawzī', Amman, 1987. Cfr. Ahmed al-Tami, "Arabic Free Verse: The Problem of Terminology", in *Journal of Arabic Literature* vol. 24, n. 2, luglio 1993, Brill, Leiden, pagg. 185-198.

⁶⁷ Muḥammad Binnīs, *Ash-shi'r al-'arabī al-ḡadīth*, op. cit., pagg. 140-141; Ahmed al-Tami, "Arabic Free Verse: The Problem of Terminology", op. cit., pagg. 185-198. Cfr. D. Semah, *Four Egyptian Literary Critics*, Brill, Leiden, 1974, pag. 72; Shawqī Dayf, *Tarīkh al-Adab al-'arabī*, opera in XX vol., vol. XX, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 2013, pag. 281.

⁶⁸ Naḡīb Surūr, "Kalimāt fī al-ḥubb", in *al-Kātib*, XV° anno, n.172, luglio 1975, pagg. 16 -17; Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, 3 vol., op. cit., 1996, pagg. 248-249.

yunṭaq, lā yuktab»⁶⁹ per poi procedere ad osservare le regole della stessa e all'indentificazione dei *mağmū'āt ṣawtiyya*, divisi in *asbāb* e *awṭād*, i quali, secondo una combinazione definita, costituiscono le varie tipologie di piedi della prosodia, ossia *at-taf'īlāt*.⁷⁰

A seguire, abbiamo proceduto ad osservare le dieci *taf'īlāt* classiche della metrica araba così come classificate sia secondo il numero dei *mağmū'āt ṣawtiyya* che le compongono (si dividono dunque in *at-taf'īlātānī al-khumāsiyyatānī* e *at-taf'īlāt as-subā'iyya*), sia secondo la tipologia di *mağmū'āt ṣawtiyya* che le contraddistinguono (*at-taf'īlāt ismu-hā "uṣūl"* e *at-taf'īlāt ismu-hā "furū'"*). Da qui, si è proseguito allo studio della struttura del *bayt*, le regole che arbitrariamente lo governano e dunque l'importanza di quei precisi accordi fra le *taf'īlāt* che danno origine ai vari *buhūr shi'riyya* o ad una forma monca del verso denominata *ṣūrat al-mağzū' li-l-baḥr*⁷¹.

Elemento di particolare importanza, inoltre, è stato lo studio dell'occorrenza dei mutamenti morfologici lievi (*zaḥāfāt*) e gravi (*'ilal*) che possono completamente stravolgere la realizzazione di formale di un metro ma come afferma al-Hāshimī «non la sua natura»⁷². È dunque l'esercizio applicativo finalizzato a riconoscere i *patterns* metrici dei versi insieme alla verifica dell'intervento di mutamenti morfologici sulle *taf'īlāt*, che rende possibile identificare una particolare realizzazione di un metro all'interno di un verso poetico; metro che dunque non è sempre immediatamente "visibile" per come è convenzionalmente indicato dai manuali, poiché ha subito (come nella maggior parte dei casi) mutamenti di varia natura⁷³.

Per quanto concerne i *buhūr*, una volta acquisiti gli strumenti essenziali per l'analisi metrica, è stata osservata la precipua realizzazione solo di quelli che di volta in volta abbiamo incontrato e analizzato all'interno delle opere di Surūr, i cui schemi sono stati di volta in volta consultati nei manuali de *'ilm al-'arūd wa at-taf'īlāt*. I metri

⁶⁹ Quali manuali di riferimento per lo studio dell'analisi metrica vedi Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pagg. 6-8. Cfr. Ġalāl al-Ḥanafī, *Al-'arūd: tahdībī-hi wa i'ādat tadwīnī-hi*, Wazārat al-Awqāf, Baghdad, 1978, pag. 429. Nūr ad-Dīn Ṣammūd, *Tabsīṭ al-'arūd*, ad-Dār at-Tunsiyya li-l-Nashr, Tunisi, 1969.

⁷⁰ Aḥmad al-Hāshimī, *ibidem*, pagg. 10-11. Cfr. Nūr ad-Dīn Ṣammūd, *ibidem*, pag. 12.

⁷¹ Aḥmad al-Hāshimī, *ibidem*, pagg. 12 e segg. Cfr. Ġalāl al-Ḥanafī, *Al-'arūd: tahdībī-hi wa i'ādat tadwīnī-hi*, op. cit., pag. 115 e segg. In particolar modo per *ṣūrat al-mağzū' li-l-baḥr* vedi Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pag. 396; Aḥmad al-Hāshimī, *ibidem*, pag. 22; Nūr ad-Dīn Ṣammūd, *Tabsīṭ al-'arūd*, op. cit., pag. 35.

⁷² Aḥmad al-Hāshimī, *Ibidem*, pagg. 12.

⁷³ *Idem*.

osservati sono stati dunque *al-basīt*, *ar-rağaz* e *ar-raml*.⁷⁴ Nell'appendice di questo lavoro vi è un sintentico approfondimento dedicato allo studio svolto sulla metrica araba in funzione applicativa sulle opere di Nağīb Surūr, in cui si illustrano tutte le rapide indicazioni fornite sopra. Si tratta dunque della sintesi di uno studio, in verità più articolato e complesso, che è stato compiuto in chiave propedeutica all'analisi delle opere poetiche di Surūr durante il corso di questi tre anni e che è naturalmente applicabile all'analisi di altre opere.

Come nel caso del nostro egiziano, infatti, se non sono diffusi ampi studi critici su un qualsiasi autore, è molto difficile trovare informazioni certe sull'impiego di un *baħr* piuttosto che di un altro all'interno di un'opera. In tal senso la metodologia perseguita da *at-takāmul al-ma'rif* si arricchisce di contenuti e, così arricchita, ci è indispensabile anche in tali situazioni: ovvero quando il testo è vergine, inesplorato sotto il profilo critico; quando a noi si esige di impiantare un'analisi retorica e formale a partire dal mero testo poetico stesso, in altre parole, dal grado zero.

1.2 L'analisi del linguaggio sperimentale delle opere di Nağīb Surūr: l'analisi del testo abbraccia una riflessione sui modelli precedenti e contemporanei

Come si è già accennato, l'osservazione degli elementi retorici e formali nel contesto dell'analisi testuale è un processo analitico di "estrazione" o di focalizzazione su quegli elementi del testo che, nel rapporto reciproco e regolato fra loro, sono deputati a definire le strategie di formulazione di uno specifico *naẓm*, ovvero un ordine semantico fra gli elementi di un enunciato. Come ricorda al-Qazwīnī⁷⁵, grazie alle strategie disposte da *al-balāgha* affinché un autore possa rapportarsi efficacemente e coerentemente ad una determinata realtà extratestuale, la completa lettura di *an-naẓm*

⁷⁴ I primi due si alternano nel componimento *Kalimāt fī al-ḥubb*, il secondo invece è quello sul quale è stata interamente composta l'opera *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*. Per quanto riguarda *al-basīt* oltre alle fonti già più volte citate vedi anche Muḥammad Aḥmad e 'Īsā Shawādh, "Baħr al-basīt tasmiyatuhu wa binā'uhu al-īqā'ī wa isti'mālu-hu" in *Mağallat Ġāmi'at al-Madīna al-'Ālamiyya li-l-Dirasāt al-Adabiyya*, Il Cairo, anno I°, n. 2, 2013; Per gli altri due metri vedi Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1991, pagg. 82-88 e 88-93. Vedi anche Alan Prince, "Metrical forms" in Paul Kiparsky, Gilbert Youmans (a cura di) *Rhythm and Meter*, Academic Press New York, 2011; Jean-Louis Aroui and And Arleo (a cura di) *Toward a typology of poetic forms: from language to metrics and beyond*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2009.

⁷⁵ Ġalāl ad-Dīn al-Qazwīnī, *Matn at-talkhīs fī 'ilm al-balāgha*, op. cit., pag. 6. Cfr. W. Smyth, "The canonical formulation of 'ilm al-balāgha and al-Sakkākī Miḥṭāḥ al-'ulūm", op. cit., pag. 14 e nota 14.

è fondamentale per definire le caratteristiche di un enunciato *marcato retoricamente* e soprattutto se questo è stato formulato dal proprio autore con chiare finalità artistiche.

È tuttavia essenziale riflettere se *an-naẓm* retoricamente marcato e con finalità artistiche che si è giunti ad identificare e a descrivere, può essere considerato un equilibrio nuovo, non osservato sino ad ora, o se esso invece si rapporta esplicitamente e consapevolmente a modelli precedenti, dunque ad *anzima* retorico-artistici che si sono cristallizzati in una percezione inevitabilmente storica e diacronica della letteratura. Il riconoscimento e la classificazione di tali modelli sono il frutto di una valutazione estetica e circostanziale e di una selezione compiuta nel tempo, che dunque assume i modelli a *generi* e *stili* letterari.⁷⁶

Come afferma al-Ġurġānī, pertanto, il significato attribuito ad uno specifico *naẓm* connotato retoricamente e artisticamente che trova suoi precedenti d'impiego (*modelli, generi e stili*) in un asse diacronico esteso o ridotto che sia, è comunque un significato nuovo: esso veicola la precisa volontà dell'autore di stabilire un legame con la tradizione e al contempo caricarla di un'accezione interpretativa differente, in ragione del mutato contesto di enunciazione rispetto a quello del passato e giungendo così ad un esito innovativo.⁷⁷

Come afferma Poggioli, nel suo testo *Teoria dell'arte dell'avanguardia*, ogni sperimentazione verte su un parametro dicotomico fra *vecchio/nuovo* per giungere ad esiti molteplici:

- esiti di negazione del *vecchio* (che pur sempre tengono conto dello stesso in contrapposizione con il *nuovo*) come accade in quel fenomeno “sociale” oltre che culturale che egli definisce essere l'avanguardia;

⁷⁶ Muḥammad al-Hādī aṭ-Ṭarābulṣī, *Taḥālīl uslūbiyya*, op. cit., pag. 9. Cfr. Raymond Queneau, Umberto Eco, *Esercizi di stile*, Einaudi, Torino, 1983, pag. 2. Sui condizionamenti del canone sull'adozione dello stile da parte di un autore vedi Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 2001, pag. 62.

⁷⁷ 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, *Dalā'il al-i'ğāz*, op. cit., pag. 90-92; cfr. Pierre Larcher, “Un grammarian retrouvé: 'Abd al-Qāhir al-Jurjānī. Note sur qua tre éditions récentes de ses ouvrages grammaticaux” op. cit., pag. 249.

- esiti di riformulazione del *vecchio* con la finalità di dar vita a qualcosa di *nuovo* che è l'obiettivo *in fieri* di una prassi euristica che è posta alla base di ogni sperimentazione.⁷⁸

Partendo dunque dall'analisi del testo e degli *anzima* retorici e letterari presenti nell'opera di Nağīb Surūr, abbiamo proceduto a verificare in quali termini questi fossero una citazione esplicita e volontaria di generi e modelli del passato. In altre parole, abbiamo voluto saggiare dove consta la sperimentazione dell'autore su di essi e quindi in rapporto a *cosa* è stata realizzata tale sperimentazione oltre a definire il *perché* che la motiva. La motivazione, infatti, tiene conto invece di fattori extratestuali quali quelli storici, sociali e culturali di tipo collettivo che abbiamo analizzato successivamente.

Per quanto concerne la poesia di Surūr, attraverso lo studio delle realizzazioni de *naẓm al-bayt* o *naẓm al-waqfa*⁷⁹ nei versi dell'autore abbiamo proceduto a rintracciare i riferimenti a generi e stili prossimi alla sensibilità di Surūr non in termini esclusivamente cronologici bensì culturali e legati alla sua formazione: la sperimentazione di Surūr sullo stile de *shi'r al-muğūn* (*Kussummiyyāt* 1967 - 1974)⁸⁰ e sul genere delle *rubā'īyyāt* (*Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* 1975 - 1976)⁸¹ nasce dunque dall'amore dell'autore per Abū Nawās, al-Mutanabbī e Abū al-'Alā al-Ma'arrī. O ancora, la sperimentazione di Surūr su *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī* o *ghayr at-taf'īlī* è frutto di un lungo percorso di rielaborazione dei modelli poetici europei e russi. Senza compiere tali riflessioni sul *background* culturale dell'autore non è possibile giungere ad una valutazione sugli esiti estetici rivoluzionari rintracciabili in alcune sue liriche (*Kalimāt fī al-ḥubb* 1966⁸²; *Iḥbāṭāt shi'riyya* 1975⁸³); esiti talvolta drasticamente

⁷⁸ Renato Poggioli, *Teoria dell'arte dell'avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962. Il testo è stato consultato nella versione tradotta in inglese per difficoltà di reperimento dell'originale, vedi: Renato Poggioli, *The theory of the avant-garde*, (trad. ingl. a cura di) Gerald Fitzgerald, Harvard University Press, Massachusetts, 1968, pagg. 4-8.

⁷⁹ Vedi l'approfondimento sul tema alla seconda appendice del presente lavoro.

⁸⁰ Nağīb Surūr, *Kussummiyyāt* (1967-1974) L'opera è stata pubblicata solo online nel 2002. Per ascoltare l'opera integrale recitata dall'autore stesso vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=U34r6WIVfdw>. La versione trascritta e completa dell'opera è stata pubblicata sulla rivista online *Ṣawt ash-sha'b*, il 14 gennaio 2017, consultata il 20 gennaio 2017, e consultabile al seguente link: <http://sawtechaabe.com/?p=26036>. Cfr. Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, op. cit., pag. 54. Su *shi'r al-muğūn* vedi fra i testi recenti 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, Gran Bretagna, 2014.

⁸¹ Nağīb Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, op. cit.

⁸² Nağīb Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb*, op. cit.

innovativi come nel caso de *shi'r li-l-masrah*, frutto di un approccio alla poesia fondato sulla dialettica teatrale (*Luzūm mā yalzīm* 1963 – 1964; *Fāris ākhir zamān* 1967)⁸⁴.

Per quanto concerne il teatro, esso è quell'ambito dove la sperimentazione di Surūr risponde in chiave applicativa al rivoluzionario invito di Yūsuf Idrīs ad *at-taġdīd al-aṣīl*, sinteticamente definibile come un ritorno innovativo alla tradizione. Nelle quattro grandi opere d'ispirazione popolare dell'autore (*Yāsīn wa Bahiyya* 1964⁸⁵; *Ah yā layl yā qamar!* 1966⁸⁶; *Qūlū li-'ayn ash-shams* 1972⁸⁷; *Minīn aġīb an-nāss* 1974⁸⁸) *an-naẓm* retorico-artistico della lingua teatrale di Surūr, infatti, presenta numerose forme retoriche stereotipiche e/o la citazione di generi della tradizione orale come *al-amthāl*, *al-aghānī*, *al-asāṭīr ash-sha'biyya*. Si tratta di una sperimentazione drammaturgica che mira ad estremizzare il potenziale del linguaggio retorico in 'āmmiyya facendo leva sulla padronanza del pubblico di tali repertori tradizionali.⁸⁹ Per raggiungere tali obiettivi, Surūr si ispira al metodo Stanislavskij del lavoro sull'attore, basato sui passaggi di *reviviscenza e personificazione* senza volutamente mai giungere alla seconda: i personaggi *straniati* del teatro surūriano, infatti, sono dei “simulacri” né reali né del tutto stereotipici, posti al servizio di un modello drammaturgico che sottolinea la centralità della figura del regista⁹⁰ e che è chiaramente ispirato dal teatro epico di Brecht.

⁸³ N. Surūr, *Iḥbātāt shi'riyya*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, op. cit., pagg. 253-259; cfr. N. Surūr, “Iḥbātāt shi'riyya” in *al-Kātib*, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-19.

⁸⁴ N. Surūr, *Luzūm mā yalzīm*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 109-241. N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Naġīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1997, pagg. 71-82.

⁸⁵ N. Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, Il Cairo, 1989. Cfr. N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1993, pagg. 20-204. Vedi anche Naġīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Dār ash-Shurūq, Il Cairo, 2008.

⁸⁶ N. Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, 1980. Cfr. N. Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 1, op. cit., pagg. 205-350. Vedi anche N. Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, 1980.

⁸⁷ N. Surūr, *Qūlū li-'ayn ash-shams*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, 1 vol., al-Al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1993, pagg. 513-574.

⁸⁸ N. Surūr, *Minīn aġīb an-nāss*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, Il Cairo, 1976.

⁸⁹ Cfr. Muḥammad as-Sayyid 'Īd, *At-turāth fī masrah Naġīb Surūr*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1989.

⁹⁰ Per le teorizzazioni di Naġīb Surūr in tema di drammaturgia vedi: N. Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, Il Cairo, 1969. Sul metodo Stanislavskij ed i passaggi della *personificazione e reviviscenza* del processo di immedesimazione teorizzati dall'autore vedi Franco Ruffini, *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, editori Laterza, Roma-Bari, 2007. Sul “teatro epico” brechtiano vedi B. Brecht, M. Silberman, S. Gilles, Tom Kuhn (a cura di), *Brecht on Theatre*, Bloomsbury, London, 2014; Roland Barthes, “Diderot, Brecht, Eisenstein” in *Screen* 15.2,

Per quanto riguarda la saggistica di Surūr, per quanto sia un genere al quale l'autore si è dedicato in misura limitata, essa offre il quadro della teorizzazione artistica dell'autore⁹¹ ed è marcata dall'impiego di specifiche strategie espressive ai fini della realizzazione del *naẓm* prosastico. Attraverso l'applicazione dei principi cardine della critica marxista, l'impiego di *as-sukhriya* e la padronanza di strumenti tecnici e critici, Surūr veicola il proprio messaggio con chiari intenti informativi e di provocazione, che dunque rispondono ad una precisa volontà del mittente di trascinare al centro del dibattito se stesso ed il proprio interlocutore, facendo leva sulle funzioni fatiche e conative della lingua.

A partire dall'analisi del testo e dal confronto con i modelli precedenti e contemporanei si definiscono, in tal modo, quali sono dunque i parametri di riferimento per valutare la sperimentazione di Surūr in termini estetici, prima di completare il quadro critico osservando l'autore nel contesto extraletterario di riferimento.

1.2.1 *Naẓm al-bayt*: da *waḥdat al-bayt* a *waḥdat al-ğumla* e la sperimentazione in ambito lirico di Surūr in rapporto ai modelli preesistenti e contemporanei

Le teorie della critica classica maggiormente note in tema di *ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī* formulate, fra gli altri, da at-Tahānawī, Ibn Rashīq e al-Farāhīdī, e rilette da Ḍayf e Haykal⁹², indicano *al-qāfiya* e *al-wazn* (dunque *al-buḥūr ash-shi'riyya* e *at-taf'īlāt*), quali elementi caratterizzanti del componimento poetico metricamente ordinato.

Tuttavia, durante il XX secolo e soprattutto al nascere di nuovi modelli poetici differenti dalla poesia di *ash-shi'r al-muqaffā at-taqlīdī*, critici arabi quali Ğurġī Zaydān cominciano ad esaltare ciò che è di fatto l'elemento essenziale nell'equilibrio retorico e semantico del testo poetico, al di là dell'aspetto formale che esso assume; un elemento in realtà già sottolineato in *Lisān al-'arab* e che è ***naẓm al-bayt*** (o ***naẓm***

1974, pagg. 33-40. Cfr. Flavia Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Pellegrini Editore, 2002.

⁹¹ Si fa riferimento ai tre grandi testi critici dell'autore oggetto d'analisi nel V° capitolo del presente studio, ovvero Naġīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, op. cit.; Naġīb Surūr, *Rihla fī thulāthiyyat Naġīb Maḥfūz*, Dār ash-Shurūq, Il Cairo, 2007; N. Surūr, *Hākadḥā qāla Ğuḥā*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, Il Cairo, 1981.

⁹² D. Semah, *Four Egyptian Literary Critics*, op. cit., pag. 25. Cfr. Shawqī Ḍayf, *Tarīkh al-Adab al-'arabī*, vol. XX, op. cit., pagg. 184-201

al-waqfa) ovvero *l'ordine interno del linguaggio poetico*⁹³ dunque la realizzazione che si ha del concetto di *naẓm* sopra osservato se occorre in un testo lirico. Con tale elemento, dunque, si indica l'esito di quel processo di "significazione" del testo letterario, indicato da Gènette, che la forma prosodica sottende, non essendo di fatto minacciato dall'eventuale scomparsa di un ordine metrico. Un dato già fermamente sottolineato dalla critica di Ġurġī Zaydān ai primi componimenti in verso sciolto di Amīn ar-Rīḥānī, pubblicati sulla rivista diretta dallo stesso Zaydān, *al-Hilāl*, nel 1905⁹⁴, nonché una riflessione che lo stesso Surūr riprenderà in termini filosofici nel suo saggio del maggio del 1975 *Bayna yaday Arīṣṭū: difā'an 'an ash-shi'r*.⁹⁵

Ed in effetti, accennando ancora brevemente ad alcuni concetti nati in seno alla critica classica, sottolinea il contemporaneo Fathī an-Naṣirī nel suo notevole saggio del 2017 *Qaṣīdat an-nathr al-'arabiyya: qiṣṣat iltibās*⁹⁶ che già nella definizione retorica antica de "*al-ḥall wa al-'aqd*", i due termini definivano in modo abbastanza categorico il fluire "*piano, disteso*" del linguaggio prosastico (*al-ḥall*) a differenza della struttura articolata del linguaggio poetico (*al-'aqd*)⁹⁷. Tuttavia, i termini di questa articolazione - ovvero se in ragione unicamente della metrica o anche/solo de *naẓm al-bayt* – non vengono specificati; un dato che an-Naṣirī legge opportunamente come una chiara ed erronea inclusione del concetto de *naẓm al-bayt* nella sfera d'influenza degli studi su *al-wazn* compiuta dai teorici classici.

L'indipendenza de *naẓm al-bayt*, "conquistata" e riconosciuta ufficialmente dalla critica nel XX secolo, è stata dunque successivamente intesa da Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī⁹⁸ e da Muḥammad Binnīs come quell'elemento poetico strutturale esprime la simbiosi fra tre aspetti costitutivi del linguaggio lirico:

⁹³ Vedi la voce "naẓm" in Ibn Manẓūr, *Lisān al-'arab*, Dār Ṣādir, Beirut, 2003.

⁹⁴ Si veda l'introduzione di Amīn ar-Rīḥānī alla prima pubblicazione della sua raccolta *'Arsh al-ḥubb wa al-ġamāl* nel 1925, contenente i componimenti precedentemente pubblicati su *al-Hilāl*. Cfr. Muṣṭafā Ġawād, *Fī at-turāth al-'arabī*, vol. II, Wazārat al-I'lām li-l-Ġumhūriyya al-'Irāqiyya, Baghdad, 1975.

⁹⁵ Naḡīb Surūr, "Bayna yaday Arīṣṭū: difā'an 'an ash-shi'r" in *al-Kātib*, n. 170, maggio 1975, pagg. 52-69.

⁹⁶ Fathī an-Naṣirī, "Qaṣīdat an-nathr al-'arabiyya: qiṣṣat iltibās" in *al-Fikr al-Ġadīd*, 3, n.10, Tunisi, aprile 2017.

⁹⁷ Aḥmad Maṭlūb, *Mu'ḡam al-muṣṭalahāt al-balāghiyya wa taṭawwuri-hā*, op. cit., voce "al-ḥall", pag. 473 e voce "al-'aqd", pagg. 532-533.

⁹⁸ Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *al-Ittiḡahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ġadīd*, op. cit., 573-617.

- 1) **an-naẓm**: *ordine semantico dell'enunciato lirico*. Come già osservato nei paragrafi precedenti, esso implica il rispetto dell'ordine grammaticale, sintattico e le soluzioni retoriche alle quali il testo si presta.
- 2) **al-iyqā'**: *il ritmo*. Esso può essere dato dall'impiego de *at-taf'īlāt wa al-buḥūr* e/o *al-qāfiyya* e/o *al-muḥassināt al-lafziyya* de *al-balāgha* o dall'impiego di tutti e tre gli elementi insieme.
- 3) **an-nafs**: *le pause di fiato*⁹⁹. Quest'ultime sono date dalla tipologia di verso (verso classico o monoriga) e dalla punteggiatura.

La rilettura contemporanea de *ash-shi'r at-taf'īlī* secondo il modello di Binnīs indicato sopra, sostituisce il **vecchio binomio strutturale di tipo formale** (*qāfiya* e *wazn*) con un **nuovo trinomio strutturale di tipo semantico-formale** (*an-naẓm* + *al-iyqā'* + *an-nafs*) che Binnīs reputa per sua natura “teso alla compensazione dei ruoli”, nel caso in cui uno di questi tre elementi dovesse avere un ruolo meno significativo all'interno di questo equilibrio (così come avviene, ad esempio, ne *ash-shir al ḥurr ghayr at-taf'īlī* con la scomparsa dell'elemento metrico che vede *al-iyqā'* protagonista)¹⁰⁰.

Dalla riflessione su *naẓm al-bayt*, abbiamo proceduto a quella ancora più specifica sulle due possibili realizzazioni de *an-naẓm* che condizionano la sua realizzazione in poesia:

- a) **naẓm al-bayt fondato su waḥdat al-bayt**: è quell'ordine del linguaggio lirico la cui unità minima di articolazione è *il verso* con la sua natura illocutoria.
- b) **naẓm al-bayt fondato su waḥdat al-ḡumla**: è quell'ordine del linguaggio lirico la cui unità minima di articolazione è *la frase* con la sua natura locutoria tipica delle espressioni della prosa.

Tali elementi sopra citati, dunque, furono i nuovi temi di articolazione per una riflessione sulla poesia araba contemporanea fra gli anni '20 e gli anni '60. Ed infatti, in soli quarant'anni, si è proceduto a definire quattro differenti modelli poetici al cospetto del modello pressoché unico di poesia tradizionale metricamente ordinata conosciuto sino a prima d'allora:

⁹⁹ Muḥammad Binnīs, *Ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, op. cit., pag. 138.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pag. 162.

1) *ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī*

2) *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*

3) *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī*

4) *qaṣīdat an-nathr*

Se con *ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī* (o *al-Khalīlī* o ancora *at-taqlīdī*), pertanto, si indica la poesia classica tradizionale ordinata metricamente, con Amīn ar-Riḥānī, invece, viene sdoganato negli anni '20 il modello poetico de *shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* (allora da Ġurġī Zaydān definito ambiguamente come *ash-shi'r al-manthūr*¹⁰¹) basato su *bunyat ash-shi'r al-khaṭṭiyya* e contraddistinto dal rispetto del ritmo, dall'uso marcato de *an-naḥs*, dall'impiego dilangante de *al-qāfiya* e da quello occasionale della *taf'īla*.

Proseguendo, l'innovazione alla quale giunse Nāzik al-Malāi'ka ed i suoi colleghi negli anni '40 fu quella di una poesia fondata essenzialmente sulle caratteristiche indicate precedentemente, con l'unica differenza, tuttavia, che pur essendo il modello di scuola irachena slegato dall'ordine del verso classico e dei suoi *buhūr*, esso si basava sulla precisa ed imprescindibile occorrenza di una o più *taf'īlāt*, dunque, su *awzān* innovativi ed impiegati con una certa iterazione all'interno del componimento. Tali elementi condussero alla classificazione di tale ultimo modello descritto come *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī*, ossia poesia libera ordinata prosodicamente ma non metricamente.¹⁰²

Dalle caratteristiche citate rispettivamente per i due modelli appena descritti si evince dunque che “il sistema di compensazione” fra gli elementi de *naẓm al-bayt* teorizzato da Binnīs, in entrambi i casi interviene a preservare *waḥdat al-bayt* ovvero l'unità semantica e retorica sintetica ed illocutoria che contraddistingue il linguaggio poetico.

Non accade lo stesso per la assai polemicizzata innovazione dei poeti della rivista *Shi'r*, ed in primo luogo Adonis, che venne avanzata negli anni '60, ossia il modello

¹⁰¹ Sulla problematicità di tale definizione si rimanda alla seconda appendice del presente lavoro. Vedi Ḥabīb as-Salāma, *Ash-shi'r al-manthūr*, Maṭba'at al-Hilāl, Il Cairo, 1922. Cfr. Muḥammad Binnīs, *Ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, op. cit., pagg. 140-141; Ahmed al-Tami, “Arabic Free Verse: The Problem of Terminology”, op. cit., pagg. 185-198.

¹⁰² Ahmed al-Tami, *ibidem*, pagg. 185-189.

de *qaṣīdat an-nathr* la cui unità minima di articolazione de *naẓm al-bayt* è *waḥdat al-ḡumla* su diretta ispirazione del *free verse* o *verse libre* della tradizione europea¹⁰³.

Surūr, funambolicamente altalenante nella sperimentazione di stili compositivi lirici differenti, fu autore di liriche composte secondo modelli diversi:

1. *ash-shi'r at-taf'īlī*: poesia metricamente ordinata. La sua sperimentazione consta nel preciso recupero formale, rivisitato nei contenuti, di alcuni modelli del passato (*Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr* 1975-1976)¹⁰⁴, strategia presente ma di impiego limitato durante gli anni '60 e '70.

2. *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī*: poesia ordinata prosodicamente secondo *awzān* innovativi. Per quanto concerne l'opera *Kalimāt fī al-ḥubb* (1966)¹⁰⁵ e le difficoltà di classificazione entro tale tipologia, **la sperimentazione di Surūr si realizza secondo una costruzione del verso e un uso dei metri** che appaiono **innovativi** persino rispetto alle soluzioni indicate dalla scuola ierechena in tema di *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī*.

3. *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*: poesia non ordinata metricamente. La sperimentazione di Surūr si realizza nell'introduzione di una dialettica teatrale all'interno del testo poetico (*Luzūm mā yalzīm - L'imprescindibilità del necessario* 1963-1964; *Fāris ākhir zamān - Cavaliere alla fine del tempo* 1967-1968)¹⁰⁶, **del verso spezzato con forti accenti di metestualità** (*Iḥbāṭāt shi'riyya - Frustrazioni poetiche* 1968)¹⁰⁷ e **del ritorno all'antico modello de *shi'r al-muḡūn* ma in verso sciolto** (*Kussummiyyāt - Vaffanculiadi* 1967-'74)¹⁰⁸.

Precisiamo, inoltre, che Naḡīb Surūr compose una forma poetica apparentemente equivocabile come esempio di *qaṣīdat an-nathr* in alcuni brani di *Luzūm mā yalzīm* (1963-1964) e *Fāris ākhir zamān* (1967-1968): essa è in realtà una forma di ciò che lo stesso autore ebbe a definire quale ***shi'r li-l-masrah* ovvero *poesia per il teatro o monologo poetico***. Un carattere ibrido fra lirica e drammaturgia che fa da specchio

¹⁰³ Per alcuni riferimenti essenziali vedi Adonis, "Fī qaṣīdat an-nathr" in *Shi'r*, n. 14, 1960; Ḡabrā Ibrāhīm Ḡabrā, *ar-Riḥla ath-thāmina*, al-Mu'assasa al-'Arabiyya li-l-Dirāsāt wa an-Nashr, 1979, pagg. 7-5. Vedi anche la risposta di Yūsuf al-Khāl a Nāzik al-Malā'ka nel suo testo, *al-Ḥadātha fī ash-shi'r*, Dār at-Ṭalī'a li-l-Ṭibā' wa an-Nashr, Beirut, (ripubbl. 1978), pag. 45, in cui raccoglie le opinioni anche dei suoi colleghi della scuola libanese legata alla rivista *Sh'ir*.

¹⁰⁴ N. Surūr, *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr*, op. cit.

¹⁰⁵ N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb*, op. cit.

¹⁰⁶ N. Surūr, *Luzūm mā yalzīm*, op. cit. e N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, op. cit.

¹⁰⁷ N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi'riyya*, op. cit.

¹⁰⁸ N. Surūr, *Kussummiyyāt*, op. cit.

alla quadrilogia teatrale popolare le cui opere sono definite dallo stesso autore quali *masraḥiyyāt shi'riyya*.

A ciò si aggiunge il sodalizio di Surūr con il mondo della **canzone d'autore** ed in particolar modo con ash-Shaykh Imām e Aḥmad Fu'ād Nağm: due fra brani celebri scritti dal nostro egiziano sono stati oggetto dell'analisi testuale (*Ḥallū el-marākib; El-baḥr b-yiḍḥak leh?*! Anni '70)¹⁰⁹ osservando le caratteristiche linguistiche e retoriche che diversificano profondamente un testo lirico composto per *al-mūsīqā al-multazima* da quello che contraddistingue la canzone popolare, pur ripresa da Surūr riprese in teatro ma con scopi comunicativi differenti.

La complessità dell'analisi, com'è evidente, si risolve ancora una volta a partire dal lavoro sui testi delle opere ed i loro riferimenti letterari come passaggio di base e determinante per ogni possibile riflessione critica sulla sperimentazione messa in atto dall'autore. Lo studio propedeutico sui modelli poetici della poesia araba moderna e contemporanea al quale si è accennato rapidamente, è stato incluso nella seconda appendice del presente lavoro.

1.2.2 La sperimentazione teatrale di Nağīb Surūr: il potenziale retorico della lingua comune e *at-tağdīd al-aṣīl*

Per quanto concerne il teatro, esso è quell'ambito in cui la sperimentazione di Surūr, descritta nel capitolo “Ḥawla at-tağribiyya” di un suo saggio critico¹¹⁰, non solo risponde in chiave applicativa ai rivoluzionari saggi di Yūsuf Idrīs su *Naḥwa al-masraḥ al-miṣrī*¹¹¹ e al concetto di *at-tağdīd al-aṣīl*, ma ci suggerirebbe anche di poter definire l'autore avanguardista, oltre che sperimentale, nel più vasto quadro d'insieme delle innovazioni condivise e veicolate da altri colleghi de *Masraḥ al-Ġīb* durante gli anni '60 e '70, fra i quali Karam Miṭāwa¹¹². Tuttavia, un approccio avanguardista

¹⁰⁹ Tali brani sono riportati ed analizzati nella sezione dedicata alla poesia del presente lavoro. Per il testo di *ḥallū al-marākib* vedi: <http://rachedarfaoui.over-blog.com/article-37090210.html>. Per il testo della canzone *El-baḥr b-yiḍḥak le-h* vedi il seguente link: https://arz.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%B1_%D8%A8%D9%8A%D8%B6%D8%AD%D9%83_%D9%84%D9%8A%D9%87 <http://www.goodreads.com/quotes/411574>.

¹¹⁰ Nağīb Surūr, “Ḥawla at-tağribiyya” in *Ḥiwār fī al-masraḥ*, op. cit., pagg. 60-73.

¹¹¹ Si fa riferimento ad una serie di articoli di Yūsuf Idrīs apparsi sulla rivista *al-Kātib* nei mesi di gennaio, febbraio e marzo 1964 e poi raccolti nel volume Yūsuf Idrīs, *Naḥwa al-Masraḥ al-miṣrī*, Dār al-Waṭan al-'Arabī, Il Cairo, 1974.

¹¹² Vedi M. Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla naḥḍa a oggi*, Carocci, 2010, pag. 169; M. Ruocco, “I tell the people: new values and new aesthetics in Nağīb Surūr's theory of drama” in Gail Ramsay Stephan Guth (a cura di), *From New Values to New Aesthetics*, Atti dell'VIII° convegno EURAMAL,

necessita convenzionalmente di un *bayān* che in effetti esiste, e nel caso di Surūr ha il nome del saggio *Ḥiwār fī al-masrah* (1969)¹¹³, ma che si tratta pur sempre della teorizzazione di un singolo, condivisa da altri autori suoi contemporanei ma non da tutti ufficialmente riconosciuta ed adottata come “propria”.

Fra le numerose opere dell'autore è stata compiuta una scelta ai fini dell'analisi testuale: essa mira a sottolineare gli aspetti retorico linguistici presenti nelle quattro grandi opere d'ispirazione popolare dell'autore, le più significative della sua intera produzione, nonché quelle dove si evince una reale sperimentazione sull'uso del linguaggio teatrale. Come si è già accennato, dunque, la realizzazione de *an-naẓm* retorico-artistico della lingua teatrale di Surūr è marcata dal recupero delle forme retoriche stereotipiche e/o i generi della tradizione popolare orale come *al-amthāl*, *al-aghānī*, *al-asāfīr ash-sha'biyya*.¹¹⁴ In tal senso, la celebrazione del “carisma” retorico del parlare comune in *'āmmiyya misto a fuṣḥā* impiegato per la scrittura di *masraḥiyyāt* in verso sciolto, veicola una precisa ideologia artistica di rinnovamento del teatro dell'autore: essa ha fra gli obiettivi quello di creare un'empatia e la consapevolezza di una prossimità fra autore e pubblico che si ispira alle forme del teatro arabo tradizionale e a quello greco antico e prevede l'applicazione di tecniche moderne funzionali al raggiungimento di tale scopo, fra cui la centralità della figura del regista tipica della drammaturgia novecentesca.¹¹⁵

11-14 giugno 2008, Uppsala, Harrassowitz, 2011, pagg. 121-133; Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, The American University in Cairo Press, Il Cairo, 2008, pag. 92; Un ritratto fedele dello spirito che animò gli autori di questo teatro sperimentale del Cairo si ha in N. Surūr, *Hākadḥā qāla Ḡuḥā*, op. cit., pag. 139.

¹¹³ Naḡīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 34-58.

¹¹⁴ Facciamo riferimento alle quattro grandi opere della drammaturgia d'ispirazione popolare di Naḡīb Surūr. N. Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, op. cit.; N. Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, op. cit.; *Qūlū li-'ayn ash-shams*, op. cit.; N. Surūr, *Minīn aḡīb an-nāss*, op. cit. Fra gli articoli ed i lavori critici dedicati al teatro di Surūr ricordiamo: Amīn Al-'Ayūṭī, “Dūn Kīshūt fī masrah at-ṭalī'a” in *al-Kātib*, XV° anno, n.169, aprile 1975, pagg. 105-112; Laṭīfa Az-Zayyāt, “Naḡīb Surūr wa al-masrah al-malḥamī fī Miṣr” in *al-Maḡalla*, XII° anno, n.136, Aprile 1968; Tahā Wādī, “Minīn aḡīb an-nāss” in *al-Kātib*, XVI° anno, n.181, aprile 1976, pagg. 110-118; Muḥammad as-Sayyid 'Id, *At-turāth fī masrah Naḡīb Surūr*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1989; 'Iṣām ad-Dīn Abū al-'Alā, *Masrah Naḡīb Surūr: at-tawẓīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha'bī*, Maktabat Madbūlī, 1998; Maḥmūd 'Izz ad-Dīn, *Masrah ath-thawra wa-at-taḡrīb 'inda Naḡīb Surūr wa-Amīrī Bārakat*, Fuṣilat, Aleppo, 2001; Khayrī Shalabī, *Naḡīb Surūr ... masrah al-azma*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1992; P. Cachia, Pierre Cachia, “Folk themes in the works of Najīb Surūr” in *Exploring Arab Folk Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 2011, pag. 203-213; M. Ruocco, “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*, op. cit.

¹¹⁵ Naḡīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 34 e 56-58.

Il nostro approccio metodologico si è basato ancora una volta sull'**analisi retorica del testo**, elaborata a partire dalle riflessioni linguistiche sulle forme del parlare retorico proverbiale e canoro e sugli studi linguistici di etnopoetica. Quindi, si è proceduto ad un approfondimento su:

- 1) **Le tecniche teatrali alle quali Surūr ha dichiarato attento**, (quelle di Brecht, Stanislavskij e, seppur in senso lato, di Grotowski);
- 2) **I corpora de *at-turāth*** che includono i riferimenti alla cultura popolare presenti nelle opere drammaturgiche di Surūr divisi per tipologia (espressioni proverbiali, raccolte canore e antologie di *ḥikāyāt sha'biyya* che cominciarono ad essere sempre più apprezzate negli anni '60 e '70);
- 3) **Le teorizzazioni innovative dell'autore** sul teatro presenti all'interno dei suoi saggi critici insieme ai **testi critici di quanti si sono dedicati all'analisi delle forme dell'arte popolare nel mondo arabo**.

Grazie a tali approfondimenti, infatti, e sempre congiuntamente all'analisi testuale, siamo riusciti a definire il tipo di sperimentazione sul testo perseguita dall'autore e soprattutto in rapporto a quali modelli di riferimento essa è stata compiuta.

Per quanto concerne l'analisi del testo compiuta sul proverbio, la consultazione del lavoro di Fāṭima al-Maḥḡūb¹¹⁶ ha reso evidente “lo scheletro” linguistico delle espressioni proverbiali, la loro retorica stereotipica in forma di *aqwāl inshā'iyya* ed il loro continuo rimando al referente del messaggio, distinguendo le sue varianti in *nominal proverbs* e *verbal proverbs* e le loro varie tipologie. Dallo studio dell'opera di 'Iṣām ad-Dīn Abū al-'Alā'¹¹⁷ - il quale ha attinto ripetutamente a M. Q. al-Baqlī¹¹⁸, M. Badawī¹¹⁹ e Aḥmad Amīn¹²⁰ per la riflessione sugli aspetti del folklore in Surūr - abbiamo rintracciato dieci tipologie di *amthāl sha'biyya*, nove su dieci delle quali, sono state riscontrate nelle opere dell'autore.

¹¹⁶ Fāṭima al-Maḥḡūb, *A Linguistic Study of Cairene Proverbs*, Indiana University, Bloomington, 1968.

¹¹⁷ 'Iṣām ad-Dīn Abū al-'Alā', *Masrah Naḡīb Surūr: at-tawẓīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha'bī*, op. cit., pag. 19.

¹¹⁸ Muḥammad Qindīl al-Baqlī, *Al-amthāl ash-sha'biyya*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, Il Cairo, 1987.

¹¹⁹ M. Hinds, E. Badawī, *A Dictionary of Egyptian Arabic*, Librairie du Liban, Beirut, 1986.

¹²⁰ Di Aḥmad Amīn si segnalano le seguenti opere sul tema delle forme della letteratura popolare araba ed il folklore: *Qāmūs al-'ādāt wa at-taqālīd wa at-ta'ābīr al-miṣriyya*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2010 e *Hārūn ar-Rashīd*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2008.

Ciò che emerge dalla consultazione delle fonti è che proprio i temi de *al-inshā' wa al-khabar*, afferenti al ramo de 'ilm al-ma'ānī de *al-balāgha*¹²¹, sono il parametro fondamentale per la riflessione non solo sull'espressioni proverbiali ma anche su quelle canore. In riferimento al celebre testo di Austin *How to do things with words*¹²², la retorica degli atti performativi (*al-aqwāl al-inshā'iyya*) come già affermato secoli prima da al-Qalqashandī¹²³, è senza dubbio quella a cui rispondono proverbi, detti popolari e canti legati a ricorrenze sociali che, per loro struttura linguistica, sfuggono ad ogni possibile loro valutazione in termini di verità/menzogna.

Per quanto concerne la canzone come più volte osservato da Allen, i tentavi degli autori di *Ġīl as-Sittiniyyāt wa as-sab'iniyyāt* di creare un compromesso artistico fra la lingua popolare e la diffusione della cultura colta non possono essere definiti come delle operazioni di recupero e preservazione de *at-turāth*¹²⁴. In Surūr, infatti, l'impiego innovativo de *aghānī al-munāsabāt al-iğtimā'iyya*, *aghānī al-'amal* e *al-mawwāl* è orientato ad esaltare i processi di *straniamento* brechtiano applicati nel suo teatro ed è stato certamente compiuto attraverso la consultazione di materiale demoetnoantropologico o inerente alla letteratura orale, ma non ne costituisce un alterego, né per forma né per finalità.

Fra gli elementi più interessanti de *at-tağīd al-aṣīl* messo in atto da Surūr vi è il recupero de *al-mawwāl*, forma poetico-canora della tradizione classica che è stata indagata nella sua struttura formale (*al-'ataba*, *ar-radafa*, *al-ghīṭā'*) e nelle sue due

¹²¹ Sui termini retorici ed il loro impiego vedi: 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Muḥammad Ṣiddīq al-Minshāwī (a cura di), *Mu'ğam at-ta'rīfāt*, op. cit.; 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Maḥmūd Shākīr (a cura di), *Asrār al-balāgha*, op. cit.; Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit.; Maṭlūb Aḥmad, *Mu'ğam al-muṣṭalahāt al-balāghīyya wa taṭawwuri-hā*, op. cit. Fra i testi didattici di semplice consultazione 'Alī al-Ġārim e Muṣṭafā Amīn, *Al-balāgha al-wāḍiḥa*, al-Maktaba al-'Ilmiyya, Beirut, 2006.

¹²² J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, op. cit.

¹²³ Abū al-'Abbās Aḥmad al-Qalqashandī, *Subḥ al-a'shā fī ṣinā'at al-inshā'*, opera in 15 volumi, Dār al-Kitāb al-'Ilmiyya, Beirut, 2010, vol. I° pag. 290-295.

¹²⁴ Roger Allen, "Egyptian Drama after the Revolution", *Edebiyat*, 4, 1, 1979, pagg. 97-134. Cfr. Robert B. Campbell, (a cura di), *Contemporary Arab Writers – Biographies and Autobiographies*, Beirut Texts and Studies, Band 62 (Orient-Institut der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft), Wiesbaden, 1966, pag. 718. Vedi anche Clarissa Burt, "The Tears of Clown: Yusuf Idris and Postrevolutionary Egyptian Theatre", in *Zuhūr*, 2001, pagg. 39-76; Ḥasan 'Aṭīyya, *ath-Thābit wa al-mutaghayyir fī al-masrah wa-at-turāth ash-sha'bī*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1990; Don Rubin, *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. IV: *The Arab World*, Taylor and Francis, Londra, 1999; Marvin A. Carlson, "Avant-Garde Drama in the Middle-East" in *Harding*, Rouse eds., 2006, pagg. 125-144; Marvin A. Carlson, Khālīd Amīn, "al-Ḥalqa in Arabic Theatre: an Emerging Site of Hybridity" in *Theatre Journal*, LX°, n.1, 2008, pagg. 71-85.

possibili classificazioni (*at-taḥṣīl al-mawḍūʿī*, *at-taḥṣīl ash-shaklī*)¹²⁵. Tale antichissimo modello de *ash-shiʿr al-ghināʾī* è stato dunque da noi osservato sia nei suoi specifici tratti linguistici sia sotto il profilo letterario a partire dalla consultazione di testi classici quali quelli di al-Ḥillī¹²⁶, studi contemporanei specifici sul tema quali quelli di Pierre Cachia, Nada Tomiche e Serafin Fanjul,¹²⁷ e raccolte demoetnoantropologiche quali quelle del musicologo Tiberiu Alexandru¹²⁸.

Circa il rimando ad *al-usṭūra al-qadīma* nel teatro di Naḡīb Surūr, il celebre saggio di Dell Hymes *In Vain I Tried to Tell You* del 1981 di etnografia della comunicazione ed etnopoetica¹²⁹, sottolinea la salienza dei fattori implicazionali nel caso in cui la *performance* linguistica, che abbia per messaggio il patrimonio popolare (*folkthemes*), sia tenuta innanzi a fruitori che condividono o non condividono il medesimo *background* culturale.¹³⁰

Inoltre, la riflessione sull'*inner speech* del soliloquista con il suo potere retorico speculare teorizzata da Hymes e ancor meglio da Asif Agha, è stata di grande importanza per riconoscere la macro-struttura testuale delle opere in analisi che è basata sul modello del racconto popolare o *al-usṭūra* (il narratore è *ar-rāwī*

¹²⁵ *Idem*; cfr. Nada Tomiche, “Le Mawwāl Égyptien”, Marcel Cohen (a cura di) *The Hague*, 1970, pagg. 429-38; Pierre Cachia, “The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms” in *Exploring Arab Folk Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 2011, pagg. 31 e segg.

¹²⁶ Ṣafiyy ad-Dīn al-Ḥillī, Ḥuseyn Naṣṣār (a cura di), *Kitāb al-ʿĀṭil al- Ḥālī wal- Murakkhaṣ al- Ghālī*, al-Hayʾa al-ʿĀmma al-Miṣriyya li-l-Kitāb, Il Cairo, 1981. Per altre fonti su *al-mawālīyā* e al-Ḥillī, vedi Ṣafiyy ad-Dīn al-Ḥillī, W. Hoenerbach (a cura di), *Die Vulgararabische Poetik*, Wiesbaden, 1956, pagg. 7-24. Cfr. Aḥmad Taymūr, Ḥusayn Naṣṣār (a cura di), *Muʿjam Taymūr al-Kabīr*, Dār al-Kutub wa al-Wathāʾiq al-Qawmiyya, Il Cairo, 2002, vol. 1, pagg. 191-192.

¹²⁷ Vedi le fonti precedentemente citate: Pierre Cachia, *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit.; Nada Tomiche, “Le Mawwāl Égyptien”, op. cit. e Serafin Fanjul “The Erotic Popular Mawwal in Egypt” in *Journal of Arabic Literature*, 8, 1977, pagg. 105-122.

¹²⁸ Tiberiu Alexandru, Emile Azer Wahba, *La musique populaire d’Egypte*. Si tratta di un cofanetto di quattro dischi accompagnati da un libro con saggi critici e testi, curato dall’etnomusicologo Tiberiu Alexandru, redatto in quattro lingue e frutto di un progetto sul recupero delle forme artistiche e tradizionali promosso dal ministero della Repubblica Araba Unita e da quello rumeno. Venne distribuito fra il 1967 ed il 1972. Vedi anche Tiberiu Alexandru, “Les instruments musicaux du folklore égyptien et ceux de pays de Balkans”, in *Rad XV-og Kongresa Saveza Udruzenja Folklorista Jugoslavije u Jajcu*, 12-16 gennaio, Sarajevo, 1971. Cfr. Tiberiu Alexandru “Al-alāt al-musiḳiyya al shaʿbiyya” (Instrumentele de muzică populară), in *Al-Sahafa*, Khartoum, 3 maggio 1979.

¹²⁹ D. H. Hymes, *In vain I tried to tell you: Essays in Native American ethnopoetics*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1981.

¹³⁰ D. H. Hymes, *ibidem*, pag. 151.; cfr. Asif Agha, *Language and Social Relations*, Cambridge University Press, 2007, pagg. 75 e 417.

accompagnato da *ar-rabāba* e da un coro) la quale costituisce l'*humus* delle sperimentazioni sull'impiego de *al-mithāl* e *al-ughniya* citate sopra.¹³¹

Sulla base di quanto appena detto, è stata dunque necessaria una riflessione sulle prassi teatrali del mondo arabo legate ad *al-ḥalqa*, ai narratori di strada e al *karagoz* prima dell'introduzione del modello europeo. La lettura del *bayān* teatrale dell'autore (*Hīwār fī al-masrah* 1969) a fronte di alcuni testi critici sul teatro arabo come quello di M. Ruocco¹³² e testi specifici dedicati alle forme artistiche della tradizione popolare nel mondo arabo quale *Exploring Arab Folk Literature* di Pierre Cachia¹³³ e *Qamūs al-'adāt wa al-funūn at-taqlīdiyya* di Aḥmad Amīn¹³⁴, sono stati passaggi essenziali al fine di leggere organicamente la sperimentazione dell'autore sui modelli de *at-turāth*¹³⁵.

La riflessione sulla sperimentazione teatrale di Surūr che ha per *anzima* di riferimento modelli della tradizione popolare prevalentemente orale, non è stato affatto scevra di complicazioni: essa ha imposto un approfondimento sulla cultura egiziana *in toto* che ci ha condotto anche ad una ricostruzione storica socio-culturale e politica del *milieu* come osserveremo nel terzo paragrafo di questo primo capitolo.

1.2.3 La prosa critica di Naḡīb Surūr e un *naẓm* ideologicamente orientato: lo stile informale, *as-sukhriya* ed una nuova terminologia tecnica

Come sottolineano efficacemente Richard Jacquemond, Elizabeth Kendall e Joel Beinin,¹³⁶ uno dei caratteri distintivi dell'approccio alla critica letteraria maggiormente diffuso in Egitto negli anni '60 era quello marxista, orientato ad esaltare metodologicamente il legame fra la letteratura e ciò che Bordieu definì in

¹³¹ Asif Agha, *Ibidem*, pagg. 177 e 279.

¹³² M. Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa a oggi*, op. cit., pag. 19.

¹³³ Pierre Cachia, *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit.

¹³⁴ Aḥmad Amīn, *Qamūs al-'adāt wa at-taqlīd wa at-ta'ābīr al-miṣriyya*, op. cit.

¹³⁵ Ḥasan 'Aṭīyya, *ath-Thābit wa al-mutaghayyir fī al-masrah wa-at-turāth ash-sha'bī*, op. cit.; Don Rubin, *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. IV: *The Arab World*, op. cit.; Marvin A. Carlson, "Avant-Garde Drama in the Middle-East" op. cit.; Marvin A. Carlson, Khālīd Amīn, "al-Ḥalqa in Arabic Theatre: an Emerging Site of Hybridity" op. cit.

¹³⁶ Per una lettura del rapporto fra cultura e società in Egitto durante il periodo degli anni '60 e '70 vedi Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit.; Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, Routledge, London-New York, 2006. Cfr. E. Kendall "The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt", *Edebiyat*, vol. 14, 1-2, 2003, pagg. 23-59; Joel Beinin, Zachary Lockman, *Workers on the Nile*, op. cit.

termini di *doxa/milieu/habitus*¹³⁷: tale approccio, tuttavia, diede esito a declinazioni differenti (se non talora contraddittorie). Fra queste, osserviamo:

- a) il bisogno di rileggere la letteratura a fronte di una *storia della letteratura de al-qawmiyya*;
- b) l'approccio alla letteratura contemporanea come un *fenomeno in fieri al servizio de al-qawmiyya*.

Per quanto concerne la prima declinazione della critica letteraria d'ispirazione marxista, ovvero il bisogno di rileggere la letteratura a fronte di una *storia della letteratura de al-qawmiyya*, tale fenomeno fu contraddistinto in Egitto da profondi accenti di autoreferenzialità, tanto da divenire spesso l'apologia di un referente interno, ossia di una letteratura su base prettamente nazionale per quanto formalmente nazionalista-panarabista: in altre parole, l'esigenza di rileggere la *nahḍa* a fronte della rivoluzione nasseriana, adeguandosi all'impianto ideologico della stessa. Pertanto, secondo questa prospettiva, fra la *letteratura* e la *storia della letteratura* si istaura, per certi versi un rapporto complesso, "censorio" nei riguardi di certe innovazioni, così come descritto dall'atteggiamento dalle istituzioni culturali legate al potere affermatesi negli anni '50 quali *Nādī al-qīṣṣa* (*Circolo del racconto*) e *Ġam'īyat al-udabā'* (*Associazione dei letterati*) in cui figure come Iḥsān 'Abd al-Quddūs, Ṭahā Ḥusayn, Tawfīq al-Ḥakīm, Yaḥyā Ḥaqqī ed il "gran cerimoniere" della cultura di epoca nasseriana Yūsuf Ṣibā'ī, offrono indicazioni critiche inevitabilmente dogmatiche su alcuni indirizzi estetici della letteratura ad essi contemporanea¹³⁸. Un atteggiamento che Poggioli definisce appunto «inevitabilmente dogmatico quanto fallace» se lo «scarto cronologico» fra il parametro base di riferimento della letteratura moderna (*an-nahḍa*) e gli esiti coevi (anni '60) non è così ampio¹³⁹.

D'altra parte, invece, si osserva lo sforzo dei critici degli anni '60 di approcciarsi alla letteratura contemporanea con la seconda declinazione locale della metodologia critica d'ispirazione marxista indicata sopra, ovvero una critica della letteratura come un *fenomeno in fieri al servizio de al-qawmiyya*, sebbene non privo di inevitabili "cristallizzazioni" poiché fortemente orientato sotto il profilo ideologico. Pertanto, di

¹³⁷ Tali temi di riflessione metodologica, qui solo accennati, sono stati affrontati più specificatamente nel paragrafo successivo. Vedi P. Bordieu, *The field of the cultural production*, op. cit., pagg. 39-43.

¹³⁸ Vedi Richard Jacquemond, "The army of Letters" in *Conscience of the Nation*, op. cit., pagg. 15-34.

¹³⁹ Per la riflessione sulla critica letteraria e scarto cronologico rispetto a quanto è oggetto della critica stessa vedi Renato Poggioli, *The theory of the avant-garde*, op. cit. pagg. 13-15.

fianco all'esortazione di stampo socialista di molti intellettuali egiziani a "un'arte per la crescita dell'uomo" troviamo anche quella di "un'arte per l'arte" in ragione della quale la critica attinge sempre di più a metodologie di recente introduzione come lo strutturalismo, il post-strutturalismo ed il post-modernismo, veicolati in Egitto dalle traduzioni (sebbene in numero non elevato) giunte dal Maghreb e da *Bilād ash-Shām*¹⁴⁰. Durante questo periodo, ad ogni modo, e come vedremo meglio nel secondo capitolo del presente lavoro, l'indirizzo critico di riferimento resta comunque il "realismo socialista" che si fa portavoce di un'interiorizzazione (e non adeguamento) al pensiero veicolato dalla Rivoluzione del '52: ovvero leggere criticamente la letteratura a fronte di una molteplicità di riferimenti interni ed esterni al mondo arabo e alla realtà politico-sociale locale.

Tuttavia, dopo la *naksa*, e in seguito col cambiamento di rotta della politica di as-Sadāt in chiave prettamente nazionalista durante gli anni '70 parallelamente al nuovo coinvolgimento del pensiero dell'islam politico¹⁴¹, la maggior parte dei grandi critici quali Ghālib Halasā, Ibrāhīm Fathī, Luṭfī al-Khūlī, Shukrī 'Ayyād¹⁴² continuò a sostenere un "nuovo realismo socialista", tanto in voga durante gli anni '70 quanto osteggiato dal potere. Esso indicava il dovere di porre a fianco della coscienza nazionale la valorizzazione di una letteratura che potesse farsi portavoce di tale coscienza ampliando i propri orizzonti ed ispirazioni.

Le riviste come *al-Mağalla*, *at-Taṭawwur*, *al-Kātib* (della quale Surūr fu contributore), *aṭ-Ṭalī'a*, e soprattutto queste ultime due che sopravvissero sino alla fine degli anni '70 (rispettivamente '77 e '79), offrono un ritratto fedele

¹⁴⁰ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pagg. 121. Cfr. Vedi Muḥammad Ḥusayn Haykal, *Thawrat al-adab*, Dār al-Ma'ārif, 1983.

¹⁴¹ Per i riferimenti alla storia dell'Egitto durante il periodo di Ġamāl 'Abd an-Nāṣir (1952-1970) e Anwar as-Sādāt (1970-1981) vedi Massimo Campanini, *Storia del Medio Oriente contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2013; M. Campanini, *Storia dell'Egitto contemporaneo: dalla rinascita ottocentesca a Mubarak*, Edizioni Lavoro, Roma, 2005, pag. 210 e segg. Cfr. Albert Hourani, *Storia dei paesi arabi; da Muḥammad ai nostri giorni*, Milano, Mondadori, 1995.

¹⁴² Per una panoramica su tali autori vedi Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit. Cfr. Ghālib Halasā, "al-Adab al-ġadīd: malāmiḥ wa-ittiġāhāt", in *Gallery* 68, n. 6, aprile 1969, pagg. 116-17; Shukrī 'Ayyād, Ghazoul and Barbara Harlow (a cura di) "On Criticism and Creativity", in *Ferial The View from Within*, 1994, pag. 204, pubblicato originariamente in *Alif*, n. 4, 1984. Sul tema del "realismo socialista" vedi Ibrāhīm Fathī, "al-Wāqī'iyya al-Ishtirākiyya", in *ath-Thaqāfa*, luglio 1964. Circa il rapporto conflittuale fra intellettuali e politica vedi anche Yves Gonzalez-Quijano, "Pour une Sociologie du Fait Littéraire dans le monde arabe: à propos de *The Limits of Freedom of Speech* par Marina Stagh", in *Arabic and Middle Eastern Literatures*, vol. 3, n. 1, 2000, pag. 90; Jack Jr. Crabbs, "Politics, History and Culture in Nasser's Egypt", in *International Journal of Middle East Studies*, VI, n. 4, pagg. 386-420.

dell'ecletticità degli indirizzi critici perseguiti durante gli anni de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab 'īniyyāt*.¹⁴³

La medotodologia perseguita per analizzare la prosa critica di Surūr (*Ĥiwār fī al-masrah* 1969; *Rihla fī thulāthiyyat Naġīb Maḥfūz* 1964 – 1978; *Hākadhā qāla Ġuḥā* 1978)¹⁴⁴, pertanto, è fondata sull'analisi del testo e soprattutto dei contenuti non trascurando una contestualizzazione degli indirizzi critici di Surūr rispetto al panorama di riferimento a lui contemporaneo descritto sopra. In tal modo, infatti, abbiamo offerto una “lettura” dei testi in prosa di Surūr così marginalmente osservati. Più specificatamente, si è giunti alle considerazioni sul grado di sperimentazione presente all'interno di queste opere sulla base di tre livelli di osservazione:

- 1) **livello d'analisi della prosa**: l'indagine a tale livello è stata condotta sul testo osservandone soprattutto lo stile impiegato;
- 2) **livello contenutistico**: sono stati osservati i temi innovativi introdotti dalla critica di Surūr (nuova terminologia teatrale, critica agli autori del canone, cultura *pop*);
- 3) **livello d'analisi sulle tendenze critiche**: valutazioni sull'indipendenza/legame di Surūr rispetto al filone del “realismo socialista” ed in ragione delle osservazioni formulate sui due livelli di indagine citati precedentemente.

Così infatti, attraverso, la consultazione del dizionario della retorica e dello stile di Aḥmad Maṭlūb abbiamo riconosciuto che la cifra distintiva della prosa saggistica di Surūr è quella di essere *inshā'īyya* più che *khbariyya*¹⁴⁵, ovvero modulata su alcuni degli elementi tipici della retorica de *al-inshā'* (*at-ta'aġġub*, *an-nidā'*, *al-istifhām*).

In generale, altra marcata caratteristica della prosa dell'autore è la *dialogicità*, che si avvale dei strumenti fatici e conativi indicati precedentemente. Dallo studio compiuto su Queneau ed Eco, inoltre, abbiamo riconosciuto l'adozione di uno stile filosofico, o interrogativo o retrogrado in cui Surūr dà molto spazio alla *dubitatio* e alla *sermonatio*

¹⁴³ Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit. pagg. 52-85. Cfr. Muṣṭafā 'Abd al-Ghanī, *Al-Muthaqqafūn wa 'Abd an-Nāṣir*, Kotoarabia, Il Cairo, 2007; Faṭḥī Raḍwān, “‘Abd an-Nāṣir wa-th-thaqāfa”, in *al-Ghad*, n. 1, 1985, pagg. 17-23.

¹⁴⁴ Si fa riferimento ai tre grandi testi critici dell'autore oggetto d'analisi nel V° capitolo del presente studio, ovvero: Naġīb Surūr, *Ĥiwār fī al-masrah*, op. cit.; Naġīb Surūr, *Rihla fī thulāthiyyat Naġīb Maḥfūz*, op. cit.; N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit.

¹⁴⁵ Aḥmad Maṭlūb, *Mu'ġam al-muṣṭalahāt al-balāġhiyya wa taṭawwuri-hā*, op. cit., pag. 13. 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Maḥmūd Shākir (a cura di), *Asrār al-balāġha*, op. cit, pagg. 2-5; Cfr. Muhammad al-Hādī aṭ-Ṭarābulṣī, *Tahālīl Uslūbiyya*, Dār al-Ġanūb, Tunisi, 2015, pagg. 7-12.

con chiari intenti umoristici nei suoi testi in prosa.¹⁴⁶ A ciò si aggiunge il ricorso ad *as-sukhriya* nel contesto di uno stile provocatoriamente informale.

Lo studio propedeutico compiuto su Stanislavskij e Brecht che furono fonti metodologiche del Surūr drammaturgo, ci ha condotto a rilevare una delle più considerevoli innovazioni contenutistiche della sua prosa critica: l’elaborazione di una nuova terminologia in ambito teatrale contenuta nel saggio critico *Ḥiwār fī al-masrah* (1969)¹⁴⁷. Inoltre, dal rimando bibliografico ai testi della Kendall, Ruocco, Camera D’afflitto e Jacquemond, siamo riusciti a identificare le tematiche del nostro autore che trovano solo parziale riscontro nella critica coeva: fra queste l’idea di una critica scevra da ogni reverenzialità nei riguardi dei grandi autori del canone letterario egiziano contemporaneo e l’attenzione alla cultura *pop*. John Storey con le sue considerazioni sulle possibilità di analisi dei fenomeni di cultura di massa¹⁴⁸, offre dei dati rilevanti per esaltare l’innovazione tematica della critica di Surūr nel momento in cui egli riflette sulla cinematografia, sulle *hits* canore del momento, sulla costruzione *ex novo* della moderna canzone egiziana e sulla mercificazione della cultura incoraggiata dai *media* (*Hākadhā qāla Ḡuḥā* 1978¹⁴⁹).

Sotto il profilo del contesto extratestuale, Naḡīb Surūr, formatosi in Russia ed in Egitto, fu un critico che sostenne l’approccio ad una lettura dell’arte e della letteratura come processo dinamico, dunque per sua natura fu un intellettuale aperto all’innovazione. La sua produzione critica, tuttavia, è difficilmente contestualizzabile poiché lo stile che la contraddistingue e attraverso cui l’autore mette in chiaro le proprie teorizzazioni è spesso metaletterario, risente enormemente della figura dell’autore Surūr, tanto da caricarsi talora di accenti personali o di un’innovativa

¹⁴⁶ Thomas O. Sloan (a cura di), *Encyclopedia of Rhetoric*, op. cit., pag. 88 e 192; Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, op. cit., pag. 47; Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, op. cit., pag. 2 e 8; Muḥammad al-Ḥādī aṭ-Ṭarābulṣī, *Taḥālīl uslūbiyya*, op. cit., pag. 10. Gérard Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969, pag.24. Vedi anche Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Parigi, 1981; O. Ducrot e Tzvetan Torodov, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, op. cit., pag. 95 e segg.

¹⁴⁷ N. Surūr “Bayna ash-shakl wa al-maḍmūn” in *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 25-39.

¹⁴⁸ John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Routledge, Londra-New-York, 2015.

¹⁴⁹ N. Surūr, *Hākadhā qāla Ḡuḥā*, op. cit.

informalità che invalidarono la ricezione delle sue puntuali teorizzazioni artistiche da parte dei colleghi ¹⁵⁰.

Il nostro approccio oltre ad essere basato sul testo ha perseguito una logica “centrifuga” e poi nuovamente “centripeta”: ci siamo allontanati dal centro della nostra attenzione (in questo caso la prosa di Surūr) seguendo le fonti indicate dal nostro autore, confrontandole con gli esiti a cui questi è giunto e con la critica negativa a lui rivolta da al-Barūdī, Rashād Rushdī e Bahīğ Nāşir¹⁵¹. Dunque, siamo tornati nuovamente a “leggere” Surūr con uno orizzonte ampliato al fine di riconoscere i tratti di sperimentazione della sua produzione in prosa, valutandola organicamente a fronte del contesto e preferendo, tuttavia, dare sempre maggiore visibilità ai suoi contenuti innovativi.

¹⁵⁰ A tal proposito, molti degli colleghi estimatori del nostro autore, fra cui Amal Dunqul e Şalāh ‘Abd aş-Şabūr, sottolinearono poco il contributo offerto dalla critica di Surūr, identificando la stessa come un’estensione del suo lavoro letterario. Vedi Amanī al-Sayyid, “Muqābala ma’a Amal Dunqul” in *al-Yaqāza*, Kuwait, n. 524, ottobre 1977; Khayrī Shalabī, Khayrī Shalabī, *Nağīb Surūr ... masrah al-azma*, al-Hay’a al-Mişriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1992. Cfr. Documentario di Muḥammad ‘Umarī e Muḥammad Ma’ūd diretto da Usāma al-Ğuyyūshī e prodotto da *Tilfiziwn ad-Diltā* dal titolo *Nağīb Surūr: şawt al-ğumū’ - mişr qabla ath-thawra 1952*, visionato il 22 dicembre 2016 e consultabile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=MLwKKQBeADE>

¹⁵¹ Furono in molti i critici contemporanei di Nağīb Surūr, che ne contestarono i lavori, fra questi ricordiamo Bahīğ Nāşir e Rashād Rushdī. Il primo, a seguito della rappresentazione dell’opera *Ah yā layl yā qamar!* pubblicò sul quotidiano *al-Ğumhūriyya* (13 dicembre 1967) un articolo feroce sulla validità artistica della stessa. L’aspetto più singolare della vicenda fu proprio la risposta dell’autore: egli compose una piccola sceneggiatura parodica dal titolo *Ah ... yā naqd ... marra ukhra!* i cui protagonisti sono il critico, citato per nome e cognome e che parla unicamente attraverso le parole della propria recensione, e “l’autore” di *Ah yā layl yā qamar!* che ad esse risponde. Il testo è stato poi inserito in Nağīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 97-133. Come più volte ricordato anche dal letterato Şalāh ‘Abd aş-Şabūr e dal critico Tāhā Wādī, le posizioni anti-governative del nostro autore e le critiche di Surūr a Rashād Rushdī e Tawfīq al-Ḥakīm nei riguardi del loro modello di teatro lontano dalla sensibilità popolare, furono fra i principali ostacoli alla ricezione delle sue opere. La violenta campagna di discredito su Surūr ebbe inizio con Bahīğ Nāşir ed ebbe seguito con le recensioni negative di Rashād Rushdī e al-Barūdī, assai critici nei riguardi degli intellettuali di estrazione marxista come il nostro autore. Il primo dei due citati, Rashād Rushdī, direttore artistico della prestigiosa compagnia *al-Ḥakīm* e della rivista *al-Masrah*, ignorò completamente e deliberatamente le innovazioni artistiche di Surūr emarginandolo così dalla scena teatrale per aver osato criticare i modelli drammaturgici imperanti all’epoca. Vedi N. Surūr, *Hākadhā qāla Ğuḥā*, op. cit.; N. Surūr, *Rasā’il ilā wa min Şalāh ‘Abd aş-Şabūr*, 1963-1969 (frammenti; opera irreperibile); Tāhā Wādī, “Minīn ağīb an-nāss” in *al-Kātib*, op. cit., pagg. 110-118; M. Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa a oggi*, Carocci, Roma, 2010, pag. 103. Cfr. M. Ruocco, “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*, op. cit.

1.3 L'analisi del contesto extratestuale ai fini di una lettura organica della sperimentazione retorica e linguistica nelle opere di Nağīb Surūr

Fra gli aspetti emersi dall'analisi dei testi di Nağīb Surūr e dal confronto con le più recenti fonti critiche sull'autore emerge un dato estremamente interessante: Nağīb Surūr, ritratto spesso come un intellettuale iperpoliticizzato e come simbolo della resistenza alla repressione intellettuale esercitata dal potere durante gli anni '60 e '70, nelle sue opere offre rimandi continui al bisogno di un rinnovamento sociale, morale ed intellettuale, alla partecipazione collettiva e alla lotta in difesa degli ideali. Tuttavia, non si osserva nei suoi lavori un'apologia dell'ideologia comunista né socialista in termini isolatamente ed esplicitamente politici. Esse, piuttosto, rispetto ai valori citati sopra, costituiscono il substrato ideologico di base sul quale argomentarli e dare vita a una riflessione sul valore dell'arte e del rinnovamento artistico come ragione di vita¹⁵².

Questa struttura ideologica di fondo, dunque, è stata ricostruita metodologicamente attingendo a testi che perseguono un approccio sociologico e storico alla letteratura araba egiziana contemporanea, in primo luogo i testi cardine di Richard Jacquemond, Joel Beinin, Ṣalāḥ 'Isā¹⁵³ e di Elizabeth Kendall a confronto con i manuali di storia di A. Hourani e M. Campanini.¹⁵⁴

L'approccio critico dei testi cardine citati sopra è sostanzialmente basato sul riconoscimento degli elementi ben identificati dal pensiero strutturalista di Bordieu, anch'essi approfonditi, ovvero *milieu*, *doxa* ed *habitus*¹⁵⁵:

1) *milieu*: è il campo in cui si collocano gli attori della società in conformità con il loro ruolo all'interno della stessa. Il ruolo di ogni attante è il risultato di

¹⁵² Benché Pierre Cachia interpreti negativamente tale approccio, nel suo studio su Surūr fa menzione alla questione: vedi Pierre Cachia, "Folk themes in the works of Najīb Surūr" in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 213.

¹⁵³ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit.; Joel Beinin, Zachary Lockman, *Workers on the Nile: Nationalism, Communism, Islam and the Egyptian Working Class 1882 – 1954*, op. cit. Molto interessante e ben documentata la prospettiva "interna" di un autore della medesima generazione di Surūr, Ṣalāḥ 'Isā, nel suo testo *Muthaqqaffīn wa 'askar*, Maktabat Madbūlī, Il Cairo, 1986.

¹⁵⁴ Per tutti i riferimenti alla storia dell'Egitto fra gli anni '60 e '70 vedi Massimo Campanini, *Storia del Medio Oriente contemporaneo*, op. cit. e *Storia dell'Egitto contemporaneo: dalla rinascita ottocentesca a Mubarak*, op. cit. Cfr. Albert Hourani, *Storia dei paesi arabi; da Muḥammad ai nostri giorni*, op. cit.

¹⁵⁵ P. Bordieu, *The field of the cultural production*, op. cit., pagg. 39-43.

un'interazione fra le specifiche regole che governano il *milieu*. Nel nostro caso, il *milieu* è la società egiziana degli anni '60 e '70.

2) *habitus*: è definito come «un sistema di disposizioni» (schemi di valutazione, percezione, pensiero ed azione) acquisiti da ogni attante all'interno della società. Nel nostro caso esso risponde agli indirizzi critici ed artistici applicativi degli intellettuali de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab'īniyyāt*.

3) *doxa*: fa riferimento a quei valori profondi, acquisiti, radicati e poi replicati incoscientemente, che favoriscono l'assunzione da parte del singolo attante di un ruolo regolarizzato all'interno della società. La percezione che il singolo ha di questo sistema di valori è generalmente universalizzata mentre, di fatto, ve ne esistono altre equivalenti ma differenti. In tal senso, nel caso della nostra indagine la *doxa* è stata identificata con il quadro ideologico in cui si collocano i seguenti elementi: i movimenti culturali eredi della *nahḍa* durante gli anni '60 e '70; gli eventi della storia egiziana compresi fra la Rivoluzione degli Ufficiali Liberi del '52 e la fine degli anni '70; in particolar modo gli accordi di Camp David del settembre 1978, a distanza di circa tre settimane dai quali Naḡīb Surūr si spense.

Tutti gli autori degli anni '60 e '70 de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab'īniyyāt*, compreso Naḡīb Surūr, nell'esercitare i loro *habitus* e quindi il loro ruolo all'interno del *milieu* sociale di riferimento, furono profondamente influenzati dalla *doxa* della Rivoluzione degli Ufficiali Liberi, atta a rileggere anche la storia pregressa dell'Egitto moderno¹⁵⁶.

Ciò che si scorge alla base degli indirizzi perseguiti da questa generazione di autori vi è il desiderio di cambiamento e l'idea dell'arte al servizio dell'uomo e della società. Da una parte tale cambiamento si realizzava, ad esempio, con l'apertura ai modelli esterni, incoraggiando gli intellettuali ad una formazione il più possibile organica, compiuta anche all'estero (fra i tanti che ne giovarono vi fu anche Naḡīb Surūr). Dall'altra, invece, si osserva che la stessa *doxa* della società egiziana di allora invitava gli intellettuali a far pur sempre i conti un approccio marxista e tendenzialmente

¹⁵⁶ Muḥammad al-Rāwī, *Uḍabā' al-Ġīl yatahaddathuna*, Dār al-Maṭbū'āt al-Ġadīda, Alessandria, 1982, pag. 24; Intervista a Muḥammad al-Busāfī in Muḥammad Abū Zayd "Ġīl as-sittiniyyāt fī Miṣr", in *Ash-Sharq al-Awsaṭ*, n.9411, 3 settembre, 2004, pag. 6. Vedi anche Yāsmīn Ramaḍān, "The emergence of the Sixties generation in Egypt", in *Journal of Arabic Literature*, vol. 43, n. 2-3, 2012, pagg. 409-430, cit. pag. 416.

storico alla realtà coeva e dunque, li invitava ad adattare i riferimenti esterni a *patterns* circostanziali, morali ed estetici interni che fossero funzionali alla crescita di un'arte e di una coscienza nazionale.¹⁵⁷

L'avvento degl'anni '70, tuttavia, segnò uno spartiacque in tal senso, quando alle spalle della *naksa* l'inquietudine incoraggiava la riflessione su soluzioni estetiche di "un'arte per arte" che sapesse parlare dello sgomento instillato dalla sconfitta storica, politica ed ideologica del '67. Uno sgomento, ad ogni modo, all'insegna del quale la classe colta non si arrese a deporre le armi della militanza, sia fisica sia intellettuale¹⁵⁸. I movimenti culturali egiziani, soprattutto quelli avanguardisti - di fatto osteggiati sempre di più dal cambiamento di rotta della politica di as-Sadāt - presentavano ancora i connotati di ciò che Poggioli, fra i più grandi studiosi del fenomeno, percepisce come un'osmosi fra avanguardismo e militanza politica che è distintivo della fase iniziale di ogni fenomeno avanguardista¹⁵⁹.

Come nel caso di Nağīb Surūr, intellettuale comunista dichiarato, la militanza si esprime sul piano personale in un chiaro dissenso col potere che lo condannò a ricoveri coatti in ospedali psichiatrici e a un irreversibile ostracismo personale vissuto durante gli anni '70. Tuttavia, la sua militanza artistica segue un progetto di profonda ristrutturazione della scrittura poetica, teatrale e anche critica, invitandoci a tener sempre ben chiara la differenza all'interno della nostra analisi testuale fra ciò che Surūr *fu*, e ciò che Surūr *fece*.

Nel secondo capitolo di questo studio che ha per oggetto la ricostruzione del contesto socio-culturale e politico in cui visse l'autore, sono state tenute in considerazione anche le voci degli altri autori di *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab'iniyyāt* (fra i quali Ġamāl al-Ghiṭānī, Bahā' Ṭāhir, Amal Dunqul, Ṣalāh 'Abd aṣ-Ṣabūr)¹⁶⁰, generazione di cui Surūr fece parte e se ne sentì parte, nonché è stata osservata la biografia dell'autore e gli aspetti dei suoi legame/indipendenza rispetto al contesto culturale di riferimento.

¹⁵⁷ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pagg. 17 e 121.

¹⁵⁸ Ṣalāh 'Isā, *Muthaqaffīn wa 'askar*, op. cit., pag. 33.

¹⁵⁹ Renato Poggioli, *The theory of the avant-garde*, op. cit., pag. 12.

¹⁶⁰ Per una panoramica su tali autori vedi Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit.; Isabella Camera D'Aflitto, *Letteratura araba contemporanea. Dalla Nahḍa ad oggi*, op. cit.

1.4 *At-takāmul al-ma'rifī*: il metodo olistico, l'armonizzazione degli indirizzi critici e le teorie della traduzione

All'interno della tradizione letteraria araba e più specificamente dall'inizio del dibattito sui generi in ultima epoca omayyade sino alla modernità¹⁶¹, il tema de *al-balāgha* al servizio de *an-naqd al-'arabī* ha sempre goduto di grandissima importanza.¹⁶² Il suo studio, difatti, viene considerato essenziale per un'adeguata valorizzazione dei modelli retorici del passato e la comprensione dei testi successivi.

Tale attenzione agli aspetti retorici non solo mira ad esaltare la *continuità* con la tradizione e la preservazione del *pattern* retorico tradizionale, ma costituisce una spinta all'evoluzione dell'impianto metodologico critico che prende consapevolezza degli strumenti analitici di cui dispone e dunque anche dei loro limiti, da superare attraverso il continuo aggiornamento su fonti anche estranee alla propria tradizione di riferimento.¹⁶³

Come afferma al-Qarṭāḡannī, *al-balāgha* costituisce il *qiyās* attraverso cui colui che compie l'analisi del testo può sondare l'opera/le opere in oggetto e avanzare spunti interpretativi ma soprattutto secondo Binnīs è il ritratto di un sistema di pensiero¹⁶⁴ che naturalmente è possibile parafrasare ma non “trascrivere” entro i parametri semantici di una retorica legata ad un sistema di pensiero differente.¹⁶⁵

Il metodo de «*at-takāmul al-ma'rifī*» comincia ad essere teorizzato, secondo tale dicitura appena indicata, negli anni '70 ed esso indica l'esigenza di un approccio olistico all'analisi del testo che si realizza su due livelli:

¹⁶¹ Citiamo solo alcuni fra i massimi testi di riferimento su un argomento così vasto: Aḥmad Amīn Abū Ḥayyān at-Tawḥīdī, [et alii] (a cura di), *Kitāb al-Imtā' wa al-Mu'ānasa*, Beirut, Dār Maktabat al-Ḥayya, s.d. pag. 131 e 135-136; Abū Hilāl al-'Askarī, Muḥīd Qamīḥat (a cura di), *Kitāb aṣ-ṣinā' atayn: al-Kitābatu wa ash-Shi'ru*, Beirut, Dār al-Kutub al-'Ilmiyyat, 1981, pag. 68.; Ibn al-Athīr, *al-Mathal as-sā'ir fī adab al-kātib wa ash-shā'ir*, il Cairo, al-Maṭba'a al-Bahiyya bi-Miṣr, [s.d.], pag. 192.; Ibn al-'arabī, Aḥmad Shams ad-Dīn (a cura di), *al-Futūḥāt al-Makkiyya*, Beirut, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, 1999, pagg. 3 e 281; Muḥammad 'Abd aḡ-Ḡalīl Ablāgh, *Shari'at an-naṣṣ an-natharī*, Casablanca, Sharika an-Nashr wa at-Tawzī' al-Madāris, 2002, pag. 28.; Ġurḡī Zaydān, *Kitāb tārikh adāb al-lughā al-'arabiyya*, il Cairo, Maṭba'at al-Hilāl, 1930.

¹⁶² Ṣalāḥ Faḍl, *Asālīb ash-shi'riyya al-mu'āṣira*, Dār al-Ādāb, Beirut, 1995.

¹⁶³ Si rimanda ad un passo di Naḡīb Surūr in cui l'autore si fa portavoce di tale esigenza, vedi Naḡīb Surūr nel suo saggio critico *Hiwār fī al-masrah*, op. cit., pag. 48.

¹⁶⁴ Hāzim al-Qarṭāḡannī, Muḥammad al-'Adīwān (a cura di), *Qaḍāyā an-naqd al-'arabī*, Ḡāmi'at Muḥammad al-Khāmis – Kuliyat al-Adāb wa al-'Ulūm al-Insāniyya, Rabat, 2004; Abū Hilāl al-'Askarī, Qamīḥat Muḥīd (a cura di), *Kitāb aṣ-ṣinā' atayn: al-Kitābatu wa ash-Shi'ru*, op. cit.

¹⁶⁵ Muḥammad Binnīs, *As-shi'r al-'arabī al-ḥadīth: bunyātu-hu wa ibtidālātu-hu*, op. cit., pag. 37.

- 3) un approccio interdisciplinare fra le branche de *fiqh al-lugha al-‘arabiyya*, la letteratura e l’attenzione ai fenomeni storici e politico-sociali;
- 4) un’osmosi fra gli strumenti critici della tradizione culturale di riferimento in seno alla quale è nato il testo e la tradizione culturale di riferimento del critico, seguendo una logica di coerenza applicativa rispettivamente per gli uni e gli altri.

Due volumi pubblicati, uno della studiosa iraqena Hudā Shaukat Bahnāmi¹⁶⁶ dal titolo *An-naqd al-‘arabī*¹⁶⁷, ed un secondo ad opera del letterato marocchino Muḥammad Binnīs¹⁶⁸ *Ash-shi’r al-‘arabī al-ḥadīth: bunyātu-hu wa ibtidālātu-hu*¹⁶⁹ insieme al lavoro di Sa’īda al-‘Alamī¹⁷⁰ e Samar Dwīb¹⁷¹, Aḥmad Zurayq¹⁷² sono stati alcuni fra i testi di consultazione sull’argomento.

Il grande pregio del testo della Bahnāmi è quello di offrire una panoramica esaustiva del metodo critico perseguito nel passato, della terminologia che gli è propria e che continua ad essere impiegata nel presente. A partire dalle indicazioni offerte sull’argomento da al-Ġurġānī (già osservate nei paragrafi precedenti), Iḥsān ‘Abbās¹⁷³ ed Ibn Khaldūn¹⁷⁴, è possibile affermare che per i critici del passato la conoscenza dell’uso appropriato de *al-balāgha* e dei suoi strumenti sono imprescindibili strumenti per la valutazione del valore di un’opera, poiché gli elementi retorici devono essere calibrati in rapporto alla tipologia di testo ed al pubblico di destinazione.¹⁷⁵ L’autrice, a seguire, procede nel citare i modelli di eccellenza del passato, a partire dai quali è

¹⁶⁶ Nata nel 1951 a Baghdad Huda Shaukat Bahnāmi è docente e studiosa sui temi di *fiqh al-lugha* e *al-balāgha* presso l’università irachena “al-Mustansiriyya”. Attualmente è direttrice della rivista scientifica *al-Murād*.

¹⁶⁷ Hudā Shaukat Bahnāmi, *An-naqd al-adabī*, Dār ar-Rā’id al-‘Arabī, Beirut, 1984.

¹⁶⁸ Muḥammed al-Binnīs (Fes, 1948) è un letterato e poeta marocchino, uno dei più importanti autori della poesia araba moderna. Autore di una trentina di opere critiche e letterarie, Muḥammed al-Binnīs ha pubblicato quattordici raccolte di poesie, alcuni studi sulla poesia marocchina e la poesia araba moderna, prose e traduzioni.

¹⁶⁹ Muḥammad Binnīs, *As-shi’r al-‘arabī al-ḥadīth: bunyātu-hu wa ibtidālātu-hu*, op. cit.

¹⁷⁰ Sa’īda al-‘Alamī è docente di *fiqh al-lugha* presso l’Università Sīdī Muḥammad Ibn ‘Abd Allāh di Fes, si veda il suo intervento “Taḥqīq at-turāth al-gharb al-islāmī bayna manāhiġ al-qudamā’ wa al-muḥaddithīn”, op. cit. Cfr. Bibashīr al-Ḥasanī, Muḥammad, “At-takāmul al-ma’rifī bayna al-‘ulūm wa dawru-hu fī al-iṣlāḥ al-ġāmī’ī”, op. cit., pag. 24.

¹⁷¹ Samar Dwīb, *Ath-thunā’iyyāt ad-diddiyya: Dirāsāt fī ash-shi’r al-‘arabī*, Manshūrāt al-Hay’a al-‘Āmma as-Sūriyya li-l-Kitāb, Damasco, 2009.

¹⁷² Aḥmad Zurayq, “Muwaġġihāt at-talaqqī fī shurūḥ dīwān Abī at-Ṭayyib al-Mutanabbī”, in *‘Ālam al-Fikr*, n.172, giugno 2017, al-Maġlis al-Waṭanī li-l-Thaqāfa wa al-Funūn wa al-Ādāb, Kuwait, pagg. 7-48.

¹⁷³ Iḥsān ‘Abbās, *Fann as-sīra*, Dār ash-Shurūq, Amman, 1996, pagg. 124-127

¹⁷⁴ ‘Abd ar-Raḥmān Ibn Khaldūn, *Al-muqaddima*, Dār al-Kitāb al-Lubnānī, Beirut, 1979.

¹⁷⁵ *Ibidem*, cap. V, sezione 32.

possibile indicare le tipologie di impiego del *balāgha* in letteratura ed invita ad approfondire gli studi retorici legati alla tradizione letteraria di riferimento nel caso in cui si tratti di analizzare testi occidentali.

Muḥammad Binnīs propone un modello critico in cui si esclude categoricamente la priorità del canone letterario nell'analisi testuale delle opere, siano esse classiche o moderne, scritte in arabo standard o *'āmmiyya* e che sia compiuta ancora una volta a partire dall'uso del *balāgha*. Secondo tale modello, infatti, il critico deve rimanere «wāqif 'alā ḥudūd an-nass – *fermo sulla soglia del testo*»¹⁷⁶ e procedere alla sua analisi “bi-akmali-hi – *nella sua totalità*”¹⁷⁷.

A monte del suo manuale l'autore marocchino rimanda ripetutamente alle riflessioni di alcuni critici contemporanei occidentali o di formazione occidentale, fra i quali Eco, Derrida, Barthes ed altri e afferma con vigore, che ogni opera deve essere studiata ed analizzata attraverso la terminologia tecnica di riferimento del substrato culturale di appartenenza, onde evitare di traviarne il significato ed il suo legame col contesto storico e sociale.¹⁷⁸

Tuttavia, prosegue Binnīs, ciò non deve portare ad una chiusura in termini culturali degli orizzonti critici che invece tradirebbe la fedeltà d'osservazione alle molteplici ispirazioni che hanno sollecitato un autore e soprattutto il dovere di colui che compie l'analisi di osservare il testo nel «migliore dei modi»¹⁷⁹. È dunque l'osservazione de *naẓm al-kalām* e dei contenuti ciò che ci indica a quali fonti è necessario rivolgerci per leggerli criticamente.

Gli esiti di tale metodo, essenzialmente applicativo, sono riscontrabili nel volume di Samar Dwīb dedicato ad *ath-thunā' iyyāt aḍ-ḍiddiyya* in cui l'autrice esalta il valore delle opposizioni semantiche all'interno di una retorica fondata su *aṭ-ṭibāq*, mostrando di attingere armoniosamente sia a testi di semiotica di matrice occidentale sia ai manuali classici di retorica araba.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Muḥammad Binnīs, *Ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth: bunyātu-hu wa ibtidālātu-hu*, op. cit., pag. 23

¹⁷⁷ *Ibidem*, pag.24

¹⁷⁸ *Ibidem*, pagg. 39 e segg.

¹⁷⁹ *Idem*.

¹⁸⁰ Samar Dwīb, *Ath-thunā' iyyāt aḍ-ḍiddiyya: Dirāsāt fī ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pag. 60.

Allo stesso modo procedono Sa'īda al-'Alamī e Aḥmad Zurayq nei loro lavori su autori classici come ad esempio al-Mutanabbī¹⁸¹.

Inoltre, ci sembra opportuno sottolineare che, eccetto Binnīs, l'interesse verso le teorie della traduzione da parte dei critici che si sono dedicati a valorizzare il metodo de *at-takāmul al-ma'rif*¹⁸² è assai limitato; una lacuna che non è affatto nuova nel panorama della critica arabofona. Un aspetto che, per quanto riguarda la metodologia della complementarità, è attribuibile anche ad una certa "sopravvalutata" confidenza con bilinguismi e diglossie - soprattutto nel Maghreb, terra di origine dei maggiori studiosi che si sono dedicati al tema - che tuttavia non dovrebbe affatto escludere (se non incoraggiare) una puntuale riflessione in tema di traduzione¹⁸³.

Abbiamo dunque scelto di rivolgerci ai maggiori studi sulle teorie di traduzione per scegliere l'approccio traduttologico migliore alle opere poetiche del nostro autore. Facendo essenzialmente riferimento all'approccio olistico e sociologico delle *teorie della traduzione* degli anni '70 – momento saliente in cui si rifiuta l'impiego dell'espressione riduttiva di "tecniche della traduzione" che lascia intendere la traduzione stessa essere come un sottoprodotto letterario - le teorie cardine di Steneir¹⁸⁴, Derrida¹⁸⁵ e Venuti¹⁸⁶ ci sono state di grande aiuto nel far luce sugli aspetti testuali, extratestuali e sulle strategie che entrano in gioco all'atto del tradurre così come sul "nuovo testo" che prende vita con tale processo. Senza tuttavia accogliere le derive di *Dopo Babele* di Steneir e di Derrida nel definire la traduzione

¹⁸¹ Sa'īda al-'Alamī, "Taḥqīq at-turāth al-gharb al-islāmī bayna manāhiḡ al-qudamā' wa al-muḥaddithīn", op. cit., pag.12; Aḥmad Zurayq, "Muwaḡḡihāt at-talaqqī fī shurūḡ dīwān Abī aṭ-Ṭayyib al-Mutanabbī", op. cit., pag. 8.

¹⁸² Muḥammad Binnīs è stato anche grande traduttore dal francese, fra i tanti, di G. Bataille e Bernard Noël. Il suo testo critico in cui si affrontano le problematichità della traduzione è Muḥammad Binnīs, *Kitābat al-maḥwi*, Dār at-Tawbqāl, Casablanca, 1994.

¹⁸³ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pagg. 120-121 e 222.

¹⁸⁴ George Steiner, *Dopo Babele*, Garzanti, Milano, 1994. Cfr. Claudia Buffagni, Beatrice Garzelli, Serenella Zanotti (a cura di), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation: Proceedings of the International Conference*, Università Per Stranieri di Siena, 28-29 May 2009, LIT Verlag, Münster, 2011, pag. 61.

¹⁸⁵ Fra i numerosi testi dell'autore sull'argomento vedi J. Derrida, G. Sertoli (a cura di), *Posizioni*, Ombre corte, Verona, 1999; J. Derrida, *La scommessa, una prefazione, forse una trappola, prefazione a S. Petrosino, Jacques Derrida e la legge del possibile*, Editoriale Jaca Book, Milano, 1997; J. Derrida, *Il monolinguismo dell'altro o la protesi d'origine*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004; J. Derrida, "Qu'est-ce qu'une traduction relevante?" 2005 (trad. ita a cura di) J. Ponzio, "Che cos'è una traduzione rilevante?", in *Athanor*, anno X, n. 2, pagg. 25-45.

¹⁸⁶ Si fa riferimento qui al testo essenziale di Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, Routledge, Londra-New-York, 1994.

essenzialmente orientata alla realizzazione di un “altro” testo letterario¹⁸⁷ né gli aspetti universalistici dell’approccio di Venuti il quale tiene in scarsa considerazione la distanza linguistica fra la lingua d’origine (SL *source language*) e quella d’arrivo (TL *target language*)¹⁸⁸, riconosciamo tuttavia l’importanza posta da questi studi sui processi di *shifting*, soprattutto in ambito retorico, ovvero quando dunque si esige la preferenzialità di tradurre espressioni stereotipiche con analoghi (per quanto mai equivalenti) o di cambiare la natura sintattica e grammaticale di alcune parole o sintagmi dell’enunciato al fine di rendere il messaggio più comprensibile¹⁸⁹. Inoltre, Jiří Levý¹⁹⁰ e Anton Popovič¹⁹¹, seguaci dello strutturalismo russo, già negli anni ’60 avevano annunciato il concetto di «inevitabile deviazione» che comporta la traduzione, senza giungere agli esiti del «fare della traduzione un genere letterario» come lo stesso Levý commentò sui lavori di Steneir¹⁹².

È stato grazie ad alcune delle fonti essenziali di questo lavoro ovvero Austin¹⁹³ e Hymes¹⁹⁴, rispettivamente con la teoria degli *atti linguistici* e gli studi di etnopoetica e dunque i loro marcati riferimenti ai concetti di *intenzionalità* e *contesto* come parte integrante della competenza linguistica, che dunque siamo giunti all’adozione dell’*integrated approach* traduttologico di Mary Snell-Hornby la quale sottolinea l’importanza dello studio delle culture di riferimento e del panorama extratextuale per procedere alla traduzione. Tutti elementi circostanziali che secondo l’autrice trovano nella *retorica del linguaggio* una sintetica ed efficace espressione¹⁹⁵.

Sottolineiamo, inoltre, che le strategie di *shifting* (*compensazione*), come sollecitato dalla stessa Snell-Hornby, talora richiedono d’essere “amplificate” in ragione degli obiettivi della stessa traduzione, annullando i rapporti di ferrea classificazione fra

¹⁸⁷ George Steiner, *Dopo Babele*, op. cit., pag. 11; J. Derrida, G. Sertoli (a cura di), *Posizioni*, op. cit., pag. 36 e J. Derrida, *Il monolinguisimo dell’altro o la protesi d’origine*, op. cit., pag. 12.

¹⁸⁸ Lawrence Venuti, *The Translator’s Invisibility*, op. cit., pag. 309. Per la critica a Venuti vedi Anthony Pym, “The Translator as Author: Two Quijotes”, in *Translation and Literature* n.14, 2005, pagg. 71-81.

¹⁸⁹ Susan Bassnett, Peter Bush, *The translator as Writer*, A&C Black, New York, 2006, pagg. 99 e segg. Cfr. Tim Parks, “The Translation of Paradox”, in *NYR Daily*, New York, 15 marzo 2015.

¹⁹⁰ Jiří Levý, *The Art of Translation*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 2011, pag. 11 (introduzione).

¹⁹¹ Anton Popovič, Bruno Osimo (a cura di), *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Hoepli, Milano, 2006, pag. 33.

¹⁹² Jiří Levý, “Linguistic Methodology” in *The Art of Translation*, op. cit., pag. 9.

¹⁹³ J. L. Austin, *How to do things with words*, op. cit.

¹⁹⁴ D. H. Hymes, *In vain I tried to tell you: Essays in Native American ethnopoetics*, op. cit.

¹⁹⁵ Mary Snell-Hornby, *Translation Studies: An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam, 1988, pagg. 87 e 121-128.

traduzioni per fruizione divulgativa *target oriented* e traduzioni ai fini dell'analisi troppo spesso legate ad un approccio meramente lessicale che talora rischia di minimizzare o impoverire l'efficacia comunicativa espressiva ed artistica di un testo (*impoverishment vs. empowering the text*)¹⁹⁶.

Proprio sulla base di quest'ultime considerazioni, dunque, nel sesto capitolo del presente lavoro dedicato al *corpus* poetico di Nağīb abbiamo tradotto i testi cercando di veicolare organicamente il significato e la bellezza retorica che li contraddistingue, approfondendo *al-marğa 'iyya ath-thaqāfiyya* che le opere sottendono e colmando in traduzione il *gap* interpretativo e semantico che contraddistingue la presentazione di un testo per estratti (nel nostro caso oggetto d'analisi) e non nella sua interezza. Per quanto concerne le traduzioni presenti nel sesto capitolo del presente lavoro dedicato al *corpus* dell'autore, abbiamo tradotto un totale di 634 versi, ordinati cronologicamente per data di composizione, dedicando ad essi un capitolo per godere della loro fluidità al di là del contesto analitico.

Tornando alla metodologia della complementarità, di fronte della lettura dei testi ci siamo posti una domanda: davvero l'indirizzo critico de *at-takāmul al-ma'rifi* è una novità riconducibile agli anni '70? La risposta è: naturalmente no. Sin dal periodo della *nahḍa*, infatti, tale metodo è di fatto quello più diffuso fra i critici arabi; tuttavia, va detto che sono proprio gli anni '70 il periodo in cui esso comincia ad essere applicato con una chiara consapevolezza. I *post-colonial studies*, fioriti nello stesso periodo con Bhabha e Spivak, hanno contribuito in tema di scelte metodologiche con una grande lezione di contezza critica: infatti, il riconoscimento dell'arbitrarietà dei canoni e della parzialità di letture culturalmente orientate in termini escludenti fanno luce sulla fragilità distinguo culturali che convenzionalmente sono entrati a far parte della nostra *doxa* e sui quali spesso si è tesi a riflettere in termini egemonici più che armonici¹⁹⁷. Gli anni '70, ovvero la stagione in cui scrivono la Bahnāmi e Binnīs, segnano l'inizio di una crisi profonda storica e politica nel mondo arabo segnata da una grande conflittualità interna che, tornando al contesto di Surūr, si traduce

¹⁹⁶ *Ibidem*, pag. 132.

¹⁹⁷ G. C. Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in *Wedge*, n. 7-8, inverno-primavera 1985, pagg. 120-130; Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Penguin, UK, 1967, pagg. 168-169. Il testo di Fanon è stato anche tradotto in italiano come *I dannati della terra*, (trad. ita a cura di) Carlo Cignetti, Einaudi, Torino, 2000. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, 1994, Routledge, London-New York, pag. 37; cfr. G. C. Spivak, "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography", in R. Guha and G. C. Spivak (a cura di), *Selected Subaltern Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1988, pagg. 1-32.

nell'isolamento culturale dell'Egitto a seguito degli accordi di Camp David (1978) e l'esclusione dei suoi intellettuali da *Ġāmi'at ad-dual al-'arabiyya*; una misura, dunque, che nemmeno sarebbe stata ipotizzabile durante i dieci anni precedenti, segnati dall'*acme* del pensiero panarabista¹⁹⁸. Nağīb Surūr è dunque un autore degli anni '60 e '70 che, fra i molti temi affrontati, raccontò anche questa crisi con una nuova sensibilità e attraverso gli strumenti dell'arte, proponendo una scrittura letteraria dai grandi orizzonti, svincolata dai canoni e che riuscisse a mettere in discussione ogni settaria appartenenza. Ancora una volta, dunque, la metodologia di analisi retorica e linguistica del linguaggio poetico, drammaturgico e critico in prosa di Nağīb Surūr ci è stata suggerita dal testo e dal pensiero libero dell'autore del quale abbiamo provato ad offrire una panoramica il più organica possibile.

¹⁹⁸ Yves Gonzalez-Quijano, "Pour une Sociologie du Fait Littéraire dans le monde arabe: à propos de *The Limits of Freedom of Speech* par Marina Stagh", op. cit., pag. 90. Cfr. Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit. pag. 24.

2. Nağīb Surūr e la generazione della seconda *nahḍa*¹⁹⁹ in Egitto (anni '60 -'70): dal *testo di potere* al *potere del testo*

Per comprendere adeguatamente la figura dell'intellettuale Nağīb Surūr, la sua sperimentazione artistica ed i parametri di riferimento per una valutazione critica della sua opera all'interno del panorama a lui contemporaneo, è necessaria un'opera di contestualizzazione storico-culturale: essa procede dalla ricostruzione di ciò che Bordieu definisce il *milieu* (e dunque anche dell'*habitus* e della *doxa*)²⁰⁰ per gli autori degli anni '60 e '70 e di quella precedente, sino a dibattere la profonda implicazione delle dinamiche storiche e politiche del periodo di riferimento²⁰¹. La generazione intellettuale degli anni '60 e '70 in Egitto segna il “giro di boa” all'interno della cultura egiziana contemporanea e costituisce essenzialmente la grande “prova” innanzi alla quale viene posta la cultura della *nahḍa* e il suo monito verso *at-tağdīd* (rinnovamento)²⁰². *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab'iniyyāt*²⁰³, secondo Muḥammad al-Busāṭī, è l'unico gruppo eclettico di autori per i quali è possibile la definizione di *generazione* e l'impiego di tale dicitura «non trova fondamento per le stagioni di scrittori precedenti»²⁰⁴. Tale vivace e militante generazione di autori si confrontò con l'aporia alla quale giunse il modello socialista nasseriano acclamato alla Rivoluzione degli Ufficiali Liberi del luglio 1952: una stasi politica ed ideologica all'insegna della quale il regime esortava e allo stesso tempo contrastava quanti fra gli intellettuali si nutrivano di idee e principi *rivoluzionari*, fra cui giustizia sociale, libertà nazionale e

¹⁹⁹ 'Abd al-Mağīd Rāshid, “Thawrat 23 yūliw an-nahḍa ath-thānya li-Miṣr fī al-‘aṣr al-ḥadīth”, in *Al-Kāritha wa al-wahm / siyāsāt al-iṣlāḥ al-‘iqṭisādī*, Maktabatu Madbūlī, in il Cairo, 2006.

²⁰⁰ P. Bordieu, Randal Johnson (a cura di), *The field of the cultural production*, Columbia University Press, New York, 1993, pagg. 39-43.

²⁰¹ Per i riferimenti alla storia dell'Egitto durante il periodo di Ġamāl 'Abd an-Nāṣir (1952-1970) e Anwar as-Sādāt (1970-1981) vedi Massimo Campanini, *Storia del Medio Oriente contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2013 e *Storia dell'Egitto contemporaneo: dalla rinascita ottocentesca a Mubarak*, Edizioni Lavoro, Roma, 2005, pag. 210. Cfr. Albert Hourani, *Storia dei paesi arabi; da Muḥammad ai nostri giorni*, Milano, Mondadori, 1995.

²⁰² Per una panoramica sugli autori della *nahḍa* vedi Isabella Camera D'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea. Dalla Nahḍa ad oggi*, Carocci, Roma, 1999; Isabella Camera D'Afflitto (a cura di), *Narratori Arabi del Novecento*, Bompiani, Milano, 1994. Cfr. Muṣṭafā 'Abd al-Ghanī, *Al-Muthaqqafūn wa 'Abd an-Nāṣir*, Kotoarabia, Il Cairo, 2007; Yūsuf Idrīs, *Dhikrayāt Yūsuf Idrīs*, al-Markaz al-Miṣrī al-‘Arabī li-l-Naṣr wa aṣ-Ṣaḥāfa wa at-Tawzī‘i, Il Cairo, 1991.

²⁰³ Intervista a Muḥammad al-Busāṭī in Muḥammad Abū Zayd “Ġīl as-sittiniyyāt fī Miṣr”, in *Ash-Sharq al-Awsaṭ*, n. 9411, 3 settembre, 2004. Vedi anche Yāsmīn Ramaḍān, “The emergence of the Sixties generation in Egypt” in *Journal of Arabic Literature*, vol. 43, n. 2-3, 2012, pagg. 409-430.

²⁰⁴ *Idem*.

soprattutto rinnovamento culturale. La pragmatica del percorso rivoluzionario, ribadendo l'antico motto della *nahḍa* di una letteratura funzionale alla creazione di una "coscienza della nazione", predispone negli anni '60 *habitus* precostituiti entro i quali la cultura egiziana del nasserismo può diffondersi. *Conscience of the Nation*²⁰⁵, prezioso manuale di riferimento di Jacquemond in tema di sociologia della letteratura egiziana contemporanea, argomenta difatti la conflittualità di questo percorso di produzione e diffusione della cultura, sospeso fra la ricerca da parte del potere di un compromesso con la classe intellettuale, la riconferma del ruolo privilegiato degli antichi pionieri del *nahḍa*, la repressione a fasi alterne dei dissidenti ma soprattutto la rivendicazione da parte delle istituzioni di un presunto debito morale degli intellettuali nei confronti di quella forza politica che aveva reso possibile l'accesso alla cultura ai più²⁰⁶. Un aspetto, quest'ultimo, che condusse molti *muthaqqafūn* ispirati dai valori rivoluzionari e da un'ampia formazione di base, a vivere con sgomento la repressione ed il dolore dell'emarginazione dal contesto politico.²⁰⁷

Attraverso la consultazione di testi critici indispensabili quali quello di Jacquemond, Elizabeth Kendall²⁰⁸, Ṣalāḥ 'Isā²⁰⁹, Joel Beinin²¹⁰ e di una panoramica sul periodo ricostruita con le parole dei protagonisti, procediamo, dunque, ad osservare come l'opera e la vita del letterato Surūr si intracciano indissolubilmente agli eventi politici e ai cambiamenti sociali che animarono gli anni della sua attività. L'opera del nostro egiziano, infatti, si colloca a buon diritto come una preziosa "testimonianza" per comprendere le ambiguità del panorama culturale di allora, le "trappole" morali e propagandistiche nelle quali era facile cadere nonché quella buona dose di costanza ai principi perché ciò non accadesse.

²⁰⁵ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, The American University in Cairo Press, Il Cairo, 2008.

²⁰⁶ *Ibidem*, pag. 88.

²⁰⁷ Lo stesso Surūr fu coattamente licenziato da diversi incarichi per aver manifestato una posizione ostile al governo vigente. Si veda il caso dell'espulsione dalla sezione araba della radio di Mosca (1958), la persecuzione da parte dei servizi segreti negli anni '70, nonché la degenza forzata presso alcuni ospedali psichiatrici. Molti suoi colleghi vissero esperienze analoghe. Per un'attenta biografia di Surūr vedi Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, KotobKhan, Il Cairo, 2013.

²⁰⁸ Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, Routledge, London-New York, 2006, pag. 88 e segg. Cfr. E. Kendall "The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt", *Edebiyat*, vol. 14, 1-2, 2003, pagg. 23-59.

²⁰⁹ Ṣalāḥ 'Isā, *Muthaqqaffīn wa 'askar*, Maktabat Madbūlī, Il Cairo, 1986.

²¹⁰ Joel Beinin, Zachary Lockman, *Workers on the Nile: Nationalism, Communism, Islam and the Egyptian Working Class 1882 – 1954*, The American University in Cairo Press, Il Cairo, 1998.

2.1 Il *background* della letteratura di Nağīb Surūr: il rapporto fra arte e potere, parametri identitari e polarizzazioni

Prima di soffermarci sul periodo da noi propriamente osservato occorre volgere uno sguardo indietro al *background* socio-culturale della generazione di letterati egiziani degli anni '60 e '70 fra i quali Nağīb Surūr. Anche in tale periodo, infatti, le basi per tracciare un rapporto fra il testo letterario ed il potere affondano nella stagione della *nahḍa*, in cui la *doxa* letteraria egiziana indica l'autore come coscienza di una nazione e la letteratura come «specchio di una società» per la quale è dunque tempo di «rifiorire» in termini di produzione, apertura a nuovi generi, soluzioni espressive e diffusione²¹¹.

Storicamente, dunque, in ragione di una più lunga stabilità politica del panorama egiziano rispetto ad altre realtà del mondo arabo sin dai tempi di Muḥammad 'Alī (1805-1849), la *nahḍa* (1798) trova nell'Egitto il cuore della sua propagazione: ritroviamo figure quali al-Manfalūfī (1876-1924), 'Abbās Maḥmūd al-'Aqqād (1889-1964), al-Māzinī (1890-1949) e Aḥmad Shawqī (1968-1932) «principe dei poeti»; ricordiamo Ṭahā Ḥusayn fra gli autori di un «ascetismo degli uomini di lettere»²¹² e, fra i letterati avanguardisti, quelli della rivista *Apollo*. Tali voci, dunque, animano il dibattito fra le differenti declinazioni di un mondo culturale chiaramente in fulgida ascesa come quello egiziano²¹³. Tuttavia, sottolinea Jacquemond che tale mondo culturale, nonostante i cambiamenti, sembra essere rimasto fedele ad una triade di attanti ben definita sul piano socio-culturale: *ad-dawla* (lo stato), ovvero l'istituzione atta a promuovere e legittimare l'attività degli intellettuali; *al-kātib* (l'autore), inteso come forza motrice per la creazione di una classe intellettuale; *al-kitāb* (l'opera), ossia il risultato di un'attività artistica. Tale attività non solo è atta a sensibilizzare il pubblico ma a riconfermare le finalità di riconoscimento identitario che deve avere

²¹¹ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, pag. 5. Cfr. Joel Beinin, Zachary Lockman, *Workers on the Nile: Nationalism, Communism, Islam and the Egyptian Working Class 1882 – 1954*, op. cit., pagg. 20-22.

²¹² P. Minganti, *Ṭahā Ḥusayn*, prefazione a C.A. Nallino, *Storia della letteratura araba*, in *Oriente Moderno*, 1955, 185-190. Cfr. Ṭahā Ḥusayn, *Fī al-adab al-Ġāhili*, Dār al-Ma'rifa, Il Cairo, 1981.

²¹³ Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *al-Ittiḡāhāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ḡadīd*, Markaz Dirasāt al-Waḥda al-'Arabiyya, Beirut, 2007, pagg. 573-617.

una crescita del paese sul piano culturale: ed in fase di crescita, pertanto, l'identità stessa rappresenta l'illusione verosimile alla Bayart «di un canone di potere»²¹⁴.

Tali dinamiche culturali, inoltre, tendono a preservare schemi elitari di accesso alla letteratura e la presenza di mecenati della cultura, dai cui salotti gli autori raccontano all'Egitto, i volti, la storia e il destino di una nazione, lo aggiornano sui nuovi venti letterari giunti dall'Europa, conformandoli al contesto egiziano alla maniera di al-Manfalūṭī o ai requisiti de *al-adab al-qawmī* così come accade in Muḥammad Ḥusayn Haykal (1888-1956), proprio come ebbe a precisare quest'ultimo autore in una serie di articoli apparsi alla fine degli anni '20²¹⁵. Nello stesso periodo gli intellettuali egiziani introducono il teatro, il saggio ed il romanzo come una possibilità espressiva attraverso cui è possibile riconoscersi, delineano parametri di una letteratura egiziana (e non solo egiziana) che nel suo difficilissimo compito di «costruire un'identità araba»²¹⁶ deve tener conto di tre elementi essenziali:

- 1) la realtà politica e storica
- 2) i referenti sociali della produzione e diffusione della cultura
- 3) i canoni estetici promossi e quelli rifiutati

E qui si giunge a due questioni rilevanti: quella della lingua di riconoscimento di una letteratura de *al-qawmiyya al-'arabiyya* e quella dell'*iltizām* (l'impegno) che si richiede ai letterati in termini di coscienza sociale²¹⁷.

Per quanto concerne la prima questione, la necessità che sia l'arabo ad essere la lingua della letteratura della *nahḍa* è una necessità storica, anti-coloniale, un rito di passaggio per lasciarsi alle spalle secoli di dominazione ottomana e strappare al francese il ruolo di *lingua franca* delle arti. 'Ā'isha Taymūr o i letterati del *Bilād ash-Shām*, stimolati dalla corrente del surrealismo, vedono la loro produzione essere osservata solo se in arabo²¹⁸, all'insegna di una manovra profondamente

²¹⁴ Jean-François Bayart, *L'illusion identitaire*, Fayard, Parigi, 1996, pagg. 10-12. Vedi anche gli articoli dell'autore pubblicati sulla rivista *as-Siyāsa al-usbū'iyya* e riproposti nel suo volume *Thawrat al-adab*, Dār al-Ma'ārif, 1978.

²¹⁵ Vedi Muḥammad Ḥusayn Haykal, *Thawrat al-adab*, Dār al-Ma'ārif, 1983.

²¹⁶ Yāsmīn Ramaḍān, "The emergence of the Sixties generation in Egypt", op. cit., pag. 410-412

²¹⁷ Ḥamdī Sakkūt, *The Arabic Novel. Bibliography and critical introduction – 1865 – 1995*, vol. II, The American University in Cairo Press, il Cairo, 2000.

²¹⁸ Mervat Fayeze Hatem, *Literature, gender, and nation-building in nineteenth-century Egypt: the life and works of 'Ā'isha Taymur*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011, pag. 113. Cfr. Arturo Monaco, "Ispirazione romantica e sperimentalismo surrealista in due raccolte poetiche del siriano 'Alī al-Nāṣir (1890-1970): al-Ḍamā' (1931) e Suryāl (1947)" in *Arablī*, VI n.12, dicembre 2016.

ideologizzata: essa impone certi *tabù* in materia di teorie della traduzione e ricezione dei modelli culturali stranieri i cui esiti saranno oltremodo visibili anche nell'opera degli autori de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab'iniyyāt*. Da questo momento, quindi, nessun giudizio critico nato in seno al mondo arabo può ignorare i parametri di “Oriente” e “Occidente” come linea di demarcazione semplicistica fra due realtà che ora “devono” essere chiaramente distinte e che lo stesso Ġurġī Zaydān, afferma «si distinguono l'una dall'altra reciprocamente»²¹⁹.

Tornando ancora una volta a Jacquemond, la seconda questione – quella de *al-iltizām* – corre sul filo che lega due binomi fondanti de *al-adab* in senso classico, ora riletti dalla *nahḍa*:

a) letteratura e morale (*al-adab wa al-akhlāq*)

b) letteratura e formazione/educazione (*al-adab wa at-tarbiya*)²²⁰

Se da un lato il primo dei due binomi, *letteratura e morale*, adesso guarda alla concezione della letteratura europea così come appare nei lavori di Ḥusayn al-Marsāfī (1815-1890) e Muḥammad 'Abdūh (1849-1905)²²¹, dall'altro essa fa ancora i conti con una duplicità semantica del termine stesso che lega indissolubilmente ciò che è meritevole letterariamente a ciò che è accettabile moralmente. Benché nella lettura araba classica esempi come quello de *shi'r al-muġūn*, recuperato da Surūr, smentiscono tale posizione, è pur vero che i secoli de *al-inḥiṭāt* (decadenza) ottomana hanno avuto il loro peso nel rileggere la tradizione araba e arabofona classica in modo parziale o storicamente compromesso: la floridità e la coscienza di sé del mondo arabo-islamico classico, infatti, affrontava serenamente il “carnevalesco” in senso bachtiano²²² e le temporanee effrazioni della morale comune come elementi che non avrebbero per nulla intaccato un sistema di valori riconosciuto e solido. La costruzione di “un'identità moderna” nell'era de *al-qawmiyya*, invece, sente di non poter affrontare questo tema senza conflittualità, avvalendosi ora di potenti ed

²¹⁹ Maria Avino, *L'Occidente nella cultura araba*, Jouvence, Roma 2002; cfr. Anne-Laure Dupont, *Gurji Zaydan 1861-1914. Écrivain réformiste et témoin de la Renaissance arabe*, Institut français du Proche-Orient, Damasco, 2006, pagg. 58.

²²⁰ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pag. 10.

²²¹ Isabella Camera D'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea. Dalla Nahḍa ad oggi*, op. cit. pag. 165.

²²² Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979.

invadenti rimandi all'appartenenza religiosa e a certe sue più recenti e severe letture²²³.

Il secondo binomio, ovvero *letteratura e formazione/educazione*, rilegge gli esempi antichi di Ibn al-Muqaffā' e la dialettica de al-Ġāhiz in termini di arte come elemento didattico, ovvero una letteratura come formazione (ancora soltanto di una classe di intellettuali, purtroppo) che veicoli l'idea dell'esigenza di realismo e di *iltizām* per giustificare se stessa ed il proprio valore al servizio della società. Tutti elementi, dunque, che delineano un legame a doppio filo con le istituzioni, rispetto alle quali la letteratura è la *longa manus* del potere nel descrivere i rapporti di forza fra le classi sociali, alcune già note, come quella contadina, altre emergenti, come quella borghese²²⁴. In merito all'influenza dei modelli della *nahḍa* sulla letteratura nata a ridosso degli anni '60, le stesse riflessioni sul romanzo agli inizi del '900, infatti, sembrano avere ancora un'eco nel livido ritratto sociale di *Bayna al-Qaṣrayn* (1956) di Naḡīb Maḥfūz, in cui, come afferma Surūr nella sua acuta opera critica *Riḥla fī thulāthiyyat Naḡīb Maḥfūz*, «il mondo borghese non è che una tragica copia di quello dei *khedivè*, con il suo rifiuto del progresso, la propria ipocrisia sociale, l'ambizione soffocata ad una rivoluzione»²²⁵.

Cambiano le ideologie dunque, ma il testo letterario è ancora *testo di potere* alla vigilia della Rivoluzione degli ufficiali liberi del 1952: e lo sarà ancora dopo, e sebbene in modo differente, forse ancor di più. Tuttavia, adesso il mondo culturale è costretto a confrontarsi con l'esuberante dirompere di fiere opposizioni nate in seno ai valori dello stato socialista nasseriano; quest'ultimo, da un lato, ha reso pubblico l'accesso alla cultura, e dall'altro, invece, ha fatto sì che la cultura fosse nazionalizzata e monopolizzata e costretta a vivere entro le labili regole di un gioco di libertà limitate, lusinghe e repressioni che confondono gli intellettuali nel prendere una posizione definita o che instillano, come in Surūr, la ferma convizione che sia ancora possibile una libertà d'espressione.

²²³ Sul tema de *shi'r al-muḡūn* vedi 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, Gran Bretagna, 2014.

²²⁴ Muḥammad Ḥamdānī, *Adab an-nakba fī at-turāth al-'arabī*, Manshūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-'Arabī, Damasco, 2004.

²²⁵ Naḡīb Surūr, *Riḥla fī thulāthiyyat Naḡīb Maḥfūz*, Dār Shurūrq, Il Cairo, 2007, pag. 80.

Illusioni e confusioni svaniranno definitivamente alla Rivoluzione “correttiva” di as-Sadat (15 maggio 1971)²²⁶, durante la quale Nağīb Surūr non solo vivrà il periodo più cupo del proprio ostracismo culturale ma assumerà insieme ad altri la voce ferma del dissenso. Il *potere del testo*, dunque, già maturato all’ombra dell’esperienza nasseriana, richiama metodicamente il bisogno di un approccio realmente sperimentale al testo teatrale e poetico che si liberi da un’anacronistica idea del *tağdīd* attraverso il naturalismo o *al-‘abath* (l’assurdo) che proprio il nostro autore definisce piuttosto come *taqlīd*²²⁷. Negli anni ’70, quindi, alcuni illustri esponenti della *nahḍa* quali Tawfīq al-Ḥakīm e Ṭahā Ḥusayn che convivono con la nuova generazione di intellettuali difendendo con posizioni “flessibili” e coerentemente filo-governative la propria volontà di «essere maestri ed unici innovatori autorevoli allo stesso tempo»²²⁸, dibattono animatamente con la nuova generazione di autori. L’ambizione dei primi a voler essere ancora una volta protagonisti, naturalmente, rischiò di saturare la scena culturale, ma questa tuttavia brillò di grande eclettismo di indirizzi artistici durante la stagione de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab’iniyyāt*. Il successo di quest’ultima generazione fu dunque breve e non bastò a strappare l’Egitto dall’*empasse* di una duplice polarizzazione: da un lato, quella di essere la cultura egemonica nel mondo arabo, con vistosi accenti di autoreferenzialità che sino ad oggi permangono; dall’altro, quella di occupare una posizione ad ogni modo marginale entro un contesto internazionale.²²⁹

A tal proposito, ci sembra esemplare ricordare le dinamiche che contribuirono ad una sorta di orgoglioso quanto incoscio parziale auto-isolamento dell’Egitto in tema di drammaturgia: per quanto concerne il teatro arabo degli anni ’60 e ’70, proprio in quel periodo ebbero luogo prestigiose conferenze internazionali sul tema come quella di Bellagio (Lago di Como, 1963), Hammamet (1965), Casablanca (1966), Hammamet

²²⁶ Massimo Campanini, *Storia dell’Egitto contemporaneo: dalla rinascita ottocentesca a Mubarak*, op. cit., pag. 210.

²²⁷ Nağīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, Il Cairo, 1969, pagg.67 e segg. Cfr. Sa’īda Shāwsh, *At-tağrīd fī adab Tawfīq al-Ḥakīm khilāl masraḥiyyāti-hi “Al-Malik wa Udīb” wa riwāyati-hi “Yawmiyyāt fī al-Ariāf”*, Università di Bouira, Algeria, 2012. A tal proposito si vedano una serie di articoli e di volumi sui differenti approcci drammaturgici diffusi in Egitto in merito all’ispirazione o al recupero delle forme artistiche popolari: Yūsuf Idrīs, *Naḥwa al-Masrah al-miṣrī*, Dār al-Waṭan al-‘Arabī, Il Cairo, 1974. Cfr. Tawfīq al-Ḥakīm, *Qālibūna al-masrahī*, Maktabat al-Ādāb, Il Cairo, 1967.

²²⁸ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pag. 8.

²²⁹ ‘Izz al-Dīn al-Amīn, *Nash’at an-naqd al-adabī al-ḥadīth fī Miṣr*, Dār al-Ma’ārif, 1970, pagg. 88-90. Cfr. Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit., pag. 125.

(1970), Rabat (1974) alle quali parteciparono alternativamente artisti di altissima levatura quali il libanese Anṭwān Multaqā, l'algerino 'Abd ar-Raḥmān Kākī, il marocchino aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī, il siriano Sharīf Khāzindār e molti altri. Proprio in ragione dell'estrema autoreferenzialità del mondo culturale egiziano di allora, *al-masraḥiyyūn al-miṣriyyun* sembrarono sempre i meno propensi a volersi confrontare con i loro colleghi provenienti dal mondo arabo durante questo tipo di manifestazioni, pur essendo i temi trattati gli stessi che i primi erano soliti dibattere in patria e fra questi il concetto di *aṣāla* (autenticità, genuinità) e di *tağdīd* (rinnovamento).²³⁰

2.2 La rivoluzione, il pluralismo sotto sorveglianza e “l'ombrello” di 'Abd an-Nāṣir: Nağīb Surūr e le voci di una generazione di innovatori

Nato nel 1932, Nağīb Surūr alla Rivoluzione degli Ufficiali Liberi del 23 luglio 1952 ha esattamente vent'anni. L'età migliore per innamorarsi di un'idea. Tuttavia i suoi vent'anni, all'epoca dell'ascesa degli Ufficiali Liberi con Muḥammad Nağīb (1901-1984), poi “deposto” dal suo ruolo da Ġamāl 'Abd an-Nāṣir due anni dopo il 14 novembre 1954²³¹, sono anche l'età in cui la sua formazione di intellettuale ed artista prende avvio non senza ripensamenti: iscrittosi alla Facoltà di Giurisprudenza, dopo due anni l'abbandona ed entra a far parte dell'Accademia d'Arte Drammatica del Cairo, dove si laurea nel 1956.

Già nel 1952 gli Ufficiali della Rivoluzione invitavano la classe intellettuale a farsi portavoce del cambiamento, delle richieste di giustizia sociale, libertà e uguaglianza, che furono strumenti di una posizione pragmatica da un lato, e decisamente propagandistica e finalizzata a confermare la legittimità del potere dall'altro. Benché Ġamāl 'Abd an-Nāṣir «non mirò a creare una filosofia di stato o un modello artistico di stato»²³² come gli venne riconosciuto dagli stessi letterati ed artisti della sua epoca, egli cercò in alcuni di essi delle figure che potessero assumere ruoli pubblici per dibattere a voce alta i temi della rivoluzione e le posizioni del nuovo stato socialista. Afferma Muḥammad al-Busāṭī (1937-2012):

²³⁰ Cfr. M. Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa a oggi*, Carocci, 2010, pag. 169; M. Ruocco, “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, Uppsala, Harrassowitz, 2011, pag.122.

²³¹ Massimo Campanini, *Storia dell'Egitto contemporaneo: dalla rinascita ottocentesca a Mubarak*, op. cit., pag. 128.

²³² Vadi Samī Khashaba, “an-Nash'āt ath-thaqāfiyya fī-l-waṭan al-'arabī”, in *al-Adab*, luglio 1968.

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. E 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 ed il vero desiderio di cambiamento.²³³

In linea dunque con le scelte di governo in materia culturale, nel 1952 Muḥammad Ḥasanayn Haykal (1923-2016) è il nuovo direttore de *al-Ahrām*, il letterato Tharwat 'Ukāsha (1921-2012) viene nominato ministro della cultura, Yūsuf Šibā'ī (1917-1978), letterato e mecenate, comincia una solidissima carriera in qualità di “timoniere” delle scelte culturali compiute dal regime nasseriano²³⁴ e financo da quelle di as-Sadat, sino a quando non venne assassinato a Cipro nel 1978. Su iniziativa di Šibā'ī, infatti, nascono molte istituzioni culturali negli anni '50: nel 1953 viene istituito *Nādī al-qīṣṣa* (*Circolo del racconto*) di cui il presidente è la prestigiosa figura di Iḥsān 'Abd al-Quddūs (1919-1990), anche lui richiamato da Šibā'ī a rileggere la *nahḍa* alla luce dello spirito rivoluzionario; nel 1955, inoltre, viene istituita “Ġam'iyyat al-udabā'” (*Associazione dei letterati*) guidata dal presidente onorario Ṭaha Ḥuseyn: tale associazione di letterati non era né un “sindacato” imposto dall'alto né un'associazione di stato sul modello sovietico. L'acume di 'Abd an-Nāṣir, infatti, diede prova di sé nel lasciare che tale istituzione raccogliesse una *intelligenciya* di prestigiosi intellettuali, camaleonticamente adattatisi al cambiamento storico e politico, la cui attività dovesse essere chiaramente una cartina al tornasole della liberalità di 'Abd an-Nāṣir in ambito culturale. Che dunque supportassero e difendessero il nasserismo facendo il loro lavoro, sembrava essere l'intimo motto

²³³ Muḥammad Abū Zayd “Ġīl as-sittiniyyāt fī Miṣr”, op. cit., pag. 12. Vedi anche Yāsmīn Ramaḍān, “The emergence of the Sixties generation in Egypt”, op. cit., pag. 415.

²³⁴ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pag. 17.; cfr. Riyaḍ Naḡīb al-Rāyyis, *al-Fatra al-ḥāriḡa: naqd fī adab as-sittīnāt*, Riad El-Rayyes Books, Londra, 1992, pag. 14.

taciuto da Šibā'ī ma, come afferma Šalāḥ 'Isā (n. 1939), a questi venne chiesto di farlo «pur sempre in modo ordinato e disciplinato»²³⁵.

Negli anni '50 la presenza di tali istituzioni culturali sembra costituire il requisito necessario per la realizzazione di un «pluralismo sotto sorveglianza» come ricorda lo stesso 'Isā²³⁶. Una sorveglianza che divenne sempre più tentacolare con la censura degli intellettuali comunisti e dei Fratelli musulmani nel 1956, quando anche Nağīb Surūr, impiegato temporaneamente come censore presso il Ministero della Cultura, dopo essersi rifiutato di censurare il film di Yūsuf Shāhīn (1926-2008) *Bāb al-Ḥadīd* (*La stazione*, 1958) – capolavoro assoluto del cinema egiziano²³⁷ – venne licenziato con pesanti ripercussioni sulla sua vita lavorativa e sociale e così “invitato” alacremenente a completare la propria formazione presso l'Accademia d'Arte Drammatica di Mosca²³⁸. Lì, non solo avrebbe avuto modo di riflettere su Stanislavskij e le più affermate tecniche drammaturgiche ma anche sul più corretto atteggiamento da tenere al suo ritorno.

Negli stessi anni, Ğūrğ Abyaḍ (1880 - 1959) e Zakī Ṭulaymāt (1894 - 1982) rispettivamente formano artisti e si formano in quanto tali presso l'Accademia d'Egitto di Roma²³⁹, e così uno stuolo di intellettuali viene realmente e sinceramente invitato ad accrescere la propria formazione e le proprie conoscenze all'estero, naturalmente, al servizio del paese. Tale strategia fu indubbiamente lungimirante, a ben considerare i risultati a cui giunsero gli autori de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab'iniyyāt* ma anche subdola, per certi versi: essa, infatti, mirò a creare ciò che Jacquemond definisce un “debito morale” da parte degli intellettuali nei riguardi dello Stato che ha reso possibile il loro percorso di crescita professionale²⁴⁰. Un debito che molti, fra cui Nağīb Surūr – fedele “compagno” del comunista Shuhdī 'Aṭiyya (1911-1960)²⁴¹ – non sentono di dover saldare, proprio all'insegna di quella stessa idea di

²³⁵ Šalāḥ 'Isā, *Muthaqqaffīn wa 'askar*, op. cit., pag. 409.

²³⁶ *Ibidem*, pag. 410.

²³⁷ Muḥammad aṣ-Šawī, *Sīnimā Yūsuf Shāhīn: riḥlat idyūlūgiā*, Dār al-Maṭbū'āt al-Ġadīda, Il Cairo, 1990, pag. 113.

²³⁸ N. Surūr, 'Iṣām ad-Dīn Abū al-'Alā (a cura di), *Alūh yā Miṣr*, al-Hay'a al-'Āmma al-Miṣriyya li-l-Kitāb, Il Cairo, 2003, (introduzione) pag. 8.

²³⁹ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pag. 16.

²⁴⁰ *Ibidem*, pagg. 19-20. Cfr. Šalāḥ 'Isā, *Muthaqqaffīn wa 'askar*, op. cit., pag. 409.

²⁴¹ Shuhdī 'Aṭiyya (Alessandria 1911 – 15 gennaio 1960 Abū Za'bal) fu un politico ed intellettuale comunista egiziano. Membro de “al-Ḥaraka ad-Dīmuqrāṭiyya li-l-Taḥarrur al-Waṭani” (HADITU) fondata da Henri Curiel e direttore della rivista ad essa legata *al-Ġamāhir*, fu direttore per un periodo anche de Iskra (ash-Sharāra) Centro di Studi Marxistici. Nel 1959 venne arrestato insieme ad altri

crescita culturale promossa dalla Rivoluzione, alla quale mostrano di credere più ferventemente che alle sue intimidazioni²⁴².

2.2.1 Il rapporto fra cultura e potere negli anni '60: il monopolio di stato e l'eclettismo del panorama culturale

Gli anni '60 sono gli anni del monopolio di stato: nel 1960 nasce la televisione di stato egiziana e viene nazionalizzata la stampa, nel 1961 nasce l'industria cinematografica di stato egiziana e fra il 1961-1965 si afferma l'industria della pubblicità di stato.²⁴³ Nağīb Surūr, dopo tre anni di esilio a Budapest, privo di passaporto egiziano ed espulso dalla Russia per alcune sue gravi esternazioni di dissenso contro la politica del controllo nasseriana alla radio egiziana di Mosca, nel 1964 torna in Egitto, ed è un Egitto cambiato. Le politiche di redistribuzione agraria ai contadini, la costruzione della diga di Assuan, cominciata già nel 1960, l'incremento dell'alfabetizzazione ed altri grandi successi della stagione di 'Abd an-Nāṣir non riescono tuttavia a stemperare l'amarezza per la repressione degli intellettuali e politici della fratellanza musulmana o comunisti, già incarcerati nei campi di lavoro e nella prigione di Abū Za'bal nel 1959, la stessa dove morì Shuhdī 'Aṭīyya il 15 gennaio del 1960. Nel 1964, dunque, l'invito del governo ai militanti di estrema sinistra è quello di collaborare, una misura alla quale i diretti interessati si accordarono a fasi alterne ed in preda «ad una certa confusione»²⁴⁴. Quest'ultima, come afferma al-Busāṭī, era dettata dal fatto che realmente vi erano dei margini di libertà espressiva al riparo “dell'ombrello” di 'Abd an-Nāṣir²⁴⁵ che era opportuno sfruttare:

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. Shuhdī 'Aṭīyya fu molto caro a Surūr denunciò l'assassinio del primo a chiare lettere nella lirica *Kussummiyyāt* (1967) ai versi 189-191. Surūr, in onore del “compagno” 'Aṭīyya diede il nome “Shuhdī” al proprio primogenito. Vedi Shuhdī 'Aṭīyya, *Taṭawwur al-ḥaraka al-waṭaniyya al-miṣriyya: 1882 – 1956*, Dār Shuhdī li-l-Nashr wa at-Tawzī', Il Cairo, 1957.

²⁴² Vedi Muḥammad Ḥamdānī, *Adab an-nakba fī at-turāth al-'arabī*, op. cit., pag. 111.

²⁴³ Muḥammad ar-Rāwī, *Udabā' al-Ġīl yatahaddathuna* (1982), Dār al-Maṭbū'āt al-Ġadīda, Alessandria, pag. 24.

²⁴⁴ Faṭḥī Raḍwān, “‘Abd an-Nāṣir wa-th-thaqāfa”, in *al-Ghad*, n. 1, 1985, pagg. 17-23. Cfr. Muṣṭafā 'Abd al-Ghanī, *Al-Muthaqqafūn wa 'Abd an-Nāṣir*, op. cit. pag. 14.

²⁴⁵ Muḥammad Abū Zayd “Ġīl as-sittiniyyāt fī Miṣr”, op. cit., pag. 5. Cfr. Amānī as-Sayyid, “Muqābala ma'a Amal Dunqul” in *al-Yaqāza*, Kuwait, n. 524, ottobre 1977.

Abbiamo criticato ‘Abd an-Nāṣir 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.²⁴⁶

Il secondo quinquennio degli anni ’60 fu dunque il quinquennio d’oro de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab’iniyyāt*. Surūr, ad esempio, con *Bustān al-karaz* (*Il giardino dei ciliegi*, 1964, adattamento da Čecov)²⁴⁷ introduce nuove soluzioni artistiche che saranno poste a frutto nel primo biennio della sua grande produzione teatrale d’ispirazione popolare con opere quali *Yāsīn wa Bahiyya*²⁴⁸ (*Yāsīn e Bahiyya* 1964) e *Ah yā layl yā qamar!*²⁴⁹ (*Oh notte oh luna!* 1966). I primi cinque anni del decennio, infatti, furono quelli di Ibrāhīm Aṣlān (1935-2012), Karam Miṭāwa‘ (1933-1996), Ṣun’ Allāh Ibrāhīm (n. 1937), Amal Dunqul (1940-1983), Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr (1931-1981), Ġamāl al-Ghīṭānī (1945-2015) e tanti altri²⁵⁰. Proprio al-Ghīṭānī precisò, molti anni dopo, che proprio l’impegno politico degli artisti del periodo indicato ha assunto presso le generazioni successive una rilevanza così straordinaria da marginalizzare il concreto valore della rivoluzione formale e tematica in letteratura che pure fu l’obiettivo principale del loro lavoro²⁵¹. Sebbene negli anni ’60 la produzione letteraria degli autori citati presenti numerosi punti di contatto coi modelli precedenti, soprattutto con quelli narrativi di Nağīb Maḥfūz (1911-2006), Yūsuf Idrīs (1927-1991)²⁵² e Yaḥyā Ḥaqqī (1905-1992)²⁵³, è innegabile che essa proceda lungo un corso di modifica della prospettiva fra *autore/opera/pubblico* che contraddistingue tuttora la letteratura araba degli ultimi anni²⁵⁴. A tal proposito, afferma Bahā’ Ṭāher (m. 1935):

²⁴⁶ Muḥammad Abū Zayd “Ġīl as-sittiniyyāt fī Miṣr”, op. cit., pag. 5. Cfr. Yāsmīn Ramaḍān, “The emergence of the Sixties generation in Egypt”, op. cit., pag. 411.

²⁴⁷ N. Surūr, *Bustān al-karaz - Ṭāy’r al-Baḥr*, Dār al-Kitāb al-‘Arabī li-l-Ṭibā’a wa an-Naṣr, 1968.

²⁴⁸ N. Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, 1989. Cfr. N. Surūr, *al-A’māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1993, pagg. 20-204. Nağīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2008.

²⁴⁹ N. Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, 1980. Cfr. N. Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, in N. Surūr, *al-A’māl al-kāmila*, vol. 1, 1993, op. cit., pagg. 205-350.

²⁵⁰ Per una panoramica su questi autori vedi Isabella Camera D’Afflitto, *Letteratura araba contemporanea. Dalla Nahḍa ad oggi*, op. cit.; Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit.; M. Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa a oggi*, Carocci, 2010.

²⁵¹ Ne la prefazione a Ġamāl al-Ghīṭānī, *Az-Zaynī Barakāt*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2011.

²⁵² Muṣṭafā ‘Abd al-Ghanī, *Al-Muthaqqafūn wa ‘Abd an-Nāṣir*, op. cit., pag. 122.

²⁵³ Per una panoramica sugli autori della nahḍa vedi Isabella Camera D’Afflitto, *Letteratura araba contemporanea. Dalla Nahḍa ad oggi*, op. cit.; Isabella Camera D’Afflitto (a cura di), *Narratori Arabi del Novecento*, Bompiani, Milano, 1994.

²⁵⁴ Vedi Muḥammad Badawī, *Ar-riwāya al-ḥadītha fī Miṣr*, Mu’assasat al-Ġāmi‘iyya, Beirut, 1993; Hamdī Sakkūt, *The Arabic Novel. Bibliography and critical introduction – 1865 – 1995*, vol. II, The American University in Cairo Press, Il Cairo, 2000.

Ci siamo incontrati per caso nei caffè o in altri luoghi, e non abbiamo parlato solo di politica ma anche di poesia, di letteratura. La nostra generazione ha attirato l'attenzione su di sé col calore della propria scrittura, legata ad un sentimento della realtà diretta e dell'indipendenza dell'arte 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.²⁵⁵

Infatti, precisiamo anche che mentre al-Ghīṭānī scriveva su *at-turāth*, Ibrāhīm Aṣlān, invece, si dedicava al tema dell'emarginazione, Ṣun' Allāh Ibrāhīm alla condizione dei prigionieri politici e Nağīb Surūr sperimentava un'attualizzazione delle forme della tradizione letteraria popolare esibendo un onnivoro talento per l'ispirazione a modelli classici, tanto arabi quanto europei. Tali scrittori, pertanto, furono legati da due fattori distintivi:

- 1) l'introduzione di nuove forme di espressività e creatività, secondo caratteristiche personali e tematiche d'elezione differenti;
- 2) la condivisione di un obiettivo politico.

Il periodo qui in oggetto, pertanto, fu una stagione pronta all'innovazione che non temette mai il dialogo ed il confronto con gli intellettuali della generazione precedente e con le autorità. Lo stesso Surūr, infatti, afferma che «lo scrittore onesto con se stesso non può ignorare gli eventi e le aggressioni contro la rivoluzione» e dunque deve difenderne i principi con le proprie opere, mirando al raggiungimento di un futuro migliore e avvalendosi degli strumenti della dialettica critica e della discussione in ambito politico e culturale²⁵⁶. Nel 1965 fra le molte *querelles* che solitamente animavano vivacemente le serate culturali caire, quelle fra gli artisti che erano soliti riunirsi al *Café Riche* e quelli de *Café Isewich* si propongono solo sino al 1966: gli intellettuali di sinistra che erano soliti riunirsi nel secondo, infatti, vengono accusati di tramare un complotto “rosso” filo-maoista ai danni dello Stato e vengono tutti arrestati, episodio che lo stesso Surūr ricorda in *Hākadhā qāla Ġuḥā* (*Così disse Giufà* 1977)²⁵⁷. È dunque evidente che Nağīb Surūr non fu il solo intellettuale ad essere

²⁵⁵ Intervista a Bahā' Tāhir in Muḥammad Abū Zayd “Ġīl as-sittiniyāt fī Miṣr”, op. cit., pag. 13.

²⁵⁶ Nağīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, op. cit., pag. 63.

²⁵⁷ N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, Il Cairo, 1981, pagg. 32-33.

contraddistinto da uno spirito combattivo e molti fra i colleghi suoi contemporanei condividevano con il nostro autore il medesimo piglio irriverente nei riguardi delle autorità e propenso al dialogo sui temi più spinosi come la corruzione e il sistema clientelare diffuso in ogni ambito della società egiziana. All'interno di questo scenario, infatti, sono proprio tali ultime questioni citate ad essere il reale oggetto della protesta di artisti e scrittori più di quanto non lo fosse lo stesso 'Abd an-Nāṣir: l'intento degli intellettuali di questa stagione, in definitiva, era quello di lasciare il "testimone" di una responsabile crescita morale ed artistica alle nuove generazioni - per quanto recalcitranti all'accoglimento dei loro provocatori modelli formali - indipendentemente da chi si ergesse a "padre della patria"²⁵⁸.

Inoltre, sulla base di quanto detto fino ad ora e a partire dai riferimenti di Aṣlān,²⁵⁹ aggiungiamo che tale modello culturale rivoluzionario che ebbe luogo in Egitto si accompagnava ad un movimento globale di proporzioni ingenti: la protesta studentesca in Francia ed in Giappone, la rivoluzione culturale in Cina, la nascita del nuovo cinema italiano e di nuove forme di romanzo erano tutte espressioni di un rinnovamento mondiale.²⁶⁰ Prima di allora, la scrittura in Egitto mostrava aspetti molto più saldi al tessuto culturale tradizionale e perseguiva la mera idea dello scrittore onnisciente. Secondo tale prospettiva, infatti, il narratore era detentore di un messaggio che solo egli presumeva di sapere come far giungere al lettore, a tal punto incentrato su temi legati ad un *iltizām* sul piano sociale che tante volte soffocava il desiderio di lasciare che "un'arte per l'arte" parlasse da sé affinché il cambiamento collettivo fosse maturato liberamente e non indotto²⁶¹. In *Ḥiwār fī al-masrah* (*Dialogo sul teatro*, 1969) Surūr afferma di parlare allo spettatore in teatro affinché quest'ultimo non rimasse *spettatore* una volta *fuori dal teatro*: ovvero una volta tornato al confronto con i reali valori dell'esistenza, le dinamiche affettive, la potenza del pensiero come azione:

Il messaggio artistico nella nostra società non può guardare allo
sperimentalismo con autoreferenzialità o con ambizioni di mimesi ad
un contesto [...] che in realtà sono un allontanamento dalla gente...

²⁵⁸ Richard Van Leeuwen, "Literary Journalism and the Field of Literature: The Case of Akhbar al-Adab", in *Quaderni di Studi Arabi*, n. 18, 2000, pag. 153.

²⁵⁹ Vedi Muṣṭafā 'Abd al-Ghanī, *Al-Muthaqqafūn wa 'Abd an-Nāṣir*, op. cit.

²⁶⁰ Vedi Arthur Marwick, *The sixties: Cultural revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958-c. 1974*, A&C Black, 2011.

²⁶¹ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pag. 10.

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.²⁶² [...] 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.²⁶³

Dopo appena pochi anni, tuttavia, gli eventi della *naksa* del 1967 conducono ad un radicale cambiamento della situazione.²⁶⁴ Da un lato si profila il definitivo rifiuto degli stilemi della letteratura dominante, dall'altro si aggiunge a ciò l'esigenza di un cambiamento profondo della dialettica artistica: lo scrittore più nulla sa con certezza della realtà che lo circonda la quale lo ha ferito nei suoi ideali e nelle sue convinzioni. Con la complicità del lettore, pertanto, l'autore sceglie di riscrivere *in presentia* un nuovo codice artistico, dunque morale, sociale e politico, senza la pretesa di avere la ragione interamente dalla propria parte. L'intellettuale avverte così la volontà di riportare i grandi ideali e le relazioni umane talora ad un realismo estremo, talora invece, come afferma Shafīq Maqqār, ad «un circo visionario ed allegorico» capace di trasfigurare la realtà, ove uno sguardo realistico sulla stessa non era servito a cambiarla.²⁶⁵ In tale prospettiva, lo scontro con l'autorità non manca, anzi è spesso cercato e nel 1967 si fa diretto e aperto. Afferma al-Busātī sulla *naksa* e ciò che ne seguì:

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 as-Sādāt ci opponemmo al "tutore" di un sistema che ancora oggi permane, che manca di giustizia sociale e nel quale non ci è possibile riconoscerci. La fame, la disoccupazione diffusa convivono con il lusso. La falla enorme tra le classi sociali, oggi giorno, 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

²⁶² Nağīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pag. 71.

²⁶³ *Ibidem*, pag. 72.

²⁶⁴ Vedi Massimo Campanini, *Storia del Medio Oriente contemporaneo*, op. cit., pagg. 145-155. Cfr. Albert Hourani, *Storia dei paesi arabi: da Muḥammad ai nostri giorni*, op. cit., pagg. 413-431.

²⁶⁵ Shafīq Maqqār, "An al-ḡadīd wa-al-qadīm wa-mā bayna wa bayna", in *Gallery 68*, n. 7, ottobre 1969, pag. 96.

allora il termine generazione è morto e si è disciolto nella più blanda definizione di “movimento”, “gruppo” o altre similari.²⁶⁶

2.3 Gli anni '70 del panorama culturale egiziano: le avanguardie e la repressione

La fine degli anni '60 e gli inizi degli anni '70 sono il periodo delle avanguardie: *Gallery 68* (apparsa come “*Gāllīrī 68*” 1968-1971) e *Ġam'īyyat Kuttāb al-Ghad* (*Società degli scrittori del domani*)²⁶⁷ sono una voce nuova in una stagione dell'incertezza che nell'arte cerca di trovare un senso al proprio fallimento. Il rapporto fra gli intellettuali e le autorità è ormai scevro di ogni compromesso, nemmeno Yūsuf Sibā'ī e Tharwat 'Ukāsha, nuovamente ministro, sono in grado di gestirlo: è uno scontro aperto che procede di pari passo a quello del resto della società egiziana. I moti del pane, le proteste operaie si affiancano a quelle studentesche del 1972-73 con le quali alcuni intellettuali scelgono di schierarsi a caro prezzo, mentre altri, invece, da dietro le quinte, le incoraggiano sottovoce, cercando di comprendere cosa sarebbe accaduto²⁶⁸: fu così che 400 fra studenti e docenti vennero arrestati, e Tawfīq al-Ḥakīm, ancora in piedi come dopo ogni bufera e nuovo presidente de *Ġam'īyat al-Udabā'*, espulse su suggerimento di Sibā'ī più di cento fra autori e giornalisti con la blanda ma feroce accusa di “inettitudine”.

I ricoveri coatti, gli arresti forzati, una politica del sospetto e l'ostracismo dagli ambienti culturali e dal lavoro sono ormai divenute la consuetudine di un stato che non sa trovare la strada del confronto con un'*intellighentija* di cui in realtà sente d'aver bisogno per perseguire un obiettivo che nemmeno 'Abd an-Nāṣir aveva immaginato di porsi: la creazione di un pensiero di stato, e ancora di una letteratura di stato. Ma proprio qui, dunque, vi è la contraddizione in termini della strategia di as-Sādāt: da una parte, infatti, essa incita gli intellettuali ad un ritorno ad *akhlāq al-qarya* (*morale contadina, genuina*); dall'altra, invece, attraverso l'istituzionalizzazione di sempre più severe misure di censura (questa volta anche d'ispirazione religiosa conservatrice) che

²⁶⁶ Intervista a Muḥammad al-Busātī in Muḥammad Abū Zayd “Ġīl as-sittiniyyāt fī miṣr”, op. cit., pag. 10. Vedi anche Yāsmīn Ramaḍān, “The emergence of the Sixties generation in Egypt”, op. cit., pag. 416.

²⁶⁷ Per una panoramica sulle avanguardie letterarie egiziane vedi Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit., pagg. 86-228. Cfr. Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit.; Ghālib Halasā, “al-Adab al-ḡadīd: malāmiḥ wa-ittiḡāhāt”, in *Gallery 68*, n. 6, aprile 1969, pagg. 116-17.

²⁶⁸ Muṣṭafā 'Abd al-Ghanī, *Al-Muthaqqafūn wa 'Abd an-Nāṣir*, op. cit., pag. 21. Cfr. Faṭḥī Raḍwān, “'Abd an-Nāṣir wa-th-thaqāfa”, in *al-Ghad*, n. 1, 1985, pagg. 17-23.

vennero imposte alla stampa (1974) e alla pubblicazione di libri (1977)²⁶⁹, ostacola apertamente la classe colta e la paralizza.

Gli anni '70, dunque, sono il periodo dell'ostracismo culturale anche di Nağīb Surūr che sfidò apertamente potere e censura. Sono gli anni dell'abbandono da parte dei colleghi e dei datori di lavoro, gli anni dei ricoveri forzati nell'ospedale psichiatrico de *al-'Abbāsiyya* di cui offrirà una dettagliata descrizione in diverse sue opere²⁷⁰. Nonostante ciò, va detto che egli continua a scrivere e soprattutto quelli che possono essere considerati come i suoi capolavori in ambito teatrale come *Qūlū li-'ayn ash-shams* (*Ditelo al sole* 1972)²⁷¹ e *Minīn aḡīb an-nāss* (*Dove ne trovo gente?!* 1974)²⁷², e lirico come *Fāris ākhir zamān* (*Cavaliere alla fine del tempo* 1968)²⁷³ *Iḥbātāt shi'riyya* (*Frustrazioni poetiche* 1975) e *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* (*Le quartine di Nağīb Surūr* 1975).²⁷⁴

Ricordiamo, inoltre, che la strategia del sospetto degli anni '70 ben incoraggia l'agire occulto e la militanza clandestina da parte degli intellettuali di opposizione. In tal senso, è esemplare la vicenda della neonata (1969) *Ittiḥād al-kuttāb al-maṣriyyīn* (*Unione degli scrittori egiziani*), tanto pretesa dagli intellettuali filocomunisti, che lavorò in realtà su due piani di azioni distinti e sul modello delle associazioni culturali degli anni '40: da un lato, quello ufficiale, i membri non erano che letterati, dall'altro, quello ufficioso, agivano come i più acerrimi militanti politici comunisti. Il presidente, Ibrāhīm Fathī viene arrestato nel 1973 e nel 1975 segue l'arresto di altri 30 membri accusati complotto²⁷⁵. Sottolineiamo, inoltre, che nel medesimo periodo lo

²⁶⁹ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, pagg. 22-24.

²⁷⁰ Si fa riferimento soprattutto alla lirica di Nağīb Surūr *Kussummiyyāt* (1967-1974). L'opera è stata pubblicata solo online nel 2002 dal figlio dell'autore Shuhdī Surūr. Per ascoltare l'opera integrale recitata dall'autore stesso vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=U34r6WIVfdw>. La versione trascritta e completa dell'opera è stata pubblicata sulla rivista online *Ṣawt ash-sha'b*, il 14 gennaio 2017, consultata il 20 gennaio 2017, ed è consultabile al seguente link: <http://sawtechaabe.com/?p=26036>; N. Surūr, *Iḥbātāt shi'riyya*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 253-259. Cfr. N. Surūr, *Iḥbātāt shi'riyya* in *al-Kātib*, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-19. N. Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pagg. 7-69. Cfr. N. Surūr "Rubā'īyyāt Nağīb Surūr" in *al-Kātib*, XVI° anno, n.185, agosto 1976, pagg. 41-47; in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, ottobre 1976, pagg. 21-27., in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, novembre 1976, pagg. 30-35.

²⁷¹ N. Surūr, *Qūlū li-'ayn ash-shams*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 1, 1993, op. cit., pagg. 513-574.

²⁷² N. Surūr, *Minīn aḡīb an-nāss*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, Il Cairo, 1976.

²⁷³ N. Surūr, *Fāris ākhir zamān* in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pagg. 70-82.

²⁷⁴ Vedi note precedenti.

²⁷⁵ Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit., pag. 203. Cfr. Farūq 'Abd al-Qādir, "Ittiḥād al-Kuttāb", in *aṭ-Ṭalī'a*, novembre 1975, pag. 138.

stesso Yūsuf Idrīs, dinanzi alla propria incapacità di interagire col vigore espressivo degli autori del periodo in questione e sentendosi a disagio nella nuova stagione politica di as-Sādāt, scelse di non scrivere più e di ritirarsi dalla scena letteraria per cinque anni²⁷⁶. Tutto è ormai chiaro, dunque, agli intellettuali fedeli alla rivoluzione: la sconfitta degli ideali che essa aveva veicolato è scritta nel destino delle stesse riviste *al-Kātib* o *aṭ-Ṭalī'a* – la prima celebre in tutto il mondo arabo e filo-nasseriana e la seconda indipendente ed avanguardista – che muoiono rispettivamente nel 1979 e 1977. Nonostante i tentativi di salvataggio del prestigio della prima da parte di as-Sibā'ī nel 1974 che, alle dimissioni *in toto* di tutta la redazione «invitata gentilmente a non riesumare vecchi scheletri rivoluzionari»²⁷⁷, nominò Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr come nuovo direttore, molti contributori della rivista inclusi lo stesso 'Abd aṣ-Ṣabūr e Surūr (che pure scrisse sino alla morte sulle pagine de *al-Kātib*) presero coscienza dopo alcuni anni che in questa insolita concessione di libertà di parola essi non erano che pedine di una strategia propagandistica del “rassicurare”. Per Luṭfī al-Khulī, direttore de *aṭ-Ṭalī'a*, che nel 1977 scrisse sulle pagine della sua rivista il proprio dissenso per le modalità di repressione dei moti del pane adottate dal governo, non si ebbero gli stessi riguardi e la rivista venne chiusa lo stesso anno per imposizione ineluttabile del ministero della cultura²⁷⁸.

Naḡīb Surūr muore il 24 ottobre 1978, ormai ammalato di fegato e diabete, quasi cieco, ridotto in miseria e preda di mille mali contro i quali continuò a resistere scrivendo sino alla fine. Gli accordi di Camp David del 17 settembre nel medesimo anno segnano il tempo del silenzio per gli intellettuali egiziani: esclusi da congressi internazionali e dalle fiere del libro, alcuni vengono invitati ad andare all'estero (dove spesso trovano la libertà tanto agognata o divengono pedine di una demagogia anti-egiziana in *talk-shows* e riviste del settore); altri, invece, rimangono e continuano il loro lavoro nell'emarginazione o in attesa di tempi migliori.²⁷⁹ Alla fine degli anni '70, dunque, la cometa de *Ġil as-sittiniyyāt wa as-sab'īniyyāt* è ormai svanita: resta il fatto che essa fu la vera prova di rinnovamento (la *seconda nahḍa*²⁸⁰) a cui giunse la

²⁷⁶ Vedi Yūsuf Idrīs, *Dhikrayāt Yūsuf Idrīs*, op. cit., pag. 43.

²⁷⁷ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pagg. 23-24.

²⁷⁸ Yves Gonzalez-Quijano, “Pour une Sociologie du Fait Littéraire dans le monde arabe: à propos de *The Limits of Freedom of Speech* par Marina Stagh”, in *Arabic and Middle Eastern Literatures*, vol. 3, n. 1, 2000, pag. 90. Cfr. Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pag. 24.

²⁷⁹ *Ibidem*, pag. 25.

²⁸⁰ Cfr. 'Abd al-Maḡīd Rāshid, “Thawrat 23 yūliw an-nahḍa ath-thānya li-Miṣr fī al-‘aṣr al-ḥadīth”, op. cit., pag. 15.

nahḍa dopo oltre un secolo e mezzo dalla sua affermazione e che fu espressione di quella fedeltà ad ideali rivoluzionari e al concetto di una sincera sperimentazione artistica, più sincera di quanto non lo fossero le politiche che l'incoraggiavano.

Malgrado lo scontento e la nostalgia che trapela oggi giorno dalle parole dei supersistiti di questa generazione, il rinnovamento artistico proposto dalla *seconda nahḍa* ha trovato effettivamente un seguito fra gli scrittori del XXI secolo, che ne ripropongono modelli e suggestioni.²⁸¹ La riprova di ciò, infatti, è che malgrado le derive, i ripensamenti, gli allontanamenti dal pensiero politico che espressero alcuni degli autori di quella generazione, gli intellettuali odierni hanno mantenuto il nuovo modello estetico e comunicativo proposto dai loro predecessori con profondo senso di ammirazione²⁸².

Il concetto di *élite artistica*, quindi, con il quale è stato spesso definita la generazione de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab'iniyyāt*, 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 aperti ad accogliere gli spunti di riflessione più disparati.²⁸³

La storia dell'Egitto contemporaneo, lo sforzo della cultura egiziana moderna di creare un *pattern* letterario ed artistico definito e produttivo che si basi proprio sull'eterogeneità di opinioni e tendenze stilistiche, è forse il maggior debito che il presente ha nei confronti di questa stagione.²⁸⁴

2.4 Naḡīb Surūr, la voce della coscienza rivoluzionaria e del “sentimento poetico”: sperimentazione o avanguardismo?

Il nostro lavoro di contestualizzazione della figura di Naḡīb Surūr all'interno de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab'iniyyāt* procede su due livelli: da un lato, abbiamo osservato il rapporto del nostro autore con i cambiamenti politici e culturali nel macrocontesto della società egiziana fra gli anni '60 e '70 ed il rapporto fra intellettuali e potere; dall'altro, invece, ci accingiamo ad osservare le posizioni estetiche assunte dal nostro autore in tema di letteratura al confronto con quelle degli altri intellettuali della sua generazione, sottolineando le differenze ed i punti di contatto. Ciò che nei paragrafi

²⁸¹ Muḥammad Badawī, *Ar-riwāya al-ḥadītha fī Miṣr*, op. cit., pag. 85.

²⁸² Vedit Muṣṭafā 'Abd al-Ghanī, *Al-Muthaqqafūn wa 'Abd an-Nāṣir*, op. cit., pag. 82.

²⁸³ Muḥammad Badawī, *Ar-riwāya al-ḥadītha fī Miṣr*, op. cit., pag. 86.

²⁸⁴ *Idem*.

precedenti abbiamo definito il *potere del testo*, ovvero quell'elemento pulsante e caratterizzante della letteratura di questi anni, è indicabile come la risposta culturale al cambiamento storico egiziano e il frutto di una più completa formazione culturale che sia Surūr sia i suoi colleghi ricevettero e che li mise in condizione di *fare* arte e letteratura con una maggiore coscienza degli strumenti espressivi a loro disposizione. A ciò, inoltre, si affianca anche l'esercizio di una straordinaria liberalità di ispirazioni e posizioni estetiche attraverso la quale essi diedero vita ad un'estrema eterogeneità di soluzioni espressive: una liberalità che, in un certo senso, venne limitata molto presto dall'istituzionalizzazione di indirizzi artistici ben definiti o gruppi di avanguardie, nonché dalla definizione delle relative appartenenze a tali movimenti.²⁸⁵

Come sottolineato dal titolo del presente lavoro, lo scopo della nostra indagine è quello di osservare la sperimentazione del linguaggio artistico di Surūr attraverso le soluzioni linguistiche e retoriche e formali da lui adottate. Il lavoro svolto sull'analisi testuale, dunque, ha confermato Nağīb Surūr come un autore sperimentale ma non avanguardista per le ragioni che esponiamo a seguire.

Come afferma Poggioli, nel suo celebre testo *Teoria dell'arte dell'avanguardia*, la potente operazione dell'*autodefinizione* compiuta da un letterato è uno strumento di costruzione o riformulazione di un canone letterario che ha un profondo impatto su due livelli di indagine: il livello esterno (il canone letterario stesso) ed uno interno (il gruppo che si autodefinisce).²⁸⁶ L'operazione compiuta dagli avanguardisti egiziani degli anni '70 di *Gallery '68*, della rivista *aṭ-Ṭalī'a* ed altri, fu una dunque un processo di autodefinizione in aperta opposizione ai modelli precedenti, ed in nome della quale gli autori avanguardisti rivendicavano pubblicamente la "novità" degli esiti artistici ed espressivi ai quali erano giunti.²⁸⁷ Tuttavia, solo pochi anni dopo il fiorire delle avanguardie si osserva che molti avanguardisti furono influenzati dal loro stesso *bayān* con esiti talvolta autoreferenziali, indotti proprio dalla loro stessa nuova *doxa*, un aspetto ben sottolineato da Ghālib Halasā (1932-1989) e Ibrāhīm Faṭḥī (n.

²⁸⁵ Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit., pag. 143.

²⁸⁶ Renato Poggioli, *The theory of the avant-garde*, op. cit., pag. 25.

²⁸⁷ Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde: Intersection in Egypt*, op. cit., pag. 145.

1931)²⁸⁸ ai quali va riconosciuto il merito di essere stati molto autocritici nei riguardi degli stessi movimenti di cui fecero parte.

Negli anni '70 Nağīb Surūr era un autore con una carriera decennale alle spalle, formatosi al tempo della Rivoluzione del '52, aspetti che avrebbero potuto solo incoraggiare il suo entrare a far parte di un movimento avanguardista. Tuttavia, egli sentì di dover sfuggire all'inevitabile "canonicità" di un'autocollocazione entro uno di questi movimenti: non scrisse mai su *aṭ-Ṭalī'a* e non condivise le posizioni degli intellettuali di *Gallery* '68, pur condividendo con questi l'urgenza di riflettere e di rielaborare in arte alcuni elementi di contesto.

2.4.1 Nağīb Surūr e le avanguardie: fra differenze e punti di contatto

Nel suo studio *Literature, Journalism and Avant-Garde: Intersection in Egypt*, la studiosa Elizabeth Kendall sottolinea quali sono gli elementi di contesto centrali per la teorizzazione dell'avanguardia letterarie ed artistiche in Egitto durante gli anni '60 e '70:

- 1) L'urgenza di un discorso anti-coloniale (riletto, in molti casi, anche alla luce di più recenti teorie complottistiche ed anti-sioniste);
- 2) La natura ibrida e transculturale dei riferimenti letterari ed artistici;
- 3) Una presa di distanza rispetto al passato immediatamente precedente.²⁸⁹

Nella fattispecie di Nağīb Surūr, egli senza dubbio offrì una rielaborazione dei primi due elementi nelle sue opere, tuttavia, va anche detto che non prese le distanze nette dai modelli letterari ed artistici immediatamente precedenti, o almeno compì questo percorso in modo profondamente critico e personale. Infatti, per quanto concerne **la ferma opposizione ad ogni forma di colonialismo**, è un dato che Surūr, al pari degli intellettuali dell'avanguardia, pone a monte di un'arte sperimentale e ciò è evidente nelle prime tre grandi opere della drammaturgia d'ispirazione popolare del nostro autore (*Yāsīn wa Bahiyya* 1964; *Ah yā layl yā qamar!* 1966; *Qūlū li-'ayn ash-shams* 1972) tutte ambientate negli anni '30 e '40. A tale opposizione, inoltre, Surūr (al pari di molti altri) affianca anche la condivisione di alcune teorie complottistiche su basi anti-sionista per leggere la storia dell'Egitto a lui contemporaneo, ed esprime tale

²⁸⁸ Per una teorizzazione del realismo socialista egiziano secondo la lettura degli anni '60 vedi Ibrāhīm Faṭḥī, "al-Wāqī'iyya al-Ishtirākiyya", op. cit., pag. 15.

²⁸⁹ Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit., pagg. 141-144.

riflessione in alcuni suoi componimenti, quali l'opera poetica *Kussummiyyāt* (*Le vaffanculiadi* 1967-1974) e il saggio *Hākadhā qāla Ġuḥā* (*Così disse Giufà* 1981)²⁹⁰.

Quanto alla **natura transculturale dei riferimenti letterari ed artistici**, benché condivisa sia da Surūr sia dai letterati delle avanguardie, osserviamo che nell'opera del nostro autore essa si lega ad una percezione del passato profondamente fluida e non oppositiva, aspetto che nega di riflesso la sua condivisione del terzo elemento, ovvero la distanza dai modelli culturali immediatamente precedenti.

Sempre a proposito della natura transculturale dei riferimenti artistici, inoltre, precisiamo che sia Surūr sia gli intellettuali avanguardisti degli anni '70 guardavano ai modelli europei senza "eurofilia", come afferma la Kendall, alla ricerca di quell'"essenzialismo strategico" - teorizzato poi dagli studi post-coloniali della Spivak o di Fanon²⁹¹ - in nome del quale non era possibile guardare a modelli "occidentali" secondo il medesimo spartiacque fra "Oriente" e "Occidente" indicato precedentemente dalla *nahḍa*. Tuttavia, il continuo ricorrere di tutti gli autori a tecniche espressive definite come d'ispirazione "orientale" e "occidentale" continuò a mantenere in piedi di fatto tale opposizione, per la cui armoniosa interiorizzazione forse i tempi non erano ancora maturi.

Pertanto, l'unico parametro secondo il quale tale libertà di riferimenti non si realizza allo stesso modo nelle avanguardie ed in Surūr è il parametro del *tempo* e la categorica opposizione nuovo/vecchio che il nostro autore nega, riutandosi dunque di prendere nette **distanze dai suoi predecessori**.²⁹² Per fare un'esempio, obiettivo del testo critico di Surūr *Rihla fī thulāthiyyat Naġīb Maḥfūz* (1981) non è quello di additare Maḥfūz come un modello superato, o tanto meno quello di demolire il valore artistico della sua opera. Surūr, infatti, attraverso una vivisezione in senso critico di *Bayna al-Qaṣrayn* di Maḥfūz, una profonda rilettura della letteratura europea del '700 e '800, nonché una rilettura marxista di determinati riferimenti ai meccanismi sociali contenuti nell'opera, rivendica più semplicemente il diritto di poter osservare sotto una luce critica un autore "intoccabile" della letteratura egiziana a lui contemporanea.

²⁹⁰ Naġīb Surūr, *Kussummiyyāt*, op. cit. e *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit.

²⁹¹ G. C. Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in *Wedge*, n. 7-8, inverno-primavera 1985, pagg. 120-130; Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, Penguin, UK, 1967, pagg. 168-169. Il testo di Fanon è stato anche tradotto in italiano come *I dannati della terra*, (trad. ita a cura di) Carlo Cignetti, Einaudi, Torino, 2000.

²⁹² Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit., pag. 143.

Un'operazione che anche alcuni avanguardisti compirono, in toni più severi²⁹³. Surūr, dunque, nel suo saggio critico sul romanzo *Bayna al-Qaṣrayn* esalta i meriti dell'autore per aver posto attenzione sulla figura della donna nella società egiziana e per aver saputo esprimere il sentimento d'amore soffocato per il cambiamento; al contempo, tuttavia, ne critica il pedissequo adattamento in chiave egiziana di soluzioni nate in seno alla cultura europea e il timore nel prendere una posizione definita nei riguardi di ciò che è moralmente "inaccettabile".

Recuperando, quindi, il motto d'ispirazione socialista e marxista di una letteratura educativa ed orientata al progresso della società²⁹⁴, il nostro Surūr accusa alcuni autori precedenti alla rivoluzione nasseriana, fra cui Maḥfūz, di essersi falsamente adeguati a tale visione costruttiva della letteratura, preferendo di fatto rimanere sulle loro posizioni precedenti, ispirate ad un modello del narratore "naturalista".²⁹⁵ Secondo il nostro autore, pertanto, la storia della letteratura tende spesso ad esprimere uno "slittamento generazionale": alcuni grandi autori attivi negli anni '50 e '60 provano ad adeguarsi al cambiamento socio-culturale della Rivoluzione socialista non riuscendovi e ciò conduce inevitabilmente all'emergere di aspetti d'incoerenza all'interno dei loro lavori. Allo stesso modo, secondo Surūr la sua generazione, attiva negli anni '70, si sforza di definire se stessa come un'avanguardia (termine che Surūr contesta a priori e che considera limitativo²⁹⁶) e di cancellare il suo legame con il passato quando piuttosto, dovrebbe realizzare di essere semplicemente pronta ad innovare e sperimentare con gli strumenti espressivi che ha acquisito anche dal più recente passato, senza concentrarsi sull'urgenza di autodefinirsi.

Alla fine degli anni '60, invece, gli autori avanguardisti per la prima volta gridano una sofferta e disperata opposizione agli autori che li hanno preceduti e ai loro modelli, "vecchi" tanto quanto loro: i giovani autori degli anni '70 guardano a Kafka, Joyce,

²⁹³ L'influenza di Naḡīb Maḥfūz e Yaḥya Ḥaqqī e l'attenzione riservata loro dagli autori avanguardisti degli anni '70 è dimostrata dal fatto che molti di questi giovani autori scrissero successivamente dei libri sul lavoro dei primi. Fra questi ricordiamo: Na'īm 'Aṭīyya su Yaḥya Ḥaqqī (1978); Ibrahīm Fathi (1977), Muḥammad Ibrāhīm Mabruk (s.d.) Ghālī Shukrī (1964 e 1988) su Naḡīb Maḥfūz; Ġamāl al-Ghitani scrisse e curò un libro sul medesimo autore (1980). Vedi Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit., pag. 113.

²⁹⁴ Naḡīb Surūr, *Riḥla fī thulāthiyyat Naḡīb Maḥfūz*, op. cit., pag. 25-44; 261-264; 56-58.

²⁹⁵ *Ibidem*, pagg. 59 e 81; cfr. Naḡīb Surūr, *Hākadhā qāla Ḡuḥā*, op. cit., 128-134. In quest'ultima opera citata Surūr si rivolge esplicitamente ai "giovani poeti" mettendoli in guardia dal definirsi troppo prematuramente parte di una corrente letteraria o tano meno di un'avanguardia.

²⁹⁶ Naḡīb Surūr, *Riḥla fī thulāthiyyat Naḡīb Maḥfūz*, op. cit., pag. 58.

Eliot, Hemingway, non più a Čecov, Puškin o Maupassant.²⁹⁷ Per Nağīb Surūr, al contrario, il “nuovo” non esiste: esiste “l’innovativo e sperimentale” e nemmeno il “vecchio” esiste: esiste solo “lo sterile” definito ora *taqlīd* (imitazione) che fu il termine con il quale marchiò in molte delle sue invettive l’opera di Tawfīq al-Ḥakīm e la sua ispirazione al «“morto” teatro dell’assurdo, già morto in Europa prima d’arrivare qui»²⁹⁸.

Così, dunque, entro la visione di Surūr essenzialmente romantica dell’Arte come ricerca assoluta di verità, morale e progresso, il ritorno ad alcuni modelli espressivi lontani nel tempo e nello spazio viene interpretato come una legittima e contemporanea esigenza espressiva: in ragione di tale esigenza, dunque, il modello del teatro greco è “vicinissimo” e necessario per un progetto di ristrutturazione del testo teatrale durante gli anni ’70²⁹⁹, così come al-Mutanabbī, Abū Nawās, Abū al-‘Alā’ al-Ma‘arrī sono poeti o profeti/cavalieri che si aggirano fra i versi di un tempo moderno in cui le loro stesse battaglie e glorie mostrano d’avere ancora un senso³⁰⁰. Byron, Dante, Shelly, Čecov, Puškin, Brecht, Stanislavskij e persino Yūsuf Idrīs³⁰¹ sono per il nostro autore una costellazione guida nella ricerca di empatia artistica e profonda col mondo, sulla base di tecniche precise che egli reputa non essere suscettibili alle mode.

Sulla base di quanto appena detto, dunque, Nağīb Surūr è un intellettuale di ciò che Halasā definì il primo “realismo socialista” degli anni ’50 e ’60, fermamente legato alla *rivoluzione* (la corrente del “realismo socialista” fu poi rivista in termini oppositivi dal “nuovo realismo socialista” della letteratura avanguardista) che, con la sua ambizione di formare l’*Uomo* a partire dalla letteratura, attinge a correnti e ispirazioni differenti senza porre vincoli di natura estetica che non possano essere superati dall’interpretazione³⁰².

²⁹⁷ Sāmī Khashaba, “Hākadhā yatakallamūna al-udabā’ ash-shabāb”, in *at-Taḥlī‘a*, settembre 1969, pag. 63.

²⁹⁸ Nağīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pag. 87. Cfr. *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit., pag. 58 e segg.

²⁹⁹ Nağīb Surūr, “Rā’i-ī fī Mawqif-nā min al-Klāsikiyyāt” in *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 51-59.

³⁰⁰ N. Surūr, *Luzūm mā yalzīm in al-A’ māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 109-241.

³⁰¹ Nağīb Surūr, *Rubā’iyyāt Nağīb Surūr in al-A’ māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pagg. 11-69; Per il riferimento a Yūsuf Idrīs vedi la recensione di Surūr sul lavoro di ‘Abdūh Ġubayr che è oggetto del capitolo “Fāris ‘alā ḥisān min al-khashab – Risāla ilā Yūsuf Idrīs” in N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit., pagg. 116-128.

³⁰² Ghālib Halasā, “al-Adab al-ğadīd: malāmiḥ wa-ittiğāhāt”, in *Gallery 68*, op. cit., pag. 124.

2.4.2 Riferimenti transculturali ed il ritorno sperimentale ad *at-turāth* secondo l'approccio metodologico di Naǧīb Surūr

Sempre per quanto concerne il rapporto di Surūr con le avanguardie, altro elemento di distanza che attiene sempre alla riflessione sui riferimenti transculturali è la percezione del recupero de *at-turāth*. Gli stessi Luṭfī al-Khulī, Shukrī ‘Ayyāḍ e Ghālīb Halasā, critici dell'avanguardismo, ritennero tale recupero un caposaldo della “nuova” letteratura, ma formularono le loro riflessioni su questo tema con molte riserve. Difatti, furono in molti gli autori avanguardisti che si dedicarono in modi differenti a tale recupero e fra questi segnaliamo Idwār al-Kharrāṭ (1926-2015) e Sayyid Ḥiǧāb (1940-2017)³⁰³. Tuttavia Halasā, ad esempio, ritiene che tale “sforzo” rimandi ad una visione romantica e folkloristica de *at-turāth* frutto di un'incoscia pratica di “razzismo culturale”. Il critico e letterato Halasā ritiene ridicola una riflessione scientifica (il suo riferimento è rivolto all'opera di Sayyid Ḥiǧāb³⁰⁴) sugli elementi retorici o rimici presenti nella canzone popolare o de *al-adab ash-shafawī*, poiché a suo avviso tali elementi non sono oggetto di riflessione da parte di cantori e narratori, così come altrettanto ridicolo è immaginare «i contadini come eroi invasati da uno spirito isiaco nella lotta al feudalesimo e al sopruso»³⁰⁵. Una posizione critica quella di Halasā, dunque, che ricorda molto quella di Pierre Cachia, assunta molto più recentemente nei riguardi di Naǧīb Surūr nel suo saggio “Folk themes in the works of Najīb Surūr”³⁰⁶. In realtà, ciò che emerge da *Ḥiwār fī al-masrah* (1969), testo critico di Surūr sul teatro, è un approccio completamente differente alla questione: un approccio metodologico in cui persino l'acuta critica di Halasā non compie, come afferma Kendall, «la differenza sostanziale fra *mafāhīm* (temi, concetti) della tradizione popolare e l'ispirazione alle tecniche d'espressione artistica tipiche dell'arte popolare (*ash-shakl*, “la forma artistica”)»³⁰⁷. A giudicare dalla riflessione del critico giordano sull'inconsistenza di uno studio analitico in merito alle tecniche

³⁰³ *Ibidem*, pagg. 117-118. Cfr. S. Ḥāfīz, “al-Uqṣūsa al-miṣriyya wa-l-ḥadātha”, *Gallery* 68, n. 7 ottobre 1969, pag. 86.

³⁰⁴ Il riferimento è all'opera di S. Ḥiǧāb, “Thalāthat iyyā‘āt wa-takwīn”, in *Gallery* 68, n. 3, luglio 1968, pag. 8, poi inserita insieme ad altri studi sulla letteratura popolare in S. Ḥiǧāb, *A New Egyptian: The Autobiography of a Young Arab*, Praeger Publishers, New York, 1971. La critica di Halasā a cui si allude è in Ghālīb Halasā, “al-Adab al-ǧadīd: malāmiḥ wa-ittiǧāhāt”, in *Gallery* 68, op. cit., pagg. 117-118.

³⁰⁵ *Idem*.

³⁰⁶ Pierre Cachia, “Folk themes in the works of Najīb Surūr” in *Exploring Arab Folk Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 2011, pag. 203-213.

³⁰⁷ Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit., pag. 155-156.

retoriche de *al-adab ash-shafawī*, infatti, sembra che egli non riconoscondone l'esistenza invalidi anche il valore della sua stessa riflessione su *at-turāth*³⁰⁸.

È possibile affermare, dunque, che la critica avanguardista di quegli anni talora è ricaduta in una falla antica mai del tutto colmata del pensiero della *nahḍa*: ovvero una diametrica opposizione fra *rāqī* (elevato) e *sha'bī* (volgare, popolare) che porta a considerare l'espressione popolare quasi come "istintiva, naturale"³⁰⁹ priva di applicazioni tecniche le quali secondo Surūr, invece, appaiono segnate nel solco di una ritualità e di un'espressione linguistica precisamente ordinata, antica e vivente. Proprio nel capitolo *Hawla at-tağribiyya di Ḥiwār fī al-masrah*³¹⁰ Surūr – dopo aver tracciato la differenza fra *al-maḍmūn* (inteso come *testo/contesto* dell'opera teatrale dato da: testo + relazioni fra personaggi + scopo) e *ash-shakl* (adattamento/regia)³¹¹ – afferma che le tecniche della tradizione popolare non sono da recuperare con intenti di mimesi con la realtà né come una becera imitazione del mito contadino dell'*aṣāla* (genuinità) proposta da Aḥmad 'Adawiyya³¹²: tali strumenti espressivi, invece, devono essere valorizzati come quel potenziale retorico atto a raccontare il destino degli eroi quotidiani e a stabilire una dialettica con il pubblico. In tale prospettiva, pertanto, gli elementi della letteratura popolare, sono brani che irrompono nel *maḍmūn* con la forza dirompente di una lingua artisticamente e retoricamente saliente e che strappano al «banale conforto» di un'immagine folkloristica i contenuti e le reali tragedie dell'esistenza umana facendoli rivivere sulla scena³¹³.

Innanzitutto, tale teorizzazione del nostro autore poggia le sue basi sulle dinamiche espressive che sono tipiche della dialettica drammaturgica più che letteraria, secondo la quale il pubblico viene invitato a completare l'operazione ermeneutica sul "racconto", qui proposto in chiave sperimentale. Afferma Surūr:

³⁰⁸ Si vedano una serie di articoli e di volumi sui differenti approcci drammaturgici diffusi in Egitto in merito all'ispirazione o al recupero delle forme artistiche popolari: Yūsuf Idrīs, *Naḥwa al-Masrah al-miṣrī*, Dār al-Waṭan al-'Arabī, Il Cairo, 1974. Cfr. Tawfīq al-Ḥakīm, *Qālibūna al-masrahī*, Maktabat al-Ādāb, Il Cairo, 1967. Per quanto concerne gli studi critici sul tema si vedano Ḥasan 'Aṭīyya, *ath-Thābit wa al-mutaḥayyir fī al-masrah wa-at-turāth ash-sha'bī*, op. cit.; Don Rubin, *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. IV: *The Arab World*, op. cit.; Marvin A. Carlson, "Avant-Garde Drama in the Middle-East" op. cit.; Marvin A. Carlson, Khālīd Amīn, "al-Ḥalqa in Arabic Theatre: an Emerging Site of Hybridity" op. cit.

³⁰⁹ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pag. 10.

³¹⁰ Nağīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 56-58.

³¹¹ *Idem*, pagg. 26-32.

³¹² *Idem*. Per l'esplicita critica di Surūr al cantante ed interprete di *mawāwīl* Aḥmad 'Adawiyya vedi N. Surūr, *Hākadhā qāla Ḡuḥā*, op. cit., pagg. 100-103.

³¹³ Nağīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 56-58.

Vi sono autori che si fermano davanti al primo gradino del teatro, temendo di non trovar dentro la regia che avrebbero immaginato o desiderato. Quegli autori dimenticano che hanno disegnato un bel quadro ma non ne hanno curato i bordi [...] hanno proposto per il teatro una materia creativa il cui *shakl* non è definito né mai definitivo, di cui sarà il pubblico, una volta fuori dal teatro, a completare il resto.³¹⁴

Proprio a questo punto della nostra riflessione sullo sperimentalismo in Surūr, ci sembra opportuno soffermarci sull'uso della lingua e, più nello specifico, sull'impiego della lingua comune come lingua d'arte, che pure fu tema di riflessione comune per molti altri autori de *Ġīl as-sittīniyyāt wa as-sab īniyyāt*.

2.4.3 La lingua comune come lingua d'arte: Nağīb Surūr e gli altri autori de *Ġīl as-sittīniyyāt wa as-sab īniyyāt*

Come abbiamo avuto modo di osservare, il nuovo motto de *Ġīl as-sittīniyyāt wa as-sab īniyyāt* non fu solo quello di completare ciò che Bahba definisce “il terzo spazio di enunciazione”³¹⁵, ovvero quello spazio in cui la transculturalità di riferimenti trova luogo di espressione fluido, bensì anche quello di portare avanti una riflessione interna alla tradizione, come abbiamo appena visto nel paragrafo precedente. L'esigenza di comporre testi che si facciano carico di veicolare la responsabilità politica del letterato nei confronti della realtà in cui vive e i suoi sforzi nel guidarla verso il progresso filosofico, politico, sociale e materiale, passa dunque anche attraverso la scelta della lingua d'arte che in Surūr, 'Abd ar-Raḥmān al-Abanūdī (1938-2015) e Sayyid Ḥiğāb incontra la potenza comunicativa della *'āmmiyya*.³¹⁶

Com'è noto, tuttavia, la scrittura letteraria in *'āmmiyya* trova degli illustri precedenti già un secolo prima circa, quando 'Abdallah an-Nadīm (1842 - 1896), Ya'qūb Ṣannū' (1839 - 1912) esortano in chiave nazionalista e poi anticolonialista (e in entrambi i casi - soprattutto an-Nadīm - anche propagandistica) a colmare il *gap* comunicativo fra l'*élite* colta e il popolo, talora anche con una buona dose d'ironia e di critica circa

³¹⁴ *Ibidem*, pag. 34.

³¹⁵ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, 1994, Routledge, London-New York, pag. 37. Cfr. G. C. Spivak, “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography”, in R. Guha and G. C. Spivak (a cura di) *Selected Subaltern Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1988, pagg. 1-32.

³¹⁶ Per alcuni testi degli autori ed una breve introduzione critica vedi 'Abd ar-Raḥmān al-Abanūdī, *Amaliyyāt: ash'ār bi-l-'āmmiyya al-miṣriyya*, s.e., 1968; S. Ḥiğāb, *A New Egyptian: The Autobiography of a Young Arab*, op. cit., pag. 48.

le tumultuose vicende politiche del tempo, proprio come si evince dalla nascita di giornali satirici quali *Abū Naẓẓara zarqā* (1877), *al-Ustādh* (1892-93) e altri come *al-Ghazāla* e *al-Arghūl* come riporta Zakariā Naffūsa nel suo *Tārīkh ad-da'wa ilā al-'ammiyya wa āthāru-hā fī Miṣr*³¹⁷.

Non è un caso, inoltre, che anche durante gli anni '20 e '30 del XX° secolo, Muḥammad Ḥuseyn Haykal (1888 - 1956) e lo stesso Re Fārūq (1920 - 1965) rivendicano a gran voce e con orgoglio le loro origini popolari, contrapponendole a quelle aristocratiche di figure politiche quali Sa'd Zaghlūl (1859 - 1927), e tracciano, così, il profilo di un'epoca di autori appena trascorsa che esaltava in chiave popolare e populista il desiderio di essere prossimi alla società loro coeva, pur bruciando di un feroce senso d'inadeguatezza nel non riuscirvi realmente³¹⁸. Infatti, nell'Egitto che fino all'avvento di 'Abd an-Nāṣir (1952) fu afflitto da un'incoltabile spaccatura interna al tessuto sociale e quasi del tutto analfabeta, i tentativi dello stesso 'Abdallah an-Nadīm, Rifā' aṭ-Ṭaḥṭawī (1801 - 1873), di portare in auge la figura del *fallāḥ* come emblema romanticizzato di una nazione, si scontra con ciò che Samāḥ Salīm definisce:

The incapacity of connecting to a mythic national collectivity whose language and culture was forever lost in the mists of past time and whose sense of selfhood, of individual identity was therefore essentially fissured, constructed, incomplete.³¹⁹

A ciò, dunque, sia accorda l'uso da parte di questi autori di ciò che Bakhtin definirebbe una “poliglossia” o “un'inter-animazione di linguaggi”³²⁰ attraverso cui, ad ogni modo, essi ebbero il merito d'introdurre una dialettica d'ispirazione contadina nella letteratura araba del secolo scorso. Di quest'ultima, tuttavia, proprio il popolo non sembrò esserne il reale fruitore.

Aggiungiamo, inoltre, che durante il primo trentennio del '900, la nascita della letteratura nubiana dell'Alto Egitto (prevalentemente in *fuṣḥā* almeno sino ad allora

³¹⁷ Francesco De Angelis, *La letteratura egiziana in dialetto nel primo novecento*, Jouvence, Roma, 2007, introduzione. Cfr. Zakariā Naffusa, *Tārīkh ad-da'wa ilā al-'ammiyya wa āthāru-hā fī Miṣr*, Dār Nashr ath-Thaqāfa, Il Cairo, 1974, pagg. 77-78.

³¹⁸ Samāḥ Salīm, *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt 1880 – 1985*, Routledge, Londra, 2004, pagg. 5-7. Cfr. Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., introduzione.

³¹⁹ Samāḥ Salīm, *ibidem*, op. cit., pag. 5.

³²⁰ Bachtin, M. M., *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 1981, pag. 57. Cfr. Samāḥ Salīm, *ibidem*, pag. 35.

benché con forti incursione de *al-lahġa*) con Muḥammad Khalīl Qāsim (1922 - 1968) e la sua opera *ash-Shamandūra*³²¹, e successivamente con la comparsa sulla scena letteraria di Ibrāhīm Faḥmī e Ḥasan Nūr, getta più coscienti basi, almeno sul piano circostanziale, di una reale volontà di tornare ad *al-aṣāla* (autenticità), linguisticamente e soprattutto tematicamente con esiti, tuttavia, di una persistente miticizzazione del tessuto non metropolitano ancora decisamente edulcorata³²².

Verso la metà del XX° secolo, dunque, ‘Alī ar-Rā’ī ancora non sarà in grado di celare la propria diffidenza verso lo slancio più propriamente linguistico che tematico all’impiego dell’*‘āmmiyya* in testi letterari (anche in *fuṣḥā*) compiuto da Yūsuf Idrīs in molti suoi scritti, affermando che il risultato generale di questa traduzione dal *lahġa* all’arabo standard aveva come risultato «un impoverimento stilistico generale su tutto il testo, ora articolato su due livelli d’espressione»³²³.

Giungendo infine al periodo da noi osservato, quello de *Ġīl as-sittīnyāt wa as-sab‘īniyyāt*, ricordiamo che il critico ‘Abd al-‘Azīz Ahwānī sottolineerà, invece, la legittimità artistica della poesia in *‘āmmiyya*, commentando gli esempi di Ṣalāḥ Ġāhīn (1930 - 1986) e Fu’ād Ḥaddād (1927 - 1985); una legittimità, peraltro, riconosciuta dal canone della letteratura araba con il notorio apprezzamento per la forma poetica de *az-zaġal* andaluso³²⁴. Sarà proprio, dunque, con autori quali Iḍwār al-Kharrāt (1926 - 2015), Naġīb Surūr (1932 - 1978), Bahā’ Ṭāhir (n. 1935), Khayrī Shalabī (1938 - 2011), Yūsuf al-Qa’id (n. 1944), Sayyid Ḥiġāb (1940 - 2017), e con quelli avanguardisti della *qaṣīdat an-nathr al-‘āmmiyya* quali Muḥammad Ṣayf, Maġīd Yūsuf, Zayn al-‘Ābidīn Fu’ad, intenti a scrivere sulle pagine di *Iḍā’a* 77³²⁵, che verranno gettate le basi per un’applicazione più cosciente e circostanziale dell’uso dell’*‘āmmiyya* in letteratura. Inoltre, si ricorda che la presenza di sistemi di comunicazioni di massa quali riviste culturali, giornali, cinema, radio, televisione e l’opera di alfabetizzazione voluta da ‘Abd an-Nāṣir, contribuirono notevolmente ad incoraggiare questi autori a scrivere per un pubblico che allora aveva davvero

³²¹ Muḥammad Khalīl Qāsim, *Ash-shamandūra*, Dār al-Kātib al-‘Arabī li-ṭ-ṭibā’ wa an-Nashr, Il Cairo, 1968.

³²² Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pagg. 181-184.

³²³ *Ibidem*, pagg. 212-216.

³²⁴ ‘Abd al-‘Azīz al-Ahwānī, “At-turāth al-munqaṭī’: *az-zaġal* wa shi’r al-‘āmmiyya” in *Khaṭwa*, n.1, dicembre 1980, pagg. 6-9,

³²⁵ In ragione del loro impegno politico le opere di questi giovani poeti avanguardisti ad oggi, purtroppo, sono difficili da reperire, vedi Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, op. cit., pagg. 214.

maggiori possibilità di fruire il loro messaggio e magari di esserne anche “travolto”, così come questi stessi autori, mossi da calore rivoluzionario, forse speravano.

Soffermandoci, dunque, sugli autori *Ġil as-sittīnyāt wa as-sab’īniyyāt* coevi di Surūr, il legame di quest’ultimi con la loro realtà si articola attraverso due elementi di riferimento per la riflessione poetica, politica e linguistica: *adh-dhātī* (il personale) e *al-ġamā’ī* (il sociale). Attraverso la resa in letteratura di queste due componenti e secondo un uso adeguato della lingua, il letterato sarà in grado di perseguire due obiettivi:

- 1) *al-irtibāt bi-al-wāqī’*, ovvero il legame con la realtà socio-culturale, di cui l’autore deve tener conto affinché non si allontani dai bisogni della gente comune e cessi di esserne portavoce innanzi all’autorità³²⁶;
- 2) *at-tarkīz bi-al-hamm al-iġtimā’ī*, ovvero la *centralità del disagio sociale* che ogni opera vicina al proprio tempo deve denunciare con senso di responsabilità.³²⁷

Fra gli anni ’60 e ’70, dunque, la *’āmmiyya* comincia ad essere impiegata alacremente in diversi generi letterari e soprattutto in teatro ed in poesia. Ricollegandosi alla struttura piramidale attraverso cui i predecessori di Surūr avevano indicato - in termini di “appropriatezza” - l’impiego di un genere letterario e di una variante linguistica per uno specifico destinatario (*elite / gruppo ristretto / volgo - khāṣṣ al-khāṣṣ / al-khāṣṣ / al-’ām*)³²⁸ - gli intellettuali egiziani fra gli anni ’60 e ’70 ne impongono, infine, una revisione all’insegna di un dovere morale non solo nei riguardi del pubblico ma anche della loro stessa categoria, prigioniera di vecchi stilemi. Tuttavia, tale questione osservata in nei termini sopra descritti, risveglierà la perplessità di critici come Khalīl Kalfat (1942-2015), che di fatto pretendono modelli stilistici esteticamente maggiormente definiti per l’impiego della *’āmmiyya* in letteratura.³²⁹

³²⁶ Sāmī Swīdān, “An-naqd al-’arabī al-ḥadīth wa an-naṣṣ al-adabī: qaḍāyā wa ishkāliyyāt wa rihānāt”, in *Mağallat al-Fikr al-’arabī al-Mu’āṣir*, n. 116-117, Beirut – Parigi, 2001, pagg. 151-183.

³²⁷ Yūsuf Rākha “Our Revolution”, intervista con ‘Abd al-Raḥmān al-Abanūdī, in *al-Aḥram Weekly*, n. 595, 18-24 luglio 2002. Consultato online 13 settembre 2016 e disponibile al seguente link: <http://weekly.ahram.org.eg/2002/595/sc15.htm>. Cfr. Nağīb Surūr, *Rihla fī thulāthiyya Nağīb Maḥfūz*, op. cit., pag. 51.

³²⁸ Muḥammad Abū Zayd “Ġil as-sittiniyyāt fī Miṣr”, op. cit., pag. 12.

³²⁹ Khalīl Kalfat, “Mulāḥazāt ḥawla al-kuttāb”, in *Gallery* 68, n. 7, ottobre 1969. Cfr. Muḥammad Riḍa ash-Shabībī, “Fī tārikh al-lahġa al-miṣriyya”, XXII Congresso dell’Accademia di Lingua Araba del Cairo, *Mağallat al-Maġma’*, vol. XII, Il Cairo, 1955, in Tharwat ‘Abd as-Samī’ (a cura di), *al-Lahġāt al-’arabiyya: buḥūth wa dirāsāt*, Mağallat Maġma’ al-Luġha al-’Arabiyya, il Cairo, 2004, pag. 129.

A tal proposito, dunque, precisiamo che l'uso della *'āmmiyya* nell'opera di Naǧīb Surūr riprende i toni della lingua parlata talvolta e solo in teatro ma non nella canzone o in poesia in cui l'*'āmmiyya* è impiegata in modo differente. In *Hiwār fī al-masrah*, ad esempio, l'autore giunge ad una teorizzazione estetica: egli, infatti, sottolinea il valore di derminate soluzioni retoriche e linguistiche nella sua produzione drammaturgica e afferma che dall'eventuale scelta d'impiegare *lahǧāt maḥalliyya* (dialetti locali) l'opera stessa non trae alcun giovamento: perseguirebbe una volontà di mimesi con il contesto alla quale non può aspirare, né sarebbe una scelta comprensibile allo spettatore³³⁰. Nella teorizzazione drammaturgica di Surūr, infatti, il pubblico viene identificato come il maggior *co-regista* della *performance* teatrale non solo durante le brevi ore della *pièce* ma soprattutto successivamente. In quella che costituisce la più grande prova della contezza tecnica di Surūr, egli ribadisce la sua precisa volontà di esprimersi con una lingua comprensibile ed empatica con lo spettatore, condizionata diamesicamente e condivisa diatopicamente, ciò che potremmo indicare come un protodialetto del mondo egiziano agricolo, trasferendo su una microarea le considerazioni di Durand, Kallas e Cohen³³¹. E sono proprio queste le considerazioni da cui emerge la profonda consapevolezza critica del nostro autore nel ricorso alla *'āmmiyya*.

Sotto il profilo diastratico, la soluzione linguistica appena descritta da Surūr per il suo teatro è quella che Badawī definirebbe *'āmmiyyat al-mutanawwirīn*³³², una scelta espressiva che diventa molto più evidente nel sodalizio fra Naǧīb Surūr, ash-Shaykh Imām e Aḥmad Fu'ād Naǧm in tema de *al-musīqā al-multazima* e che si osserva in brani come *Ḥallū el-marākib* (*Sciolsero le vele*, anni '70) e *El-baḥr b-yiḍḥak le-h?!* (*Che c'ha da ridere il mare?!*, anni '70).³³³

³³⁰ Naǧīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, pagg. 58-59.

³³¹ J. Owens, *A Linguistic History of Arabic*, Oxford University Press, Oxford, 2006; O. Durand, *Dialettologia araba*, Carocci, Roma, 2009 pag. 137-139; E. Kallas, *Qui est arabophone?*, Istituto di Sociologia Internazionale di Gorizia, Gorizia, 1999, pag. 50; D. Cohen, *Etudes de linguistique sémitique et arabe*, The Hague, Parigi, 1970, pag. 70.

³³² Come afferma Badawī, la progressiva distanza che si traccia fra le cinque varianti sociolinguistiche di arabo parlato è il primo indice per decifrare il rapporto fra gli interlocutori coinvolti nel processo comunicativo: 1) *fuṣḥā at-turāth*; 2) *fuṣḥā al-'aṣr* 3) *'āmmiyyat al-muthaqqafīn* 4) *'āmmiyyat al-mutanawwirīn* 5) *'āmmiyyat al-ummiyyīn*. In Alaa Elgibali (a cura di), *Understanding Arabic: Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi*, American University in Cairo Press, 1996, pagg. 103-105.

³³³ I due brani composti negli anni '70 sono stati oggetto della nostra analisi linguistica e retorica e sono riportati alla sezione dedicata alla poesia dell'autore. La traduzione dei testi è presente nel *corpus* poetico dell'autore oggetto del VI° capitolo di questa tesi.

Nell'intento di avvicinarsi alla lingua parlata, l'opera di Surūr contempla anche l'impiego frequente di *alfāz dakhīla* (molto ricorrenti nel parlato) all'interno del testo in *fuṣḥā*, come in *Fāris ākhir zaman* (1968), e molto spesso con finalità ironiche e sarcastiche. L'autore, infatti, si prende gioco dell'alta società e della piccola borghesia egiziana e della moda di sostituire termini arabi con termini di matrice straniera al fine di dare vita ad una moderna variante linguistica di prestigio.³³⁴

Tuttavia, i termini della sperimentazione di Nağīb Surūr sospesa fra *'āmmiyya* e *fuṣḥā* rimangono di volta in volta fedeli ai modelli della letteratura araba assai precedente alla *nahḍa*: in tal senso, quindi, un modello come quello delle *rubā'īyyāt*, tradizionalmente in *fuṣḥā*, è stato proposto come tale dall'autore e rinnovato solo tematicamente; gli esempi di *ash-shi'r al-ghinā'ī* in *'āmmiyya*, invece, sono stati resi dall'autore secondo il codice linguistico che è loro proprio come elementi della sua sperimentale lingua teatrale.

Oltre a Nağīb Surūr, autori di opere esclusivamente in *lahğā* come 'Abd ar-Raḥmān al-Abanūdī, Muḥammad Zaghlūl, Muḥammad al-Dughaydī, Fathī Bakr e Wafā' al-Baghdādī³³⁵, ipotizzarono anch'essi un modello estetico per l'impiego della *'āmmiyya*: esso fa leva su *ar-ramziyya ath-thaqāfiyya* (simbologia dei riferimenti culturali)³³⁶ che è propria di un background culturale condiviso con il pubblico e si ispira ad *al-falsafa ar-rūmānsiyya li-maḥmūd al-waṭan* (una filosofia romantica per comprendere la patria) ovvero l'esaltazione della bellezza e della potenza retorica della lingua comune che miri a emancipare i suoi parlanti da una posizione di marginalità³³⁷. Tali sperimentazioni si collocano nel quadro più ampio di innovazioni introdotte da *Ğīl as-sittīniyyāt wa as-sab'īniyyāt* che ne avanzò i termini di applicabilità in modo eclettico e vivace.

³³⁴ Nağīb Surūr, *Fāris ākhir zamān*, op. cit. L'opera è stata oggetto della nostra analisi linguistica e retorica ed è riportata alla sezione dedicata alla poesia dell'autore del presente lavoro. La traduzione dei testi è presente nel corpus poetico dell'autore oggetto del VI° capitolo di questa tesi.

³³⁵ Vedi 'Abd al-'Ālī Muḥammad, *al-Ufuq al-ibdā'ī li-l-thaqāfa: qirā'a sūsiūnaqdiyya fī ash-shi'r al-'āmmī*, Kulliyyat al-Adāb - Ġāmi'at al-Munūfiyya, Egitto, s.d.

³³⁶ *Idem*; Marilyn Booth, "Poetry in the Vernacular", in M. M. Badawī (a cura di) *Modern Arabic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pagg. 463–82.

³³⁷ Marilyn Booth, *ibidem*, pag. 272. Cfr. Muṣṭafā 'Abd al-Ghanī, *Al-Muthaqqafūn wa 'Abd an-Nāṣir*, op. cit. (introduzione), pag. 6.

2.4.4 L'alienazione e la *fiction* fra gli *arkān* della nuova letteratura de *Ġil as-sittīniyyāt wa as-sab'īniyyāt*: la realizzazione nell'opera di Naḡīb Surūr

Fra gli *arkān* (pilastri) della letteratura degli anni '60 e '70 in Egitto indicati dai critici avanguardisti già citati quali Ghālīb Halasā, Ghālī Shukrī, Khalīl Kalfāt e Ibrāhīm Faṭḥī, oltre al “nuovo realismo socialista” e l'attenzione ad *at-turāth* vi sono anche i temi dell'alienazione e della *fiction*. Per quanto concerne il primo dei due temi, ovvero l'alienazione, essa è da indentificare come “figlia” della *naksa*, del fallimento storico e politico che instilla nell'intellettuale una sfiducia nei riduardi del cambiamento sociale. Tuttavia, secondo Khalīl Khalfat, la “solitudine” del letterato è un elemento che può dar vita ad esiti positivi (se letta in chiave di denuncia) o negativi (se costituisce un mero allontanamento dell'intellettuale dal proprio ruolo attivo nella società).³³⁸

L'alienazione, dunque, è un tema che troviamo nelle ultime opere poetiche di Naḡīb Surūr, quali *Iḥbāṭāt shi'riyya* (1975)³³⁹ e *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr* (1975)³⁴⁰; tuttavia l'autore ne offre una realizzazione per la quale tale alienazione è parziale poiché indotta da cause esterne alla propria volontà. Infatti, la continua costruzione di immagini allegoriche che hanno per tema l'emarginazione è quello strumento retorico attraverso il quale il poeta Surūr descrive la propria alienazione come una scelta obbligata, sottolineando ripetutamente quali sono quegli elementi di comunione fra sé ed il mondo che affannosamente non smette mai di cercare. I ricoveri coatti che segnarono l'ultima stagione dell'esistenza di Naḡīb Surūr trovano in questa alienazione una fortissima denuncia contro la repressione e l'ostracismo culturale riservato agli intellettuali non allineati con il governo; un ostracismo di cui Surūr accusa la stessa classe intellettuale, evidentemente troppo poco “impegnata” politicamente o troppo timorosa, per rivendicare una propria compattezza innanzi al potere.

Se dunque nelle prime delle sette *Iḥbāṭāt shi'riyya*, il poeta Surūr si aggira alienato per la città definita «giungla di scarpe»,³⁴¹ nella quinta, invece, l'allegoria apocalittica

³³⁸ Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit., pag. 173; Khalīl Kalfat, “Mulāḥazāt hawla al-kuttāb”, op. cit., pag. 75.

³³⁹ N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi'riyya*, op. cit.

³⁴⁰ N. Surūr, *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr*, op. cit.

³⁴¹ N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi'riyya* in *al-Kātib*, op. cit., pagg. 18.

prende il sopravvento a denunciare come il crollo dei valori morali e l'incapacità degli intellettuali di lottare con gli strumenti della bellezza, dell'Arte e del bene, sanciscano il trionfo della «peste» (la corruzione morale e materiale) nella nuova società egiziana:

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 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.³⁴²

Quanto al tema dell'alienazione in *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, come ricordato anche dall'analisi critica di Samar Dwīb sulle opere dei poeti della prigionia³⁴³, anch'essa è un'alienazione forzata che ricrea poeticamente ed iperbolicamente un desiderio di comunione con la propria spiritualità e con il mondo esterno, una comunione che nell'opera è intesa come il bene supremo e precluso all'autore ridotto in "cattività".

Per quanto concerne, invece, gli sviluppi della *fiction* all'interno della produzione di Nağīb Surūr, anch'essi si articolano secondo i tratti di una sardonica allegoria del reale: tale aspetto è ben visibile nel componimento lirico *Fāris ākhir zamān* (1968) in cui l'intera fiction – di cui sono oggetto le avventure del Gran Mercante ('Abd an-Nāşir) per i sette mari e i racconti che ne offrono dieci perseguitati narratori (i poeti nella stagione della repressione politica) – non è assolutamente una mera fuga dal reale bensì il racconto trasfigurato ed amaro della stessa³⁴⁴. Persino l'incontro con i grandi autori del passato, Puşkin, Dante, Abū al-'Alā al-Ma'rri e Byron in *Luzūm mā*

³⁴² *Ibidem*, pag. 19.

³⁴³ Samar Dwīb, *Ath-thunā'īyyāt aḍ-ḍiddiyya: Dirāsāt fī ash-shi'r al-'arabī*, Manshūrāt al-Hay'a al-'Āmma as-Sūriyya li-l-Kitāb, Damasco, 2009.

³⁴⁴ Nağīb Surūr, *Fāris ākhir zamān*, op. cit.

yalzim (*L'imprescindibilità del necessario*, 1963-1964) costituiscono un “circo dantesco ed immaginario degli affetti” la cui creazione è necessaria per la resistenza morale del poeta durante i giorni del suo esilio ungherese³⁴⁵.

Alienazione e *fiction*, dunque, sono due temi presenti nella letteratura di Surūr, ma in termini che potremmo definire non in senso avanguardista alla maniera di Baḥā' Ṭāhir Ibrāhīm Maṣṣūr e Ibrāhīm 'Abd al-'Aṭī.³⁴⁶ Infatti, nell'opera del nostro autore essi appaiono come una trasposizione allegorica di un contatto irrinunciabile e quasi morboso con il reale, la vita e l'impegno politico, e costituiscono una delle cifre stilistiche di questo autore del “realismo socialista” – filone adeguatamente indicato da Halasa – che, tuttavia, sente di dover ricorrere alla fantasia e all'immaginazione per esprimersi nella sua completezza.

2.5 Naḡīb Surūr: cenni biografici e opere³⁴⁷

Muḥammad Naḡīb Muḥammad Haḡras Surūr nacque il primo di giugno del 1932 nel villaggio di Akḥṭāb (nel governatorato di Daqahliyya, nei pressi del delta del Nilo) dove suo padre lavorava in qualità di impiegato del fisco. All'età di pochi anni, assistette ad un episodio che ebbe un'influenza scioccante sulla crescita del futuro scrittore: il padre, infatti, venne convocato dall'autorità locale (*al-'umda*) solo perché potesse assistere all'umiliazione di un bracciante indifeso, accusato di pigrizia³⁴⁸. A quei tempi, 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 mente del futuro autore, tale da ripercorrere di sovente la sua produzione. Dopo l'arbitrario e immotivato licenziamento del padre (presumibilmente per ragioni di clientelismo, a vantaggio di un altro piccolo funzionario, caldamente raccomandato da un'autorità locale), la famiglia si trasferì al Cairo, dove la situazione economica peggiorò notevolmente.

³⁴⁵ N. Surūr, *Luzūm mā yalzīm* in *al-A'māl al-kāmila*, op. cit., vol. 3, pagg. 109-241.

³⁴⁶ Per una panoramica ed una contestualizzazione di tali autori vedi Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, op. cit., pagg. 170-173

³⁴⁷ Per una biografia dell'autore vedi la prefazione a Naḡīb Surūr, *Alūh yā Miṣr*, al-Hay'a al-'Āmma al-Miṣriyya li-l-Kitāb, Il Cairo, 2003, pagg. 6-8.

³⁴⁸ Per la precisione il funzionario dell'amministrazione locale (*al-'umda*) chiese in prestito al padre di Naḡīb Surūr una scarpa del paio che aveva ai piedi per percuotere un contadino a suo giudizio “ozioso” essendo quest'ultimo scalzo e non potendo il funzionario della *'umda* rovinare le proprie per una simile azione. I riferimenti all'episodio sono riportati nel primo componimento poetico scritto dall'autore diciassettenne dal titolo *al-Ḥidhā'* (*La scarpa*) in Naḡīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 10-14.

Durante questo periodo Surūr, diciassettenne, cominciò a scrivere il suo primo poema dal titolo *Al-Ḥidhā'* (*La scarpa*) e continuò a scrivere versi, perlopiù nazionalistici ed anticoloniali, che vennero pubblicati da alcuni piccoli periodici³⁴⁹. Durante un breve ritorno al villaggio natìo, la rabbia per il sopruso vissuto in famiglia per 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 ad istigare altri giovani studenti e membri della comunità a vandalizzare la casa di un protetto del *bāshā*. Un'esperienza che costò un significativo sanzionamento economico nei suoi riguardi e dunque nei riguardi della sua famiglia³⁵⁰.

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 lì vi ho trovato
a pregare come colombe³⁵¹

Si iscrisse dunque all'Accademia di Arte Drammatica presso il Cairo, dove si laureò nel 1956. Proprio a questo periodo risalgono i primi esperimenti del giovanissimo Surūr drammaturgo durante i brevi mesi del suo lavoro presso *Firqat al-masrah ash-sha'bi*³⁵² e la scrittura dell'acerbo saggio sulle tecniche teatrali *Takhṭīṭ fī al-masrah al-miṣrī*, pubblicato sulla rivista libanese *al-Ādāb*³⁵³. A seguire cominciò a lavorare come censore presso il Ministero della Cultura, dove ebbe occasione di conoscere il commediografo Nu'mān 'Āshūr (1918-1987), al quale fu legato da una sincera amicizia. Tuttavia, dopo essersi rifiutato di censurare il film di Yūsuf Shāhīn *Bāb al-*

³⁴⁹ Le singole pubblicazioni di tali componimenti non sono state pervenute ma alcuni di essi, per stessa affermazione dell'autore, sono stati raccolti in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit. Vedi Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, op. cit., pag. 53.

³⁵⁰ Robert B. Campbell, (a cura di), *Contemporary Arab Writers – Biographies and Autobiographies*, Orient-Institut der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft, Wiesbaden, 1966, pag. 718.

³⁵¹ Vedi Pierre Cachia, "Folk themes in the works of Najib Surūr", op. cit., pag. 203.

³⁵² Nihād Ṣalāyah, "Remembering Nağīb Surūr", in *al-Ahrām Weekly On-line*, n. 840, 12 aprile 2007. Come affermato dall'autrice dell'articolo nel testo, ella scrisse quest'articolo in occasione del LXXV° anno dalla nascita di Surūr che venne celebrato con la rappresentazione di una piccola messinscena di Īmān aṣ-Ṣirāfi (allieva di Surūr) dal titolo *Kān gada'*. L'articolo è stato consultato il 13 giugno 2017 e reperibile al seguente link: <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2007/840/cu11.htm>

³⁵³

Ḥadīd (1958), capolavoro assoluto del cinema egiziano, venne licenziato con pesanti ripercussioni sulla sua vita lavorativa e sociale³⁵⁴.

Nel 1958 compose la sua prima opera teatrale *Shağarat az-zaytūn* (*L'albero d'ulivo*)³⁵⁵ e 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 Stanislavskij³⁵⁶ e lavorò al contempo come giornalista radiofonico presso la sezione araba della radio moscovita. Ad ogni modo, a seguito di una sua vivace rimostranza circa i metodi d'insegnamento dei docenti, non ottenne il secondo diploma in drammaturgia presso l'istituto dove aveva studiato per due anni e non poté continuare a lavorare nella radio sovietica a causa della vena eccessivamente polemica dei suoi interventi.

In uno di questi, ad esempio, si ricorda che Surūr definì pubblicamente 'Abd an-Nāṣir come un "fascista": un gesto che gli costò l'espulsione dalla Unione Sovietica ed 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 egiziani³⁵⁷. Questa nuova esperienza dolorosa segnò profondamente la sua vita ed essa si ripresenta di sovente in forma simbolica nella sua opera poetica *Luzūm mā yalzīm*, datata all'anno 1963-'64 del suo periodo ungherese, e anche in altri suoi scritti successivi.³⁵⁸ Gli anni dell'esilio, ad ogni modo – riconobbe l'autore – furono anche quelli anni della propria formazione culturale, degli interminabili studi e letture sia sulla tradizione culturale araba sia su quella europea e russa, alle quali egli attingeva con disinvoltura. Nello stesso periodo, Surūr comincia a riflettere sulla sperimentazione da portare in teatro e compone l'adattamento egiziano dell'opera di Čecov *Il giardino dei ciliegi* (*Bustān al-karaz*, 1964)³⁵⁹. Soffermandoci un poco sul rapporto fra Surūr e 'Abd an-Nāṣir, va detto che esso fu un abbastanza controverso per tutto il corso della carriera dell'autore: da un lato Surūr amava di 'Abd an-Nāṣir lo spirito rivoluzionario e soprattutto l'approccio

³⁵⁴ *Idem*.

³⁵⁵ M. Ruocco, *Storia del teatro arabo dalla nahḍa ad oggi*, op. cit., pag. 229.

³⁵⁶ Sul rivoluzionario metodo d'interpretazione del testo teatrale introdotto da Stanislavskij ed i passaggi della *personificazione* e *reviviscenza* di tale metodo vedi Franco Ruffini, *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, editori Laterza, Roma-Bari, 2007. Per alcune sintetiche indicazioni vedi anche il glossario terminologico posto in calce al presente lavoro.

³⁵⁷ *Idem*.

³⁵⁸ N. Surūr, *Luzūm mā yalzīm*, op. cit.

³⁵⁹ M. Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa ad oggi*, op. cit., pag. 103.

marxista alla diffusione della cultura; dall'altro gli fu ostile in ragione della sua politica di repressione degli intellettuali e militanti comunisti. Tuttavia, persino nella sua feroce e sardonica opera di *shi'r al-muġūn*, *Kussummiyyāt* (iniziata 1967 e poi completata negli anni successivi fino alla fine del 1974) il poeta sembra rivolgersi all'unico «Presidente» dell'Egitto con toni di rinnovata fiducia (v. 207-214)³⁶⁰, quasi fosse ancora l'unico interlocutore possibile in una società corrotta e riconosciuto da Surūr, nel bene o nel male, come l'unica figura politica ad essere stata motivata da reale sincerità d'intenti. In ragione della schiettezza dell'autore circa l'approccio delle autorità alle questioni culturali e politiche durante la stagione nasseriana, la scelta di non biasimare 'Abd an-Nāṣir con toni violenti non sembra essere dettata dalla paura di una ritorsione, che peraltro Surūr sperimentò ad ogni modo. Essa sembra essere piuttosto indicazione di quello che fu il tipico rapporto di molti intellettuali del suo 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.³⁶¹

La restituzione del passaporto egiziano nel 1964 consentì a Surūr di ritornare in patria dove, con una completa formazione teatrale e culturale alle spalle, godette di fama e rispettabilità: divenne direttore artistico de *Masrah al-Ġīb* (*Teatro della Tasca*)³⁶², 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 alcune opere teatrali originali d'ispirazione popolare, quali *Yāsīn wa-Bahiyya* (*Yāsīn e Bahiyya*, 1964) e *Ah yā layl yā qamar!* (*Oh notte, oh luna!*, 1966)³⁶³. Contemporaneamente, lavorò in qualità di attore e si dedicò al completamento e alla scrittura di antologie poetiche quali *al-Trāġīdiyā al-insāniyya* (*La tragedia umana*, anni '50-'60)³⁶⁴ e *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* (*I protocolli dei*

³⁶⁰ N. Surūr, *Kussummiyyāt*, op. cit.

³⁶¹ Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation*, pag. 17; cfr. Joel Beinin, Zachary Lockman, *Workers on the Nile: Nationalism, Communism, Islam and the Egyptian Working Class 1882 – 1954*, op. cit., pagg. 20-22.

³⁶² 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 all'iniziativa di istituire un teatro sperimentale, appunto *Masrah al-Ġīb*.

³⁶³ N. Surūr, *Yāsīn wa-Bahiyya*, op. cit.

³⁶³ N. Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, op. cit. Vedi anche M. Ruocco, "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*, op. cit., pagg. 128-129.

³⁶⁴ N. Surūr, *al-Trāġīdiyā al-insāniyya*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 3-59.

Savi del Riche, 1966)³⁶⁵ la quale, oltre ad essere un'invettiva nei riguardi di una fruizione elitaria dell'arte, raccoglie anche alcune fra le sue liriche più intime fra le quali *Kalimāt fī al-ḥubb* che brilla, peraltro, per un uso innovativo del verso.³⁶⁶

Alla *naksa* del 1967, tuttavia, il tono di Surūr si fa più duro, amaro e anche visionario: nello stesso anno si assiste presso il teatro al-Ḥakīm alla messinscena della sua opera teatrale *Yā Bahiyya khabbirī-nī* con la regia di Ġalāl ash-Sharqāwī³⁶⁷ e cominciò la composizione (completata negli anni '70) dell'assai discussa opera de *shi'r al-muḡūn* ovvero *Kussummiyyāt (Le vaffanculiadi)* che incrementò alacremenente il numero dei suoi ammiratori e detrattori³⁶⁸. Il 1968, invece, fu l'anno di composizione del visionario componimento de *shi'r li-l-masrah* (poesia per il teatro) *Fāris ākhir zamān*³⁶⁹ e di opere teatrali quali *Alūh yā Miṣr (Pronto, Egitto?!, 1967-1968)*³⁷⁰ e *Al-kalimāt al-mutaqāṭi'a (Le parole crociate, 1969)*³⁷¹ in cui Surūr, in aperta controtendenza rispetto alle sue scelte di ambientazione *rīfiyya*, si addentra con sguardo straniante nell'osservazione dei rapporti familiari all'interno 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 e ribelle miticizzata e conosciuta dopo la sua morte. Viene definito infatti un uomo estremamente gentile ed educato, benché privo di «quell'affettatezza cairota nei costumi». 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.³⁷²

³⁶⁵ N. Surūr, *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 241-327.

³⁶⁶ N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* dall'antologia *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 247-249. N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-Kātib* anno XV°, n. 172, luglio 1975, pagg. 16-17.

³⁶⁷ N. Surūr, *Yā Bahiyya khabbirī-nī*, in *Ḥiwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, Il Cairo, 1969, pagg. 213-294.

³⁶⁸ N. Surūr, *Kussummiyyāt*, op. cit.

³⁶⁹ N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, op. cit.

³⁷⁰ N. Surūr, 'Iṣām ad-Dīn Abū al-'Alā, (a cura di), *Alūh yā Miṣr*, op. cit. L'opera venne pubblicata anche sulla rivista *Āfāq al-masrah* VIII, n. 57, pagg. 4-57 in occasione del XX° anno dalla morte di Surūr.

³⁷¹ N. Surūr, *al-Kalimāt al-mutaqāṭi'a*, al-Hay'ia al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, s.d.

³⁷² Informazioni raccolte da una nostra intervista presso il *Café Riche* al Prof. Sulaymān al-'Atṭār, docente di letteratura araba contemporanea presso l'Università del Cairo, collega ed amico di Naḡīb Surūr. Molte informazioni fornite, oltre a quelle familiari sono state confermate anche 'Abd ar-Raḥmān "Fīlfil", classe 1923, in servizio al *Café Riche* dall'età di 13 anni sino ad ora. Le nostre interviste sono state raccolte in vari incontri avvenuti durante il mese di gennaio del 2016. Altre interviste circa

Sempre nel 1969, Nağīb Surūr pubblicò per la prima volta una sua opera saggistica, *Ḥiwār fī al-masrah* (*Discorso sul teatro*), in cui mette a punto chiaramente le basi della sua sperimentazione teatrale ed artistica, allontanandosi chiaramente dal modello precedente di Tawfīq al-Ḥakīm. La pubblicazione del saggio fu gesto molto coraggioso per quegli anni ma – in ragione delle accese polemiche contro il “teatro dell’assurdo” e i suoi sostenitori contenute in tale lavoro – quest’ultimo scorse 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 dal nostro autore, e la sceneggiatura *Mirāmār* (Miramar)³⁷³ (purtroppo smarrita), ovvero un adattamento teatrale di un romanzo di Nağīb Maḥfūz al quale Surūr fu sempre legato da un rapporto decisamente controverso, sospeso tra il riconoscimento del valore artistico e le reciproche critiche³⁷⁴. Quest’ultimo dato si evince anche dalla brillante opera critica *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz* (*Viaggio nella trilogia di Nağīb Maḥfūz*, 1964-1978), alla quale l’autore lavorò dal 1964, anno del suo ritorno in Egitto sino alla morte nel 1978, e che poi venne pubblicata postuma nel 1981³⁷⁵.

Gli anni ’70 segnati dall’ascesa al governo di as-Sādāt furono molto difficili per l’autore. La repressione nei riguardi dei militanti comunisti, infatti, si fece sempre più violenta e la censura sempre più dilagante. I primi ricoveri coatti di Surūr nell’ospedale psichiatrico de *al-‘Abbāsiyya* cominciarono nel 1972-73³⁷⁶, anni delle proteste studentesche e operaie di fianco alle quali l’autore si schierò pubblicamente, fedele all’ideologia comunista. Surūr, nonostante tutto, in questo periodo scrisse alcune opere teatrali quali *Al-ḥukm qabla al-mudāwala* (*La sentenza prima*

l’attività letteraria e la personalità dell’autore sono state tenute con ‘Abd al-‘Azīm al-Bishtī, giornalista, saggista ed intellettuale libico, amico e collega di Nağīb Surūr che ospitò in casa propria presso Il Cairo Surūr, la moglie Sasha Korsakova ed il piccolo Shūhdī, figlio della coppia, per due anni. ‘Abd al-‘Azīm al-Bishtī vive fra Il Cairo, Parigi e az-Zāwiyya (Libia). L’intervista si è tenuta presso l’hotel Marriott del Cairo il 15 gennaio 2016.

³⁷³ Fra le varie fonti consultate, la sceneggiatura di *Mirāmār* è citata in N. Surūr, *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*, op. cit., pag. 293, nel quale si fa riferimento ad 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 trovò un riscontro positivo. Cfr. M. Ruocco, “*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*, op. cit., pagg. 127-128 e 130.

³⁷⁴ *Idem*.

³⁷⁵ N. Surūr, *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*, op. cit.

³⁷⁶ Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, op. cit., pag. 110.

dell'udienza, 1969-1970)³⁷⁷, *Mālik ash-shaḥḥātīn* (Il re dei mendicanti, 1970)³⁷⁸ e *Adh-dhubāb al-azraq* (La mosca blu, 1971)³⁷⁹, tutte contraddistinte da atteggiamenti critici nei riguardi della società egiziana e molto più violenti e visionari rispetto a quelli presenti nelle opere precedenti. Nel 1974 Surūr diventa direttore del Masraḥ al-Qawmī per poco tempo, divorzia dalla prima moglie e sposa l'attrice Samīra Muḥsin, dalla quale divorzia a sua volta dopo nemmeno un anno, quando apprende della relazione adultera (e quasi plateale) di quest'ultima con Nağīb Maḥfūz.³⁸⁰

È proprio alla fine del 1974 che Surūr comincia ad essere emarginato definitivamente dalla scena culturale; è un personaggio scomodo ed irriverente e solo pochi amici gli rimangono fedeli, fra questi ricordiamo: il compagno di studi in Russia Karam Miṭāwaʿ, lo sceneggiatore e regista Zakī Ṭulaymāt, i poeti Amal Dunqul, ʿAbd ar-Raḥmān al-Abanūdī e Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr e i grandi autori de *al-mūsīqā al-multazima* quali ash-Shaykh Imām e Aḥmad Fuʿād Nağm, con i quali Surūr intensifica la collaborazione in questo periodo scrivendo i testi i già citati brani *Ḥallū el-marākib* e *El-baḥr b-yiḍḥak le-h?! (anni '70)*.

A causa dell'ostracismo culturale e di regime di cui fu vittima, Surūr cade in una profonda depressione e trova rifugio nell'alcol. I suoi ricoveri forzati presso l'ospedale psichiatrico di Alessandria divengono sempre più frequenti, nonostante le fragili condizioni di salute dell'autore, che lì intreccia una sincera amicizia con il medico che lo ha in cura, an-Nabawī al-Muhandis, ricordato in coda ad alcuni suoi ultimi scritti³⁸¹. Un ritratto di questo percorso di sofferenza psichica e fisica si ha in *Kussummiyyāt*, di cui l'autore continua la composizione durante serate conviviali fra i pochi amici rimasti, e nelle altre grandi opere poetiche della seconda metà degli anni '70, ovvero *Iḥbāṭāt shi'riyya* (Frustrazioni poetiche 1975)³⁸² ed il testamento lirico dell'autore *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* (Le quartine di Nağīb Surūr, 1975 rivisto anche nel 1976)³⁸³ dove si assiste a uno straordinario ritorno alla poesia disciplinata di *ash-shi'r al-muqaffā at-taqlidī*. Insieme ad altre precedenti, tali opere vengono pubblicate

³⁷⁷ N. Surūr, *Al-ḥukm qabla al-mudāwala*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 2, 1995, op. cit., al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1995, pagg. 23-125.

³⁷⁸ N. Surūr, *Mālik ash-shaḥḥātīn*, in *ibidem*, pagg. 210-317.

³⁷⁹ Nağīb Surūr, *Adh-dhubāb al-azraq*, in *ibidem*, pagg. 126-209.

³⁸⁰ *Ibidem*, pag. 122; Sulla relazione adultera della seconda moglie di Nağīb Surūr ed il conflitto con Nağīb Maḥfūz vedi i riferimenti presenti in Nağīb Surūr, *Kussummiyyāt*, op. cit., versi 174-179.

³⁸¹ N. Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, op. cit., pag. 69.

³⁸² N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi'riyya*, op. cit.

³⁸³ N. Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, op. cit.

su incitamento di Ṣalāḥ ʿAbd aṣ-Ṣabūr sulla rivista filo-nasseriana *al-Kātib* (di cui ʿAbd aṣ-Ṣabūr era direttore) durante gli ultimi quattro anni di vita della 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 mendicante³⁸⁴. A queste opere si affianca la pubblicazione – sempre su *al-Kātib* – di brevi articoli critici quali “Bayna yaday Arīṣṭū: difāʿān ʿan ash-shiʿr”³⁸⁵, “Bayna yaday Arīṣṭū: difāʿān ʿan al-masraḥ”³⁸⁶ e l’articolo pubblicato in due parti “Ash-shiʿr bayna al-mafrūd wa-al-marfūd: muḥāwara maʿa Mārtin Haydġir (I) e (II)”³⁸⁷.

Gli ultimi anni della scrittura di Surūr sono dominati dal lavoro su *Riḥla fī thulāthiyyat Naġīb mahfūz*, sulla riduzione teatrale/saggio *Afkār ġunūniyya fī daftar Hamlit*³⁸⁸ e sull’ultimo grande lavoro critico, il feroce e sardonico saggio *Hākadhā qāla Ġuḥā*³⁸⁹ (1978) nonché da una *performance* in qualità di attore protagonista in *Ūkāzyūn* (1977) di ʿAbd al-Ḥakīm ash-Shawqī, in cui Surūr interpretò il ruolo di un drammaturgo squattrinato e senza lavoro che annega le proprie angosce nell’alcol.³⁹⁰ Un ruolo che somigliava moltissimo alla tragedia personale di Surūr, il quale vide nella sua interpretazione una possibilità di riscatto personale.

Naġīb Surūr si spegne il 14 ottobre del 1978 a Damanhur (60 km. ca da Alessandria), presso la casa del fratello maggiore Tharwat, ormai gravemente ammalato di fegato, diabete e quasi cieco. Aveva 46 anni.

³⁸⁴ Si ricorda a tal proposito una lettera scritta da Surūr sulla rivista *al-Kawākib* alcuni anni prima in cui già denunciava gli esordi dell’ostracismo culturale al quale era stato condannato, vedi Naġīb Surūr, *Risāla ilā al-Kawākib*, in *al-Kawākib*, n. 906, 10 dicembre 1968. Cfr. Bandar ʿAbd al-Ḥamīd, “Naġīb Surūr: mawt al-mughannī al-muqātil” in *al-Ḥayya al-Masraḥiyya*, anno VI°, n. 4, autunno 1978, pagg. 161-171.

³⁸⁵ N. Surūr, “Bayna yaday Arīṣṭū: difāʿān ʿan ash-shiʿr” in *al-Kātib*, XV° anno, n.170, maggio 1975, pagg. 52-59.

³⁸⁶ N. Surūr, “Bayna yaday Arīṣṭū: difāʿān ʿan al-masraḥ” in *al-Kātib*, XV° anno, n.171, giugno 1975, pagg. 60-72.

³⁸⁷ N. Surūr, “Ash-shiʿr bayna al-mafrūd wā al-marfūd: muḥāwara maʿa Mārtin Haydġir (I)” in *al-Kātib*, XVI° anno, n.189, dicembre 1976, pagg. 42 – 59; N. Surūr, “Ash-shiʿr bayna al-mafrūd wa al-marfūd: muḥāwara maʿa Mārtin Haydġir (II)” in *al-Kātib*, XVII° anno, n.191, febbraio 1977, pagg. 38-58.

³⁸⁸ N. Surūr, *Afkār ġunūniyya fī daftar Hamlit*, in N. Surūr, *al-Aʿmāl al-Kāmila*, op. cit., vol. 3, pagg. 328-389.

³⁸⁹ N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit.

³⁹⁰ M. Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa ad oggi*, op. cit., pag. 105. M. Ruocco, “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*, op. cit., pagg. 128-131.

2.5.1 La ricezione postuma di Surūr: le pubblicazioni, la censura, l'oblio e un rinnovato interesse

Alla fine degli anni '60 sino alla metà degli anni '70 la maggior parte delle pubblicazioni di Nağīb Surūr afferiscono alla sua produzione poetica: fra queste ricordiamo *Al-trāğīdiyā al-insāniyya*³⁹¹ (1968), *Luzūm mā yalzīm*³⁹² (1975), *Rubā'iyāt Nağīb Surūr* (1978)³⁹³ e *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* (1978)³⁹⁴. Per quanto concerne il teatro, invece, le violente polemiche dell'autore contro l'egemonia di Tawfīq al-Ḥakīm in ambito teatrale e, in generale, contro i vecchi modelli del teatro egiziano, invalidarono molto la ricezione delle sue composizioni teatrali e dei suoi testi critici. Le sperimentazioni in teatro di Surūr, infatti, riscosero l'attenzione di pochissimi studiosi che, timidamente, dedicano alcuni brevi ed interessanti articoli all'autore, fra cui ricordiamo Amīn Al-'Ayūti³⁹⁵ Laṭīfa az-Zayyāt³⁹⁶ e Ṭāhā Wādī³⁹⁷. Si aggiunge che negli anni immediatamente successivi alla morte di Surūr, le sue opere risentirono ancora dell'emerginazione riservatagli mentre il loro autore era in vita, e si assistette alla sola pubblicazione di *Hākadhā qāla Ġuḥā*³⁹⁸ (1981) da parte di Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, e di un articolo dell'autore pubblicato su *al-Kātib* subito dopo la morte, dal titolo “Brūtūkūlāt ath-thawābiṭ wa al-mutaḥawwilāt”³⁹⁹ in cui Surūr dibatte sul ruolo del letterato con il poeta Adonis.

Nonostante l'ostracismo e l'emarginazione, la sua dipartita non passò affatto in sordina: all'interno dei movimenti culturali *underground* degli anni '60 e '70, infatti, Nağīb Surūr fu molto noto e anche omaggiato nonché il punto di riferimento per un

³⁹¹ Oltre ed essere inclusa nella raccolta *al-A'māl al-kāmila*, come già citato, si segnala anche un'altra edizione dell'opera, tuttavia, non reperibile ovvero N. Surūr, *al-Trāğīdiyā al-insāniyya*, al-Mu'assasa al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Ta'līf wa an-Nashr, Il Cairo, 1968.

³⁹² Oltre ed essere inclusa nella raccolta *al-A'māl al-kāmila*, come già citato, si segnala anche un'altra edizione dell'opera, tuttavia, non reperibile ovvero N. Surūr, *Luzūm mā yalzīm*, Maktabat ash-Sha'b, Il Cairo, 1975.

³⁹³ Oltre ed essere inclusa nella raccolta *al-A'māl al-kāmila*, come già citato, si segnala anche un'altra edizione dell'opera, tuttavia, non reperibile ovvero N. Surūr, *Rubā'iyāt Nağīb Surūr*, Maktabat Madbūlī, Il Cairo, 1978.

³⁹⁴ Oltre ed essere inclusa nella raccolta *al-A'māl al-kāmila*, come già citato, si segnala anche un'altra edizione dell'opera, tuttavia, non reperibile ovvero N. Surūr, *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!*, Maktabat Madbūlī, Il Cairo, 1978.

³⁹⁵ Definizione riportata dal critico Farūq 'Abd al-Qādir, vedi Amīn Al-'Ayūti, “Dūn Kīshūt fī masraḥ at-talī'a” in *al-Kātib*, XV° anno, n.169, aprile 1975, pagg. 105-112.

³⁹⁶ Laṭīfa az-Zayyāt, “Nağīb Surūr wa al-masraḥ al-malḥamī fī Miṣr” in *al-Mağalla*, XII° anno, n.136, aprile 1968.

³⁹⁷ Ṭāhā Wādī, “Minīn aḡīb an-nāss” in *al-Kātib*, XVI° anno, n.181, aprile 1976, pagg. 110-118.

³⁹⁸ N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit.

³⁹⁹ Nağīb Surūr, “Brūtūkūlāt ath-thawābiṭ wa al-mutaḥawwilāt” in *al-Kātib*, il Cairo, 1979, (irreperibile).

gruppo di ammirati accolti che amavano definirsi *Darāwish Surūr* (*I dervishi di Surūr*)⁴⁰⁰. Più di un collega, fra cui Amal Dunqul e al-Abanūdī, ricordarono *al-umsiyyāt ash-shi'riyya* di cui egli era stato un tempo mattatore – un aspetto che ebbe echi nelle sue *performance* teatrali e soprattutto nella radicale revisione della messinscena di alcuni spettacoli, più simile alla *ḥalqa* degli antichi narratori da piazza o da caffè che alla modalità di rappresentazione sul palco conosciuta in Occidente⁴⁰¹. Ash-Shaykh Imām continuò ad interpretare i brani scritti per lui da Surūr, rendendogli pubblico omaggio più volte.⁴⁰²

Gli anni '80, furono gli anni della censura di Surūr: molte sue opere vennero ritirate dal mercato, intese come «un vecchio cimelio rivoluzionario e sovversivo»⁴⁰³, e non vennero per nulla prese in considerazione le sue sperimentazioni in ambito poetico, sia per quanto concerne *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī*, sia per quanto riguarda *shi'r li-l-masrah*, sia in merito al recupero dei modelli de *shi'r al-muḡūn* o *ash-shi'r al-muqaffā at-taqlīdī*. Solo nel 1989 si assiste alla pubblicazione degli unici studi critici monografici interamente dedicati al teatro dell'autore compiuti sino ad oggi, ovvero quello di 'Iṣām ad-Dīn Abū al-'Alā con il suo *Masrah Naḡīb Surūr: at-tawzīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha'bī*,⁴⁰⁴ gli studi comparatistici di Ḥusayn Kamāl ad-Dīn *Al-masrah wa at-taghyīr al-iḡtimā'ī fī Miṣr: Dirāsa taḥlīliyya naqdiyya li-masrah Nu'mān 'Āshūr wa masrah Naḡīb Surūr*⁴⁰⁵ e di Maḥmūd 'Izz ad-Dīn Maḥmūd 'Izz ad-Dīn dal titolo *Masrah ath-thawra wa-at-taḡrīb 'inda Naḡīb Surūr wa-Amīrī Bārakat*⁴⁰⁶, quello su *at-turāth* di Muḥammad as-Sayyid 'Id, *at-Turāth fī masrah Naḡīb Surūr*⁴⁰⁷. Nel 1992 si assiste alla pubblicazione del volume di Khayrī Shalabī dal titolo *Masrah Naḡīb Surūr ... masrah al-azma*, che sembra tuttavia essere una riformulazione poco originale e meno tecnica dei precedentemente citati. Le difficoltà

⁴⁰⁰ Monica Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa ad oggi*, op. cit., pagg. 103.

⁴⁰¹ *Ibidem*, pagg. 180-182.

⁴⁰² Amānī as-Sayyid, “Muqābala ma'a Amal Dunqul” in *al-Yaqāza*, Kuwait, n. 524, ottobre 1977.

⁴⁰³ Prof. Sulaymān al-'Aṭṭār è docente di letteratura araba presso Ġāmi'at al-Qāhira – al-Giza. In virtù della sua conoscenza dell'argomento e di quella personale di Surūr, abbiamo avuto felice occasione di intervistarlo presso l'università il 13, il 18 ed il 20 gennaio 2016.

⁴⁰⁴ 'Iṣām ad-Dīn Abū al-'Alā, *Masrah Naḡīb Surūr: at-tawzīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha'bī*, Maktabat Madbūlī, il Cairo, 1989.

⁴⁰⁵ Ḥusayn, Kamāl ad-Dīn, *Al-masrah wa at-taghyīr al-iḡtimā'ī fī Miṣr – dirāsa taḥlīliyya naqdiyya li-masrah Nu'mān 'Āshūr wa masrah Naḡīb Surūr*, Dār al-Miṣriyya al-Lubnaniyya, 1992.

⁴⁰⁶ Maḥmūd 'Izz ad-Dīn, *Masrah ath-thawra wa-at-taḡrīb 'inda Naḡīb Surūr wa-Amīrī Bārakat*, Fuṣilat, Aleppo, 2001.

⁴⁰⁷ Muḥammad as-Sayyid 'Id, *At-turāth fī masrah Naḡīb Surūr*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1989.

da noi 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 anni dopo dalla morte dell'autore, la cairota al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb si è dedicata ad un recupero della vasta produzione di Surūr nei quattro volumi monografici de *al-A'māl al-kāmila* - I e II dedicati al teatro ed il III ed il IV alla poesia – pubblicati fra 1993 ed il 1997⁴⁰⁸, una raccolta purtroppo ordinata senza troppa accuratezza, priva di alcuna prefazione critica o di dati cronologici sugli anni di composizione.⁴⁰⁹

Per quanto concerne le traduzioni, la maggior parte dei lavori del nostro autore non sono mai stati tradotti in un'altra lingua, eccetto *Luzūm mā yalzīm*, tradotto in spagnolo da Santiago Alba e Javier Barreda come *Hacer imprescindible lo que es necesario*⁴¹⁰ ed il poema *Tadā'iyāt al-sukr wa aḍ-ḍayā'*, tradotto in inglese come *Drink delirium*⁴¹¹.

Sasha Korsacova, la prima moglie di Surūr rimase per tutta la sua vita una grande estimatrice del lavoro del marito e, dopo la sua morte, contribuì insieme ai colleghi ed agli amici più vicini a fornire il materiale per la pubblicazione e diffusione delle sue opere. Lo stesso fece il figlio Shuhdī Surūr il quale, dopo aver pubblicato integralmente online il lavoro poetico più contestato del padre, *Kussummiyyāt*, è stato arrestato per la pubblicazione di materiale immorale e vive da esiliato in Russia dal 2002.

⁴⁰⁸ Per quanto concerne il lavoro antologico sulle opere poetiche dell'autore, l'unico testo completo e di riferimento è Naḡīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, opera in 4 vol., al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1993-1997. La censura dell'autore, infatti, ha visto poche case editrici dedicarsi ad un lavoro di recupero sistematico delle sue opere, soprattutto quelle poetiche, in cui le posizioni di Surūr contro il potere vigente e la *doxa* moralista emergono con maggior vigore. Si osserveranno tutte le pubblicazioni dell'autore o a lui dedicate, nei capitoli di riferimento del presente lavoro.

⁴⁰⁹ 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 *al-Kātib* e i sopralluoghi presso Dār al-Kutub compiuti al Cairo durante il lavoro di stesura di questo studio. Si ricorda anche l'articolo apparso nel 1998 su *al-Ahrām Weekly* di Maḥmūd al-Lūzy, *Rebel with a cause: an appraisal of Surūr's life and work*, in *al-Ahrām Weekly*, 22 ottobre 1998.

⁴¹⁰ Naḡīb Surūr, *Hacer imprescindible lo que es necesario*, trad. in spagnolo a cura di Santiago Alba e Javier Barreda, Editorial Cantarabia, Madrid, 1993.

⁴¹¹ Naḡīb Surūr, *Drink Delirium*, trad. a cura di Munā Anīs and Nūr al-Masīrī pubblicata sul web al seguente link: <http://web.archive.org/web/20120120140508/http://weekly.ahram.org.eg/1998/400/delirium.htm>

Fra il 2006 ed il 2008 la cairota Dār ash-Shurūq ha ripubblicato quattro opere dell'autore, in forma più ordinata rispetto alle precedenti e a cura del Prof. Muḥammad Makrūb, ovvero *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!*⁴¹², *Luzūm mā yalzim*⁴¹³, *Yāsīn wa Bahīyya*⁴¹⁴ e *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*⁴¹⁵. Tuttavia, per quanto concerne la prima fra le quattro citate (*Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!*), l'introduzione composta dall'autore egiziano 'Abduḥ Ğubayr, tende, forse immotivatamente e a partire dalla dal titolo parodico scelto da Surūr⁴¹⁶, ad esaltare più la posizione anti-sionista che l'autore assume nei versi dell'opera, che la sua critica al settarismo e al carattere elitario del mondo culturale egiziano del *Café Riche*, paragonato alla massoneria, ed oggetto principale della critica presente nel componimento. Del 2001 si assiste alla pubblicazione di un testo critico dedicato ancora una volta al teatro dell'autore, ovvero quello di Maḥmūd 'Izz ad-Dīn dal titolo *Masraḥ ath-thawra wa-at-tağrīb 'inda Nağīb Surūr wa-Amīrī Bārakat*⁴¹⁷.

Solo nel 2011 Pierre Cachia (1921 - 2017), grande studioso della letteratura araba contemporanea e de *at-turāth*, ha dedicato un suo saggio a Nağīb Surūr dal titolo "Folk themes in the works of Najīb Surūr" nel suo prezioso testo *Exploring Arab Folk Literature*⁴¹⁸. A questo lavoro si affianca l'articolo altrettanto rilevante di Monica Ruocco dal titolo "I tell the people: new values and new aesthetics in Najīb Surūr's theory of drama"⁴¹⁹. Tali saggi sino ad oggi sono stati gli unici studi critici occidentali

⁴¹² Nağīb Surūr, *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2006.

⁴¹³ Nağīb Surūr, *Luzūm mā yalzim*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2006.

⁴¹⁴ Nağīb Surūr, *Yāsīn wa Bahīyya*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2008.

⁴¹⁵ Nağīb Surūr, *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2008.

⁴¹⁶ 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 ad 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 Pavolakiy 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 *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* (*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 chiaccherato e conosciuto. Tuttavia l'opera più che esplicitare le posizioni anti-sioniste dell'autore tende a ironizzare sulla natura elitaria della cultura egiziana, di cui sono quintessenza le riunioni degli intellettuali presso il *Café Riche*, paragonate ad incontri di una loggia massonica costituita da potenti signori della cultura per nulla disposti ad aprire il dialogo con chi non facesse parte del loro gruppo.

⁴¹⁷ Maḥmūd, 'Izz ad-Dīn, *Masraḥ ath-thawra wa-at-tağrīb 'inda Nağīb Surūr wa-Amīrī Bārakat*, Fuṣilat, Aleppo, 2001.

⁴¹⁸ Pierre Cachia, "Folk themes in the works of Najīb Surūr" in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 203-215.

⁴¹⁹ M. Ruocco, "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*, op. cit., pagg. 121-133.

dedicati all'autore, insieme alla breve panoramica sulle opere di quest'ultimo offerta sempre da Monica Ruocco nella sua ricca monografia dedicata al teatro arabo *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa ad oggi*⁴²⁰.

All'indomani dei moti del 2011 in Egitto, l'interesse per Naḡīb Surūr è tornato ad essere crescente: la sua figura di intellettuale rivoluzionario viene letta al filtro dei movimenti e cambiamenti sociali all'interno della società egiziana contemporanea e dell'urgenza attuale ed ancora insoddisfatta di libertà d'espressione. In tali ritratti, dunque, Surūr assume molto spesso i tratti di un personaggio iperpoliticizzato più che di un letterato *engagé* ed innovatore sotto il profilo artistico. Nel 2013, l'amministrazione della cittadina natale di Surūr, Akhtāb, ha persino inaugurato *Qaṣr ath-Thaqāfa* (*Palazzo della cultura*) in suo onore⁴²¹, e sono nati blog e pagine internet dedicate 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 *bohémienne*, il parlare disinibito e tutto ciò che contribuisce a fare di questo autore una figura fascinosa e quasi mitica. Tuttavia, ciò che si continua ad osservare poco sono i testi delle sue opere (soprattutto quelle più rilevanti), le salienti innovazioni artistiche che l'autore introdusse in teatro e nell'uso del verso, l'acume colto dei suoi saggi critici. Il nostro lavoro nasce proprio con lo spirito di osservare la sperimentazione introdotta da Surūr in letteratura e teatro partendo dal testo e dall'analisi linguistica, retorica e formale sullo stesso. Siamo dell'opinione che quest'ultimo sia quell'elemento imprescindibile che ci consente di poter riflettere sullo sperimentalismo di molte soluzioni espressive e di riscattare un autore ancora molto poco conosciuto sia dall'ingiusta emarginazione da parte degli studi critici sia dall'esaltazione *tout court* della sua mera figura di "rivoluzionario dissidente con il potere". Surūr, infatti, fu soprattutto un artista ed intellettuale a 360° rappresentativo di una grande stagione d'innovazione culturale per

⁴²⁰ Monica Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa ad oggi*, op. cit.

⁴²¹ Bilāl Ramaḍān, "Naḡīb Surūr ya'udu li-l-ḥayyā bi-Qaṣr ath-thaqāfa" fī Ikhtāb" in *al-Yawm as-sāba'*, 30 settembre 2013, consultato 11 agosto 2016 e reperibile al seguente link: <http://www.youm7.com/story/2013/9/30/%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1-%D9%86%D8%AC%D9%8A%D8%A8-%D8%B3%D8%B1%D9%88%D8%B1-%D9%8A%D8%B9%D9%88%D8%AF-%D9%84%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9-%D8%A8%D9%80-%D9%82%D8%B5%D8%B1-%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9-%D9%81%D9%89-%D9%85%D8%B3%D9%82%D8%B7/1274755>

l'Egitto contemporaneo quale quella degli anni '60 e '70, un “cavaliere solitario” del suo tempo, rimasto per troppo tempo in silenzio e al confine con l'oblio.

3. Caratteristiche linguistiche del linguaggio poetico di Nağīb Surūr: il lirismo “ribelle” e l’eterogeneità di soluzioni espressive

Tracciare una linea evolutiva continua sull’uso del dato linguistico, retorico e metrico all’interno della produzione poetica di Nağīb Surūr non è affatto un’operazione semplice: Nağīb Surūr compose liriche per tutto l’arco della sua vita adottando soluzioni stilistiche molto varie. I suoi componimenti sono riconducibili ai primi esperimenti da diciassettenne de *al-Ḥidhā*⁴²² - composti nel natìo villaggio di Akhtāb – a quelli degli anni della formazione a Mosca e dell’esilio ungherese⁴²³, così come alla stagione del proprio lavoro al Cairo, prevalentemente in qualità drammaturgo, sino alle liriche composte durante gli anni del ricovero forzato nell’ospedale psichiatrico nel quale si spense. 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 di Nağīb Surūr *poeta*, il quale, in definitiva, nell’alternarsi delle stagioni del proprio *iter* artistico rifiutò l’adozione di un metodo unitario nel poetare o la chiara dismissione di uno stile compositivo in favore di un altro.⁴²⁴

In tal senso, la difficoltà d’analisi è dunque attribuibile a fattori intrinseci ed estrinseci: da un lato, bisogna 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. Quest’ultime, riorganizzate molti anni dopo dalla morte dell’autore dalla cairota al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb nei quattro volumi monografici *al-A’ māl al-kāmila* - I e II dedicati al teatro ed il III ed il IV alla poesia – e pubblicate fra 1993 ed il 1997⁴²⁵, sono state infatti

⁴²² Nağīb Surūr, *al-Ḥidhā* in *al-Trāğīdiya al-insāniyya*, in Nağīb Surūr, *al-A’ māl al-kāmila*, 3 vol., al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg.10-15.

⁴²³ Nel 1961 Nağīb Surūr venne espulso dall’Unione Sovietica nella quale risiedeva per completare gli studi presso l’Accademia Teatrale di Mosca e venne confinato a Budapest in Ungheria, con ritiro del passaporto egiziano e mancato riconoscimento di diritti civili e politici. Il permesso di rientrare in patria e la concessione del passaporto gli vennero concessi sono nel 1964 quando infine tornò in Egitto.

⁴²⁴ Cfr. Amīn Al-‘Ayūti, “Dūn Kīshūt fī masrah aṭ-ṭalī’a” in *al-Kātib*, XV° anno, n.169, aprile 1975, pagg. 105-112.

⁴²⁵ Per quanto concerne il lavoro antologico delle opere poetiche dell’autore, l’unico testo di riferimento è Nağīb Surūr, *al-A’ māl al-kāmila*, opera in 4 vol., al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1993-1997. La censura dell’autore, infatti, ha visto poche case editrici dedicarsi ad un lavoro di recupero sistematico delle sue opere, soprattutto quelle poetiche, in cui le posizioni di Surūr contro il potere vigente e la *doxa* moralista emergono con maggior vigore. Si osserveranno tutte le pubblicazioni dell’autore nei singoli capitoli di riferimento del presente lavoro.

sistematiche senza troppo diligenza, prive di alcuna prefazione critica o di dati cronologici sugli anni di composizione.⁴²⁶ Di grande ausilio per una ricostruzione critica, invece, è stato il reperimento delle pubblicazioni di alcune opere poetiche dell'autore sulla celebre rivista letteraria *al-Kātib*, diretta dal poeta ed amico Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr⁴²⁷, sulla quale Surūr scrisse ininterrottamente dal 1975 sino all'anno della sua morte nel 1978.

Va precisato, inoltre, che la vivacità creativa del nostro autore fu talmente inarrestabile - un flusso straordinariamente prolifico e quotidiano⁴²⁸ - da portare lo stesso ad esiti artistici non sempre dei più felici o a scarsamente valorizzare la preservazione delle sue opere. Per sua stessa ammissione, infatti, alcune di queste vennero smarrite, «sul tavolo di un bar o dentro ad un taxi»⁴²⁹, un dato, se vogliamo marginale, ma che insieme alla lettura attenta delle opere poetiche ci consente di affermare che Nağīb Surūr fu sempre e solo una *voce poetica del presente*, tendenzialmente disinteressata al *futuro*. Quest'ultimo, dunque, per sua natura “teorico” e privo del senso dell'azione, infatti, non poté che costituire un immaginario e secondario orizzonte al quale il poeta si rivolse con vaticinazione ed assolutismo senza mai sforzarsi di immaginarlo compiutamente né di proclamarlo o imporsi come espressione dello stesso al pari degli avanguardisti suoi predecessori e soprattutto contemporanei delle riviste *al-Tatawwur* (1940), *al-Bashīr* (anni '40) e *Gallery '68* (1968 - 1971).⁴³⁰ Il *presente*, invece, fu paradossalmente la stagione “trentennale”

⁴²⁶ Le informazioni sugli anni di composizione di alcune opere sono state appurate attraverso la consultazione incrociata fra le antologie e gli articoli di Surūr pubblicati su *al-Kātib* e i sopralluoghi presso Dār al-Kutub ed altre biblioteche o istituzioni culturali, compiuti al Cairo durante il lavoro di stesura di questo studio.

⁴²⁷ Il poeta ed intellettuale egiziano Ṣalāḥ 'Abd aṣ-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*, Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr fu fra i pochi colleghi insieme ad Amal Dunqul, 'Abd ar-r-Raḥmān al-Abanūdī, Aḥmad Fu'ād Nağm e ash-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 della Uzbekiyya presso Il Cairo.

⁴²⁸ Dal documentario di Muḥammad 'Umarī e Muḥammad Ma'ūd diretto da Usāma al-Ġuyyūshī e prodotto da *Tilīfiziwn ad-Diltā* dal titolo *Nağīb Surūr: ṣawt al-ğumū' - miṣr qabla ath-thawra 1952*, visionato il 22 dicembre 2016 e consultabile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=MLwKKQBeADE>

⁴²⁹ Per una ricostruzione delle vicende private dell'autore vedi Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, KotobKhan, Il Cairo, 2013.

⁴³⁰ Interessante a tal proposito, menzionare uno dei proclami di Jūrj Ḥunayn apparso sul primo numero della rivista *at-Taṭawwūr* 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! in 'Iṣām Maḥfūz, *ar-Riwaya al-'arabiyya at-ṭalī'iyya*, 1982, pag. 14. Fu fra i primi manifesti che inneggiavano alla creazione di una *Ġama'at al-Fann wa-l-Hurriyya* (*Società dell'Arte e della Libertà*), inaugurando un clima intellettuale di furore innovatore che crebbe nella

della poesia di Surūr, dominata dal sentimento del *fare*, quello stesso sentimento di un disperato ribaltamento amletico che lo portò a poetare con coraggio, ironia, afflato, tenerezza e rabbia a seconda delle esperienze personali e storiche che di volta in volta lo riguardarono.

All'interno di tale variegata produzione è tuttavia possibile indicare alcuni momenti di svolta non solo contenutistica ma anche formale. Rispetto alle liriche filosofiche, esistenzialiste, nichiliste o affettuose de *Luzūm mā yalzīm* (1963-'64) e *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* (1966) antecedenti al 1967, osserviamo, invece, che alla sconfitta egiziana durante la *Guerra dei Sei giorni* (1967) la poesia di Surūr si riempie di una rancorosa disperazione, sublimata allegoricamente nel poema surreale da cantastorie in *Fāris ākhir zamān* (1967-'68) o esasperata nell'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 ad uno sperimentale ritorno all'ordine de *ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī* in *Rubā'iyyāt Nağīb Surūr* (1975-'76). Quest'ultima scelta, fu naturalmente compiuta in aperta controtendenza rispetto al rampante affermarsi de *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* o alle sperimentazioni in prosa de *al-qīṣṣa al-qaṣīra* che ebbero il sopravvento sulla poesia in quei medesimi anni⁴³¹. Un dato che conferma Nağīb 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 grave errore lasciare ad intendere che l'adesione da parte dell'autore alla poesia ordinata, così come le sue precedenti sperimentazioni in tema de *ash-shi'r ḥurr ghayr at-taf'īlī*, siano state di volta in volta il frutto di una mera volontà di dissentire *tout court*. Va detto, innanzitutto, che proprio quest'ultima

prima epoca nasseriana e che subì forti e contrastanti radicalizzazioni dopo la *naksa* del 1967. Per una panoramica vedi Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, Routledge, London-New York, 2006, pag 88 e segg. Cfr. E. Kendall "The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt", *Edebiyat*, Vol. 14, 1-2, 2003, pagg. 23-59; Idwār al-Kharrāt, Introduzione ad *al-Karmal*, n. 14, 1984 (inserto speciale dedicato alla letteratura egiziana contemporanea), pagg. 4-14.

⁴³¹ Yūsuf ash-Shārūnī commenta la predilizione da parte degli autori degli anni '60 e '70 di questo genere rispetto al grande romanzo del decennio precedente e soprattutto 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 as-Sadat, vedi Yūsuf ash-Shārūnī, *Dirasāt fī al-qīṣṣa al-qaṣīra*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, Il Cairo, 1967, pag. 99.

accusa fu quella che perseguitò Nağīb Surūr durante tutto il corso della propria esperienza artistica e nonostante essa non fosse sempre fondata sul piano critico e letterario, bensì fosse più sostanzialmente condizionata dalla platealità di alcune posizioni dell'autore contro il potere e il mondo intellettuale a lui contemporanei.⁴³² Inoltre, aggiungiamo che Surūr oltre ad essere stato un autore in versi canonici fu anche poeta di *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī*, *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*, certe liriche romantiche, *spezzate*⁴³³, metatestuali, o ispirate dalla dialettica teatrale che lo avvicinano solo apparentemente al concetto di *qaṣīdat an-nathr*; tutte declinazioni liriche differenti dunque, ma che senza dubbio, di volta in volta, rimangono coerenti ad una certa fissità tematica e soprattutto ad un approccio essenzialmente romantico al verso.

E qui vi è un punto cruciale: Surūr, senza molte lusinghe indicato come *masraḥī* ovvero “drammaturgo” non venne mai riconosciuto dagli intellettuali del *Café Riche*⁴³⁴ dove spesso si rifugiava a scrivere e partecipava alle *umsiyyāt shi'riyya* come un vero e proprio poeta. Troppo poco ricercato era il suo lessico, talora realmente noioso nel soffermarsi su alcuni temi, talora troppo visionarie le sue metafore, indiscutibilmente scomode le sue esternazioni violente contro il mondo intellettuale accusato di passività e troppo lontani nel tempo i suoi riferimenti culturali che erano irrimediabilmente distanti da quelli più in voga allora. Critiche delle quali, proprio i suoi colleghi si vendicarono condannandolo al silenzio⁴³⁵. Quello del nostro egiziano, dunque, fu un amore per il verso prevalentemente empatico e totalizzante (con tutto

⁴³² Amanī al-Sayyid “Muqābala ma'a Amal Dunqul” in *al-Yaqāza*, Kuwait, n. 524, ottobre 1977. Nella fonte consultata, Amal Dunqul accusa la politica di 'Abd an-Nāṣir 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.

⁴³³ Si fa riferimento all'approccio innovativo di Nağīb Surūr all'uso de *waḥdat al-bayt* e *waḥdat al-ḡumla* come esporremo partendo dall'analisi di alcuni brani. Su tali temi, si veda anche la seconda appendice al presente lavoro. Sugli elementi citati vedi Ahmed al-Tamī, "Arabic Free Verse: The Problem of Terminology, in *Journal of Arabic Literature* vol. 24, n. 2, luglio 1993, Brill, Leiden, pagg. 185-198.

⁴³⁴ Da una nostra intervista presso il *Café Riche* al Prof. Sulaymān al-'Aṭṭār, docente di letteratura araba contemporanea presso l'Università del Cairo – Giza – collega ed amico di Nağīb Surūr. Le informazioni fornite sono state confermate anche 'Abd ar-Raḥmān “*Filfil*”, classe 1923, in servizio al *Café Riche* dall'età di 13 anni sino ad ora. Le nostre interviste sono state raccolte in vari incontri avvenuti durante il mese di gennaio del 2016.

⁴³⁵ *Idem*. Tale notizia è stata confermata dall'intervista con 'Abd al-'Azīm al-Bishtī, giornalista, saggista ed intellettuale libico, amico e collega di Nağīb Surūr che ospitò in casa propria Surūr, la moglie Sasha Korsakova ed il piccolo Shūhdy Surūr, figlio della coppia, per due anni. 'Abd al-'Azīm al-Bishtī vive fra Il Cairo, Parigi e az-Zāwiyya (Libia). L'intervista si è tenuta presso l'hotel Marriott del Cairo il 15 gennaio 2016. Cfr. Interviste ad Amal Dunqul in Ṭalā Fayṣal, *Surūr*, op. cit., 2013, pag. 67.

ciò che di positivo e negativo esso può comportare), in cui è possibile ad ogni modo riscontrare il conforto di un continuo ritorno a determinate soluzioni retoriche - benché quest'ultime occorranza in strutture compositive molto differenti fra loro - che contraddistinguono uno stile. Fra le soluzioni retoriche e stilistiche più ricorrentemente adottate da Surūr nell'arco della sua produzione, segnaliamo:

1. **Una forte componente dialogica nel linguaggio poetico:** le liriche di Surūr 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: con la patria ed i cari; l'arte; i poeti fonte della sua ispirazione; gli elementi del creato; i suoi stessi nemici, ovvero gli intellettuali conformati al sistema e i potenti che esercitavano la censura e la repressione. (*Luzūm mā yalzīm* 1963-'64; *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* 1966; *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* 1975-'76)⁴³⁶
1. **Un approccio sorprendentemente sfaccettato al concetto di unità strofica e *waḥdat al-bayt*:** talora la strofa viene ignorata, talora viene osservata conferendole salienza dal punto di vista grafico (*Kalimāt fī al-ḥubb* e *Ughniya 'an ṭā'ir* in *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* 1966; *Iḥbāṭāt shi'riyya* 1975; *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* 1975-'76)⁴³⁷
2. **Vasto impiego de *at-tikrār* e *al-ğinās***⁴³⁸. Surūr spesso opta per un impiego ossessivo di alcuni termini o espressioni e ciò perlopiù al fine di enfatizzare l'aspetto semantico della lirica oltre che quello estetico. (*Luzūm mā yalzīm* 1963-'64; *Fāris akhr zamān* 1967-'68; *Iḥbāṭāt shi'riyya* 1975)⁴³⁹

⁴³⁶ N. Surūr, *Luzūm mā yalzīm* e *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* e *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3 e 4, 1996 e 1997 op. cit., rispettivamente vol. 3 pagg. 109 – 241; vol. 3 pagg. 241-328; vol. 4 pagg. 7-69.

⁴³⁷ Per le prime due raccolte indicate vedi nota precedente. N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi'riyya*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, op. cit., pagg. 253-259; cfr. N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi'riyya* al-Kātib, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-19.

⁴³⁸ Sui termini retorici ed il loro impiego vedi: 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, Muḥammad Šiddīq al-Minshāwī (a cura di), *Mu'ğam at-ta'rīfāt*, Dār al-Faḍīla, Il Cairo, 2004; 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, Maḥmūd Šākīr (a cura di), *Asrār al-balāgha*, Maktabat al-Khānğī, Il Cairo, 1991; Aḥmad Maṭlūb, *Mu'ğam al-muṣṭalahāt al-balāghīyya wa taṭawwuri-hā*, Maktabat Lubnān li-l-Nāshirīn, Beirut, 2007. Imīl Badī Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1991. Fra i testi didattici di semplice consultazione 'Alī al-Ğārim e Muṣṭafā Amīn, *Al-balāgha al-wāḍiḥa*, Al-Maktaba al-'Ilmiyya, Beirut, 2006.

⁴³⁹ Per le prime due raccolte indicate vedi note precedenti. N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pagg. 71-82.

3. **Uno spiccato manicheismo espressivo fondato sull'impiego della figura retorica de *aṭ-ṭibāq*** in tutte le sue forme (*Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* 1974)⁴⁴⁰:
 - *aṭ-ṭibāq al-īğābī*
 - *aṭ-ṭibāq as-salbī*
 - *aṭ-ṭibāq al-īğāzī*
4. **Ricorrente impiego de *at-tawriya* e de *al-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'arri, al-Mutanabbī, Ibn Rushd) e quella gnomica della letteratura orale e popolare (es: *al-mawwāl*). Si riscontra anche un frequente rimando alla mitologia egizia pagana legata al culto di Iside ed Osiride (*Lumūm mā yalzīm* 1963-'64; *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* 1975-'76)⁴⁴¹.
5. **Massiccio impiego de *al-ğinās*** in tutte le sue forme:
 - *ğinās tāmm*
 - *ğinās nāqiş*

L'autore ne fa tuttavia un uso diverso in ragione delle scelte compositive, ovvero se si tratta di liriche ordinate metricamente o meno (*Iḥbātāt shi'riyya* 1975; *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* 1975-'76)⁴⁴².
6. **L'impiego di un lessico o di immagini surreali, alientanti volte a creare per l'appunto un senso di straniamento nel lettore**. Una declinazione lirica del *Verfremdungseffekt*⁴⁴³ tipico del "teatro epico" brechtiano amato da Surūr e applicato nelle sue *pièces*, che ancora una volta mostra l'influenza del "Surūr drammaturgo" sulla composizione delle sue liriche (*Fāris ākhir zamān* 1967-'68)⁴⁴⁴.
7. **L'amore per la provocazione estetica e concettuale, il tutto sul solco di un profondo sarcasmo nei riguardi della storia e più in generale della condizione**

⁴⁴⁰ N. Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pagg. 7-69.

⁴⁴¹ N. Surūr, *Luzūm mā yalzīm* e *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* in *al-Amāl al-kāmila*, op. cit., 1996 e 1997, rispettivamente vol. 3, pagg. 109-241; vol. 4, pagg. 7-69.

⁴⁴² N. Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, *idem*. N. Surūr, *Iḥbātāt shi'riyya*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 253-259. Cfr. N. Surūr, *Iḥbātāt shi'riyya* in *al-Kātib*, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-19.

⁴⁴³ Straniamento o alienazione, tecnica rappresentativa di matrice brechtiana vedi B. Brecht, M. Silberman, S. Gilles, Tom Kuhn (a cura di), *Brecht on Theatre*, Bloomsbury, London, 2014; Flavia Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Pellegrini Editore, 2002. Cfr. Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein" in *Screen* 15.2, 1974, pagg. 33-40. Per una sintetica definizione vedi il glossario in coda al presente lavoro.

⁴⁴⁴ N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in *Nağīb Surūr*, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pagg. 71-82.

umana, costretta al servilismo a seguito di ciò che Surūr indica come il “tradimento degli ideali morali e politici”. Questa soluzione sembra essere quella più prediletta dall’autore nelle composizioni composte proprio all’indomani della *Guerra dei Sei giorni* del 1967.

L’ambito d’indagine della nostra analisi sull’uso del dato linguistico, retorico e metrico è stato ristretto ad alcune fra le opere più salienti dell’autore. Come abbiamo già ricordato, nella sua prolifica produzione talora appaiono versi scritti distrattamente, senza particolare ispirazione, dando così esito a motivi ripetuti e ripetitivi, resi attraverso immagini già formulate dallo stesso. Pur nondimeno, alcune fra le grandi e piccole opere poetiche dell’autore brillano invece 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 della sua teorizzazione artistica, potremmo dunque affermare che le sue liriche furono l’ambito dell’espressione artistica più libera che, come un’eco fragile e furiosa, dialoga con un nitido sentimento del tempo e della storia e al contempo col terribile baratro di un’irrisolta inadeguatezza.

Le opere che sono state osservate al fine della nostra analisi linguistica e retorica al cospetto di quelle tradotte sono otto, raggruppate per tipologie compositive:

I° gruppo: Componenti in *ash-shi’r al-ḥurr at-taf’īlī/ ash-shi’r al-muqaffā at-taf’īlī modello sperimentale**

In prima analisi verrà analizzata *Kalimāt fī al-Ḥubb – Parole d’amore* - l’unica opera dell’autore composta secondo un ordine sperimentale ibrido fra *ash-shi’r al-ḥurr at-taf’īlī* e *ash-shi’r al-muqaffā at-taf’īlī**.

N	Brano in analisi	Raccolta poetica di riferimento	Anno ⁴⁴⁵
1	<i>Kalimāt fī al-ḥubb – Parole d’amore</i>	<i>Brūtūkūlāt ḥukamā’ Rīsh! – I protocolli dei Savi del Riche!</i> ⁴⁴⁶	1966
	- Tipologia lirica: <i>shi’r al-ḥurr at-taf’īlī/shi’r al-muqaffā at-taf’īlī*</i> modello sperimentale - Idioma: <i>fuṣḥā</i> - Brano selezionato: intera opera di 20 versi.		

⁴⁴⁵ L’anno qui indicato è quello di composizione.

⁴⁴⁶ N. Surūr, *Brūtūkūlāt ḥukamā’ Rīsh!* in *al-A’māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 241-328.

II° gruppo: Componenti in *shi'r li-l-masrah** modello sperimentale⁴⁴⁷

All'interno di tale gruppo sono indicate alcune opere liriche in *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* che risentono marcatamente dell'influenza della scrittura drammaturgica di Surūr e indicati dall'autore con il termine *shi'r li-l-masrah* ovvero “poesia per il teatro”. Si tratta un dato molto innovativo e di grande interesse (*Luzūm mā yalzīm* – 1963-'64 e *Fāris ākhir zamān* 1967-'68).

N	Brano in analisi	Raccolta poetica di riferimento	Anno ⁴⁴⁸
2	<i>Ḥiwar ma'a Lūrd Bayrūn</i> <i>Dialogo con Lord Byron</i>	<i>Luzūm mā yalzīm</i> – <i>L'imprescindibilità del necessario</i> ⁴⁴⁹	1963-'64
	- Tipologia lirica: <i>shi'r li-l-masrah*</i> modello sperimentale - Idioma: <i>fuṣḥā</i> - Brano selezionato: 32 versi scelti.		
3	<i>Fāris ākhir zamān</i> – <i>Cavaliere alla fine del tempo</i>	<i>Fāris ākhir zamān</i> – <i>Cavaliere alla fine del tempo</i> ⁴⁵⁰	1967-'68
	- Tipologia lirica: <i>shi'r li-l-masrah*</i> modello sperimentale - Idioma: <i>fuṣḥā</i> - Brano selezionato: intera opera di 143 versi.		

III° gruppo: Componenti in *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*

Tale gruppo accomuna alcuni componenti dell'autore in *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* fra i quali osserviamo liriche in *fuṣḥā* (*Iḥbaṭāt shi'riyya* – *Frustrazioni poetiche* 1975) e liriche in *al-lahḡa al-miṣriyya* (variante cairota) (*Kussummiyyāt* – *Le vaffanculiadi* 1967; *Hallū el-marākib* – *Sciolsero le vele* – anni '70; *El-baḥr b-yiḍḥak le-h?! - Che c'ha da ridere il mare?! -* anni '70).

N	Brano in analisi	Raccolta poetica di riferimento	Anno ⁴⁵¹
4	<i>Kussummiyyāt</i>	<i>Kussummiyyāt</i> – <i>Le vaffanculiadi</i> ⁴⁵²	1967

⁴⁴⁷ Vedi N. Surūr “Bayna ash-shakl wa al-maḍmūn” in *Ḥiwar fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, Il Cairo, 1969, pagg. 25-39. Nel capitolo qui indicato l'autore spiega le ragioni per le quali le proprie opere d'ispirazione popolare debbano essere definite *masraḥiyyāt shi'riyya*: esse sono la rievocazione “canora” ad opera di un *rāwī* o del coro greco del teatro antico, di un *plot* apparentemente noto al pubblico che per effetto di *straniamento* viene ribaltato e capovolto o intrecciato ad altri elementi della leggenda popolare al fine di sollecitare la riflessione critica sul presente. Osserviamo, pertanto, come l'autore abbia dato vita ad un processo inverso in alcune delle proprie opere poetiche, non già attraverso una precisa metodologia applicativa come nel teatro, bensì attraverso l'esaltazione dell'elemento dialogico e retorico esaltato nelle liriche.

⁴⁴⁸ L'anno qui indicato è quello di composizione.

⁴⁴⁹ N. Surūr, *Luzūm mā yalzīm* in *al-'Amāl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 109-241

⁴⁵⁰ N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Naḡīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, 4 vol., 1997, op. cit., pagg. 71-82.

⁴⁵¹ L'anno qui indicato è quello di composizione.

⁴⁵² L'opera è stata pubblicata solo online. Per ascoltare l'opera integrale recitata dall'autore stesso vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=U34r6WIVfdw>. La versione trascritta e completa dell'opera è stata pubblicata sulla rivista online *Ṣawt ash-sha'b*, il 14 gennaio 2017, consultata il 20 gennaio 2017, e consultabile al seguente link: <http://sawtechaabe.com/?p=26036>. Cfr. Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, KotobKhan, Il Cairo, 2013, pag. 54.

	- Tipologia lirica: <i>ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī</i> - Idioma: <i>al-lahġa al-miṣriyya</i> (Il Cairo) - Brano selezionato: 126 versi scelti.		
5	<i>Iḥbaṭāt shi'riyya</i> – <i>Iḥbaṭāt shi'riyya – Frustrazioni poetiche</i> ⁴⁵³ <i>Frustrazioni poetiche</i>	1975	
	- Tipologia lirica: <i>ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī</i> - Idioma: <i>fuṣḥā</i> - Brano selezionato: intera opera di 118 versi.		
6	<i>Ḥallū el-marākib – Sciolsero le vele</i>	Raccolta musicale del compositore ash-Shaykh Imām – performance: 1988 ⁴⁵⁴	s.d. anni '70
	- Tipologia lirica: <i>ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī</i> - Idioma: <i>al-lahġa al-miṣriyya</i> (Il Cairo) - Brano selezionato: intera opera di 16 versi.		
7	<i>El-baḥr b-yidḥak le-h</i> <i>Che c'ha da ridere il mare?</i>	Raccolta musicale del compositore ash-Shaykh Imām – performance: 1984 ⁴⁵⁵	s.d. anni '70
	- Tipologia lirica: <i>ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī</i> - Idioma: <i>al-lahġa al-miṣriyya</i> (Il Cairo) - Brano selezionato: 7 versi scelti.		

IV° gruppo: Componimenti in *ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī*

Rubā'īyyāt Naġīb Surūr è l'unica composizione lirica facente parte di quest'ultimo gruppo: essa è l'unica composta in versi ordinati metricamente ed è l'ultimo componimento lirico composto dall'autore, indicato come proprio testamento poetico e quello di maggiore rilevanza sotto il profilo retorico.

N	Brano in analisi	Raccolta poetica di riferimento	Anno ⁴⁵⁶
8	<i>Rubā'īyyāt Naġīb Surūr - Le quartine di Naġīb Surūr</i>	<i>Rubā'īyyāt Naġīb Surūr – Le quartine di Naġīb Surūr</i> ⁴⁵⁷	1974-'75
	- Tipologia lirica: <i>ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī</i> - Idioma: <i>fuṣḥā</i> - Brano selezionato: 136 versi scelti su 440 complessivi		

⁴⁵³ N. Surūr, *Iḥbāt shi'riyya*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 253-259. Cfr. N. Surūr, *Iḥbāt shi'riyya*, in *al-Kātib*, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-19.

⁴⁵⁴ Il musicista ash-Shaykh Imām ha sempre rivendicato con orgoglio la paternità del testo della canzone scritta dall'amico Naġīb Surūr. Il testo non è mai stato integrato in una pubblicazione, tuttavia, è facilmente reperibile online in un gran numero di blog dedicati all'arte, alla poesia e alla musica quali <http://rachedarfaoui.over-blog.com/article-37090210.html>. Si ricorda inoltre una celebre *performance* del brano dal vivo di ash-Shaykh Imām, datata al 1988 e visionabile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=qfyTNVgAQYI>

⁴⁵⁵ Anche in questo caso, il testo della canzone non è mai stato integrato in una raccolta è tuttavia menzionato da Wikipedia e da numerosi altri siti internet. Vedi i seguenti link: https://arz.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%B1_%D8%A8%D9%8A%D8%B6%D8%AD%D9%83_%D9%84%D9%8A%D9%87. <http://www.goodreads.com/quotes/411574>.

In una registrazione del brano il musicista ash-Shaykh Imām offre anche alcune delucidazioni a riguardo vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=xRtVXswJmko>

⁴⁵⁶ L'anno qui indicato è quello di composizione.

⁴⁵⁷ N. Surūr, *Rubā'īyyāt Naġīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, op. cit., pagg. 11 – 69.

In ragione di quanto appena detto, abbiamo dedicato un paragrafo ad ognuno dei gruppi tipologici di componimenti indicati sopra che non sono propriamente o affatto ordinati secondo i metri classici de *'ilm al-'arūd wa at-taf'īlāt*. Posto immediatamente a seguire, invece, abbiamo dedicato un approfondimento esclusivo all'opera *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, l'unica ad essere conforme alle regole della metrica araba classica.

3.1 Fra *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī* e *ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī*:

Kalīmāt fī al-ḥubb: una “finestra” sull'intimità dell'autore

Inserita nella raccolta *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh! – I protocolli dei Savi del Riche!* composta nel 1966, *Kalīmāt fī al-ḥubb* insieme a *Ughniya 'an ṭā'ir*⁴⁵⁸ sono i due componimenti della raccolta che brillano per profondo equilibrio espressivo e per una delicatissima sensibilità poetica. In particolar modo *Kalīmāt fī al-ḥubb*, qui l'unica delle due poesie ad essere in analisi, rappresenta una finestra sull'intimità dell'autore, sul suo tessuto emotivo travagliato, sull'incapacità di Surūr 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 abbiamo accennato più volte nel capitolo dedicato ad una panoramica sulla vita e la produzione dell'autore, Surūr, per quanto disinibito e provocatore, è sempre stato estremamente pudico⁴⁵⁹ nell'offrire dettagli realistici sulle drammatiche vicende personali quali l'esilio, il divorzio, la povertà, la repressione politica, l'emarginazione. L'autore di *Kalīmāt fī al-ḥubb* è dunque un uomo ancora straordinariamente incantato, nonostante l'amarezza, dalla propria fedeltà all'arte e al sentimento che in questa lirica diventano tensione assoluta verso “un'idea” dell'amore 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 perché cessi ogni dolore, invita dunque il poeta ad esprimersi con

⁴⁵⁸ N. Surūr, *Kalīmāt fī al-ḥubb* e *Ughniya 'an ṭā'ir* dall'antologia poetica *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., rispettivamente pagg. 247-249 e 250-252. N. Surūr, *Kalīmāt fī al-ḥubb* in *al-Kātib* anno XV°, n. 172, luglio 1975, pagg. 16-17.

⁴⁵⁹ A tale atteggiamento del poeta fa accezione solo la lirica di denuncia *Kussummiyyāt*. Quest'ultima opera è stata pubblicata solo online. Per ascoltare l'opera integrale recitata dall'autore stesso vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=U34r6WIVfdw>. La versione trascritta e completa dell'opera è stata pubblicata sulla rivista online *Ṣawt ash-sha'b*, il 14 gennaio 2017, consultata il 20 gennaio 2017, e consultabile al seguente link: <http://sawtechabe.com/?p=26036>. Cfr. Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, KotobKhan, Il Cairo, 2013, pag. 54.

commozione e grande equilibrio compositivo: aspetti che fanno di questo componimento un'autentica rarità all'interno della sua produzione.

Dal punto di vista formale, tuttavia, il componimento non manca d'innovazione: i 20 versi infatti sono divisi in dieci distici; sei distici ordinati secondo la forma completa de *al-baḥr al-basīṭ*⁴⁶⁰, ogni singolo distico dei quali (eccetto il V°) è intervallato da un distico composto secondo *ṣurat al-mağzū' li-l-baḥr ar-rağaz*⁴⁶¹. I distici di quest'ultima tipologia rintracciati nella lirica ammontano dunque a quattro. Nella tabella sottostante riportiamo l'alternanza dei due metri nel componimento:

L'alternanza d'impiego sperimentale dei metri poetici in <i>Kalimāt fī al-ḥubb</i>		
num. distico	num. verso	tipologia di <i>baḥr</i> impiegata
I°	1 – 2	<i>Al-baḥr al-basīṭ</i>
II°	3 – 4	<i>Al-baḥr ar-rağaz - ṣurat al-mağzū'</i>
III°	5 – 6	<i>Al-baḥr al-basīṭ</i>
IV°	7 – 8	<i>Al-baḥr ar-rağaz - ṣurat al-mağzū'</i>
V°	9 – 10	<i>Al-baḥr al-basīṭ</i>
VI°	11 – 12	<i>Al-baḥr ar-rağaz - ṣurat al-mağzū'</i>
VII°	13 – 14	<i>Al-baḥr al-basīṭ</i>
VIII°*	15 e 18	<i>Al-baḥr al-basīṭ</i> * (in questo caso il distico è stato spezzato)
IX	16 – 17	<i>Al-baḥr ar-rağaz - ṣurat al-mağzū'</i>
X°	19 – 20	<i>Al-baḥr al-basīṭ</i>

L'alternanza dei due metri all'interno di un componimento lirico non è una scelta affatto inusuale nella letteratura araba sin dei tempi de *al-Ġāhiliyya*.⁴⁶² Secondo i manuali di *'ilm al-'arūd wa at-taḥfīlāt*, tuttavia, una delle regole principali in materia di metrica è l'assoluto divieto di impiegare nello stesso componimento la forma completa di un *baḥr* e *ṣurat al-mağzū'* dello stesso *baḥr* o di un altro, prescrivendo di impiegare o l'una o l'altra forma per tutto il componimento⁴⁶³. È questa la ragione

⁴⁶⁰ Vedi Muḥammad Aḥmad e 'Īsā Shawādh, "Baḥr al-basīṭ tasmiyatuhu wa binā'uhu al-īqā'ī wa isti'mālu-hu" in Mağallat Ġāmi'at al-Madīna al-'Ālamiyya li-l-Dirasāt al-Adabiyya, Il Cairo, anno I°, n. 2, 2013. Cfr. Alan Prince, "Metrical forms" in Paul Kiparsky; Gilbert Youmans (a cura di) *Rhythm and Meter*, Academic Press New York, 2011. Cfr. Bruno Paoli, "Generative linguistics and Arabic metrics" in Jean-Louis Aroui and And Arleo (a cura di) *Toward a typology of poetic forms: from language to metrics and beyond*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2009.

⁴⁶¹ Muḥammad Ġuntā, "Al-arağūza fī al-adab al-'arabī" in *al-Luḡa al-'Arabiyya*, anno I° vol. 1, 2005. Cfr. Paul Kiparsky; Gilbert Youmans (a cura di) *Rhythm and Meter*, op. cit., pag. 1-19; Ġalāl al-Ḥanafī, *Al-'arūd: taḥdībī-hi wa i'ādat tadwīnī-hi*, Wazārat al-Awqāf, Baghdad, 1978, pag. 429. Sull'uso *ṣurat al-mağzū' li-l-baḥr* vedi Nūr ad-Dīn Şammūd, *Tabsīṭ al-'arūd*, ad-Dār at-Tunsiyya li-l-Nashr, Tunisi, 1969.

⁴⁶² Shawqī Dayf, *Tarīkh al-adab al-'arabī - al-'aṣr al-'abbāsī al-awwal*, opera in XX vol., vol. I, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 2013, pagg. 189-194 e 226-231. Cfr. Muṣṭafā Ġawād, *Fī at-turāth al-'arabī*, vol. I, Wazārat al-I'lām li-l-Ġumhūriyya al-'Irāqiyya, Baghdad, 1975.

⁴⁶³ Sulle regole basilari dell'impiego dei *buhūr shi'riyya* nella letteratura araba classica vedi Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di.), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*,

principale per la quale questa lirica di Surūr sfugge ad una netta classificazione di ordine compositivo: essa non è classificabile come esempio di *ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī strictu sensu*, né come esempio de *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī* secondo il modello di Nāzik al-Malā'ika⁴⁶⁴. Proprio quest'ultimo modello poetico, infatti, rifiuta l'impiego dei *buḥūr* canonici, qui invece presenti, limitandosi ad un uso puntuale e coerente di una o più *taf'īlāt* al fine di creare *awzān* innovativi. Aggiungiamo, inoltre, che tantomeno *Kalimāt fī al-ḥubb* può rientrare all'interno della stretta classificazione di *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* sul modello del pioniere Amīn ar-Riḥānī: in quest'ultimo modello, 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 sparso di singole *taf'īlāt* che dunque, anche in questo caso come per la poesia di Nāzik al-Malā'ika, danno vita (in senso lato) ad *awzān mubtakara*, ovvero metri innovativi⁴⁶⁵. A distanza di più di un secolo, tale felice espressione varata dal critico Ġurġī Zaydān sulla rivista *Apollo*⁴⁶⁶, revisionata e rivista dalla stessa scuola irechena di Nāzik al-Malā'ika, ed ancora riletta da Aḥmad Hiġazī and Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr fra gli anni '60 e '70⁴⁶⁷ secondo una moderna tendenza realista ed infine riformulata dai poeti della “nuova scuola” di *Apollo* con base in Alessandria⁴⁶⁸, sembra essere estremamente pertinente anche in questo caso: Surūr contravvenendo ad una regola metrica basilare dà vita ad una *izdiwāġiyya 'amūdiyya*, ad uno sdoppiamento metrico di straordinaria innovazione e vivacità che talora non risparmia ulteriori sorprese nel sovvertire leggermente le regole della metrica che interessano ogni singolo distico.

Maktabat al-Ādāb, Il Cairo, 1997, pag. 29; Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ġam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1991, pagg. 164 e segg.

⁴⁶⁴ Si ricorda il primo componimento in *shi'r al-ḥurr* scritto da Nāzik al-Malā'ika nel 1947 dal titolo *al-Kūlirā (Il colera)* inserito nella prima raccolta dell'autrice e pubblicata nel medesimo anno a Baghdad dal titolo *'Ashiqat al-layl*. Vedi Ahmed al-Tami, “Arabic Free Verse: The Problem of Terminology”, op. cit., pagg. 185-189 e Muḥammad Binnīs Muḥammad Binnīs, *Ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, Casablanca, Dār at-Tawbiqāl, pag. 138.

⁴⁶⁵ Prefazione di Ġurġī Zaydān all'opera di Amīn ar-Riḥānī *Hutāf al-awdiyya*, pubblicata dopo la morte dell'autore nel 1955 da Dār ar-Riḥānī li-l-Ṭibā'a wa an-Nashr, Beirut, 1955, pag. 8. Cfr. Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *al-Ittiġahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ġadīd*, Markaz dirasāt al-waḥda al-'arabiyya, Beirut, 2007, pagg. 573-617.

⁴⁶⁶ R. Ostle, “The Romantic Poets”, in M. M. Badawi (a cura di) *The Cambridge History of Modern Arabic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pag. 110.

⁴⁶⁷ Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *al-Ittiġahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ġadīd*, op. cit., 384 e segg.

⁴⁶⁸ Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *ibidem*, pagg. 605-617.

⁴⁶⁹ Citiamo a tal proposito Fu'ad Ṭamān, Sa'īd Naḥfī, Fahmī Ibrāhīm, Aḥmad 'Abd al-'Azīm, ash-Shaykh, Muḥammad Rafiq Khalīl, 'Azīza Kaṭū. Vedi Aḥmad Faḍl Shablul, “al-Mashhad al-Shi'rī al-Iskandarī”, in *Middle East Online*, 19 settembre, 2002. Consultabile al seguente link: <http://www.middle-eastonline.com/?id8267>

3.1.1 Analisi metrica e rimica della lirica *Kalimāt fī al-ḥubb*

Le soluzioni metriche innovative in *Kalimāt fī al-ḥubb* non compromettono la natura elegante del componimento, l'andamento fluido della prosodia e rispondono ad una *izdiwāḡiyya 'amūdiyya* che esalta l'aspetto dialogico presente in queste liriche. Quest'ultima dialogicità, una ferma costante in tutta la produzione lirica dell'autore, qui assume i tratti di un commovente e liberatorio dialogo interiore. Procediamo dunque all'analisi di alcuni versi dal punto di vista metrico e rimico e dal punto di vista retorico attraverso alcuni esempi.

Analisi metrica e rimica de <i>Kalimāt fī al-ḥubb</i> Nağīb Surūr												
Tipologia di componimento: <i>ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī</i> e <i>ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī*</i> modello sperimentale												
Collocazione esempio: I° distico (versi n. 1 - 2)												
Traduzione				Trascrizione fonetica				Testo			em.	v.
Ho creduto nell'amore, chi più di me? E l'amore è come la terra, se l'amo, mi esula. Sono io che prego, ed il <i>miḥrāb</i> dell'amore è la mia patria. Che siano pure atei gli altri, per me non v'è fede che nell'amore.				Āmantu bi-l-ḥubbi ... man fī-hi yubārī-nī Wa al-ḥubbu ka-l-arḍi ahwā-hā fa-tanfī-nī. Innī uṣallī wa miḥrābu al-hawā waṭan-ī. Fa-yalhida al-ghayru mā ghayri al-hawā dīn-ī				أمنت بالحب ... من فيه يباريني والحب كالأرض أهواها فتتفيني إنّي أصلى ومحراب الهوى وطني فليحد الغير ما غير الهوى ديني ⁴⁶⁹			I	1°
											II	
											III	
											IV	
Analisi metrica della I° distico - <i>baḥr al-basīṭ (aḍ-ḍarb al-maqtū' at-tāmm)</i>												
variazioni metriche				ṣūrat al-'arūḍ - forma alfabetica				pattern metrico				
IV^	III^	II^	I^	IV^	III^	II^	I^	IV^	III^	II^	I^	Taf.
<i>maqtū'a</i>	/	/	/	فاعِلْ	مستفعلن	فاعِلن	مستفعلن	0/ 0/	0// 0/ 0/	0// 0/	0// 0/ 0/	1
'illa – mut. grave)				fā'il	mustaf'ilun	fā'ilun	mustaf'ilun					
<i>qaṭ'</i>												
<i>maqtū'a</i>	/	/	/	فاعِلْ	مستفعلن	فاعِلن	مستفعلن	0/ 0/	0// 0/ 0/	0// 0/	0// 0/ 0/	2
'illa – mut. grave)				fā'il	mustaf'ilun	fā'ilun	mustaf'ilun					
<i>qaṭ'</i>												

⁴⁶⁹ N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pag. 247; cfr. N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-Kātib* anno XV°, n. 172, luglio 1975, pagg. 16.

<i>makhbūna</i>	/	/	/	فَعْلُنْ	مستفعلن	فاعِلن	مستفعلن	0///	0// 0/ 0/	0// 0/	0// 0/ 0/	3
<i>zahāf– mut. lieve)</i>				<i>fa' ilun</i>	<i>mustaf' ilun</i>	<i>fā' ilun</i>	<i>mustaf' ilun</i>					
<i>khabn</i>												
<i>maqtū'a</i>	/	/	/	فَاعِلْ	مستفعلن	فاعِلن	مستفعلن	0// 0/	0// 0/ 0/	0// 0/	0// 0/ 0/	4
<i>'illa –mut. grave)</i>				<i>fā' il</i>	<i>mustaf' ilun</i>	<i>fā' ilun</i>	<i>mustaf' ilun</i>					
<i>qaṭ'</i>												

Analisi rimica: quattro emistichi legati da *qāfiya waḥīda*

II° emistichio والحب كالأرض أهواها فتفتيني <i>tanfī-nī [...]</i> IV° emistichio فليحد الغير ما غير الهوى ديني <i>dīn-ī [...]</i>	I° emistichio أمنت بالحب ... من فيه يباريني <i>yubārī-nī [...]</i> III° emistichio إني أصلى ومحراب الهوى وطني⁴⁷⁰ <i>waṭan-ī [...]</i>

Al pari dell'esempio indicato dalla tabella, anche in altri 6 distici del componimento Surūr impiega il *baḥr al-basīt*, in particolare ogni distico è costituito da due versi in *aḍ-ḍarb al-maqtū' at-tāmm* del metro⁴⁷¹: secondo tale *pattern* le quattro *taf'īlāt* sono tutte salve da mutamento eccetto *taf'īlat al-'arūd* che può essere *makhbūna* (*khabn*, tipologia di *zahāf*) o *maqtū'a* (*qaṭ'* tipologia di *'illa*) mentre l'ultima, *taf'īlat aḍ-ḍarb* è sempre *maqtū'a*. I restanti *hashū* possono essere più o meno marcati dalla presenza di mutamenti metrici lievi, tuttavia qui assenti. Nel I° verso di questo distico di

⁴⁷⁰ *Idem.*

⁴⁷¹ Il *baḥr al-basīt* per sua natura è costituito dal duplice alternarsi di (due) *taf'īlatayni* per ogni emistichio secondo tale schema: I° em. *mustaf' ilun / fā' ilun / mustaf' ilun / fā' ilun*; II° em. *mustaf' ilun / fā' ilun / mustaf' ilun / fā' ilun*. Tuttavia, come spesso accade in metrica araba, la forma teorica del metro può anche non realizzarsi mai nell'applicazione pratica nella quale, invece, si convenzionalizza l'uso del metro come già investito da un mutamento grave o lieve. Il *baḥr al-basīt*, pertanto, si presenta di per sé o investito dal mutamento metrico lieve de *al-khabn* (elisione della II^a battuta di silenzio del *sabab khaṭf*) ne *taf'īlat al-'arūd* e *taf'īlat aḍ-ḍarb* o come *maqtū'* ovvero investito dal mutamento metrico grave de *al-qaṭ'* ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* mentre *taf'īlat al-'arūd* può essere o *makhbūna* o *maqtū'a*: in quest'ultimo caso, nei metri convenzionali impiegati senza soluzioni innovative, *taf'īlat al-'arūd* e *taf'īlat aḍ-ḍarb* dovranno essere *maqtū'a* per tutto il componimento. Per alcune brevi indicazioni sull'analisi metrica vedi la seconda appendice e il glossario del presente lavoro. Sulle regole basilari dell'impiego dei *buhur shi'riyya* nella letteratura araba classica vedi Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ḥalīl Yūsuf (a cura di), "Fī ḍarūrāt ash-shi'r" in *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pagg. 25-28. Cfr. Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), "Ḍarūrāt shi'riyya" in *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 304-320; Muḥammad 'Alī at-Tahānawī, voce "'arūd" in *Kashshāf muṣṭalahāt al-funūn wa al-'ulūm*, vol II, Maktabat Lubnān, Beirut, 1996, pag. 29; Ḡalāl al-Ḥanaṭī, *Al-'arūd: tahdībī-hi wa i'ādat tadwīnī-hi*, op cit., pag. 43.

Kalimāt fī al-ḥubb notiamo che sia *tafʿīlat al-ʿarūd* sia *tafʿīlat aḍ-ḍarb* sono investite dal mutamento metrico grave de *al-qaṭʿ*; al secondo verso, invece, notiamo che *tafʿīlat al-ʿarūd* è *makhbūna* mentre *tafʿīlat aḍ-ḍarb* è *maqtūʿa*. Secondo le regole della metrica classica tale uso non è consentito. Infatti, se già *tafʿīlat al-ʿarūd* nel primo verso del componimento è investita da un mutamento metrico grave, non solo lo sarà naturalmente anche *tafʿīlat aḍ-ḍarb* (così come già lo è di per sé secondo la forma qui in questione del *baḥr al-basīṭ*), ma lo saranno entrambe in tutti i versi del componimento⁴⁷².

L'uso del metro, dunque, (già di per sé innovativo vista la struttura della lirica) benché accomuni di volta in volta ognuno dei 6 distici indicati, è come se in questa lirica fosse regolato sul singolo verso. Una tecnica che sappiamo essere molto comune nella tipologia compositiva de *ash-shiʿr al-ḥurr at-tafʿīlī* basata su *bunyat al-bayt al-khaṭṭiyya*, ovvero sul verso monoriga come unità minima completa del componimento proprio come ricorda Scheindlin⁴⁷³.

Per quanto concerne la rima, osserviamo che *al-qāfiya al-wahīda* (schema *aaaa*) è impiegata dall'autore per armonizzare le evidenti violazioni di alcune regole metriche e prosodiche⁴⁷⁴. In tal senso, qui si realizza una forma di "armonizzazione", appunto, fra gli elementi formali che caratterizzano i versi, differente dal «bilanciamento» nella ricerca della rima nel verso libero tanto criticato da Salmā Khadrāʾ al-Ġayyūsī, poiché i versi in questione di fatto non sono liberi. Se dunque secondo al-Ġayyūsī il verso libero formalmente gode di un suo equilibrio per il raggiungimento del quale la rima non costituisce un'esigenza di compensazione⁴⁷⁵, l'armonizzazione compiuta da Surūr in questi versi prosodicamente ordinati ha invece luogo fra elementi strutturali classici, benché impiegati in modo innovativo e sperimentale (*al-wazn*) ed altri, invece, che sono presentati dall'autore nella loro forma più lineare fra quelle canoniche (*al-qāfiya*, in questo caso è *al-qāfiya al-wahīda*).

⁴⁷² Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī ʿAbd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di.), *idem*; Imīl Badīʾ Yaʿqūb (a cura di.), *idem*. Cfr. Ġalāl al-Ḥanaṭī, *ibidem*, op cit., pag. 37.

⁴⁷³ Sebbene in un contesto d'analisi differente, Scheindlin afferma a proposito del verso monoriga: «the function of monorhyme punctuates the rhythmic unwinding of the verse to its anticipated length, adding finality to the sensation of resolution which results from the "regularity" of the metre» in Raymond P. Scheindlin, *Form and structure in the poetry of Al-Muʿtamid Ibn ʿAbbād*, Leiden, Brill, 1974.

⁴⁷⁴ Salmā al-Khadrāʾ al-Ġayyūsī, *al-Ittiḡahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shiʿr al-ʿarabī al-ḡadīd*, op. cit., pagg. 534-537.

⁴⁷⁵ *Idem*.

Al fine di non soffermarci ulteriormente sugli aspetti metrici e rimici che saranno meglio osservati nell'approfondimento dedicato a *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, l'unico componimento dell'autore in *ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī*, concludiamo l'analisi metrica di *Kalimāt fī al-ḥubb* sottolineando che ognuno dei quattro distici composti secondo *ṣūrat al-mağzū'* del *baḥr ar-rağaz* (secondo tale forma, dunque, abbiamo [due] *taf'īlatayni* per ogni emistichio) si presenta senza sostanziali variazioni metriche rispetto alla norma e in forma ordinata. Si riscontra soprattutto l'occasionale incidenza del *khabn* ne *taf'īlāt al-'arūd* e *taf'īlāt aḍ-ḍarb*. Nel caso di questi distici realizzati secondo *ṣūrat al-mağzū'* del *baḥr ar-rağaz*, inoltre, la rima segue lo schema *aaaa* o *abab*.

3.1.2 Analisi retorica della lirica *Kalimāt fī al-ḥubb*

Avvalendoci dell'ausilio di alcune tabelle, procediamo ad analizzare le figure retoriche che occorrono nel I° distico del componimento. Benché questo sia un piccolo esempio, esso offre un ritratto fedele di quanto sia il largo impiego delle figure retoriche nell'intero componimento all'interno del quale, talora, quest'ultime figure appaiono comprensenti in uno stesso sintagma o in una stessa breve espressione. Fra quelle più ricorrenti ricordiamo:

1. *al-ğinās (at-tāmm o an-nāqış)*
2. *at-tikrār*
3. *at-tashbīh*
4. *al-isti'āra*
5. *al-mağāz al-'aqlī*
6. *al-mağāz al-mursal*⁴⁷⁶

Procediamo dunque ad osservarle nell'esempio che è stato già stato oggetto dell'analisi metrica e rimica.

a) *Al-ğinās in Kalimāt fī al-ḥubb*

Come possiamo osservare dalla tabella sottostante il *ğinās* si presenta sia in forma *nāqış* sia in forma *tāmm*. Sia per quanto riguarda l'impiego della prima tipologia di *ğinās* sia per quanto riguarda la seconda nei rispettivi esempi, si osserva per ciascuna l'impiego di due lessemi riconducibili alla medesima radice: nel caso del *ğinās nāqış*,

⁴⁷⁶Sui termini retorici ed il loro impiego vedi: 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, Muḥammad Şiddīq al-Minshāwī (a cura di), *Mu'ğam at-ta'rīfāt*, op. cit.; 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, Maḥmūd Shākir (a cura di), *Asrār al-balāgha*, op. cit.; Aḥmad Maṭlūb, *Mu'ğam al-muṣṭalahāt al-balāghīyya wa taṭawwuri-hā*, op. cit.; Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit. Fra i testi didattici di semplice consultazione 'Alī al-Ğārim e Muṣṭafā Amīn, *Al-balāgha al-wāḍiḥa*, op. cit.

uno dei due termini è un *fi'l* mentre il secondo è un *ism* (*maṣḍar*). Per quanto concerne invece il *ġinās tāmm*, la cui resa qui è più aggraziata ed elegante, i due termini coinvolti derivano anch'essi dalla medesima radice trilittera - غ / ي / ر - *gh / ya / ra* ma essi sono un sostantivo e una congiunzione.

1. Al-ġinās in Kalimāt fī al-ḥubb		
Collocazione esempio: I° distico (versi n. 1 - 2)		
coll. Ġinās	parametri del ġinās	Es. Ġinās
- II e III emistichio: <i>ġinās nāqis al-'adad wa ash-shakl</i>	1. <i>naw' al-ḥurūf</i> - lettere impiegate uguale 2. <i>ash-shakl</i> – (<i>tashkīl</i>) vocalizzazione: differente 3. <i>al-'adad</i> – numero di lettere: differente 4. <i>at-tartīb</i> – ordine di successione: uguale	أَهْوَى [ها] ... الهَوَى <i>ahwā-[hā] ... al- hawā</i> io (sott.) [la] amo ... l'amore
- IV emistichio <i>ġinās tāmm</i>	1. <i>naw' al-ḥurūf</i> - lettere impiegate uguale 2. <i>ash-shakl</i> – (<i>tashkīl</i>) vocalizzazione: uguale 3. <i>al-'adad</i> – numero di lettere: uguale 4. <i>at-tartīb</i> – ordine di successione: uguale	الغير ... [ما] غير <i>al-ghayr ... mā ghayr</i> nient'altro che ... l'altro/gli altri

b) At-tikrār e la forte coesione fra i termini afferenti ad una medesima sfera semantica

L'intero componimento è costellato dalla presenza cadenzata di questa figura retorica, di cui è stato sottolineato un esempio nella tabella sottostante. Va detto, inoltre, che la lirica brilla per una fortissima coesione fra elementi afferenti ad alcune sfere semantiche che danno vita a dei veri e propri quadri semantici, intrecciati l'un l'altro, secondo una profonda armonia espositiva⁴⁷⁷.

2. At-tikrār in Kalimāt fī al-ḥubb
Collocazione esempio: I° distico (versi n. 1 - 2)
Riferimento: I° ed il II° emistichio

⁴⁷⁷ Sull'impiego dei campi semantici in poesia fra i molti testi canonici si veda l'interessante contributo di P. Dombi Erzebet, "Synaesthesia and poetry" In *Poetics*, anno III° vol. 3, 1974, pagg. 23-44. Vedi anche Gérard Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969; Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Parigi, 1981, pag. 51 O. Ducrot e Tzvetan Torodov, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, ESEDI, Milano, 1972.

Ho creduto nell'<i>amore</i> ... E l'<i>amore</i> è come la terra Il <i>miḥrāb</i> dell'<i>amore</i> ... [lett:] l'<i>amore</i> è la mia fede	آمنت بالحب ... والحب كالأرض <i>Āmantu bi-l-ḥubbi ... Wa al-ḥubbu ka-l-arḍi</i> محراب الهوى ... الهوى ديني⁴⁷⁸ <i>Miḥrābu al-hawā ... al-hawā dīnī</i>

Come già evidenziato in parte anche nell'esempio riferito all'impiego del *ḡinās*, la scelta lessicale nel primo distico riconduce essenzialmente a due temi centrali: la fede e l'amore per la patria, quest'ultimo vissuto con conflittualità in ragione dell'esperienza dell'esilio alla quale Surūr allude in tutta la lirica⁴⁷⁹. Se dunque nel primo distico del componimento *آمنت* - *āmantu* (*ho creduto, ho avuto fede*); *أصلي* - *uṣallī* (*prego*); *محراب* - *miḥrab* (*nicchia della moschea indicante la direzione della Mecca per la preghiera*); *ديني* - *dīn-ī* (*la mia fede*) sono tutti termini conclamatamente afferenti alla sfera religiosa, gli altri, invece, come *الأرض* - *al-arḍ* (*la terra*); *تنفني* - *tanfīnī-nī* (sogg: *la terra, mi esula*); *وطني* - *waṭan-ī* (*la mia patria*) alludono naturalmente ad un sincero percorso metaforico in cui l'amore (oggetto de *at-tikrār* *الهرب / الحب* - *al-ḥubb / al-hawā* - l'amore) è *leit motif* dominante: esso è fede, è fedeltà al proprio profondo sentimento di appartenenza all'Egitto, è missione: rappresenta quel sentimento mal corrisposto che pur lacerando l'anima del poeta non si spegne.

c) La compresenza di più figure retoriche: *at-tashbīh* e *al-maḡāz*

Nell'esempio sottostante si evidenzia *at-tashbīh at-tāmm* presente al secondo emistichio del II° verso del componimento *Kalimāt fī al-ḥubb*. Ciò che è più interessante notare è che uno dei quattro elementi de *at-tashbīh*, ovvero *waḡh at-tashbīh* (*المنفى* - *al-manfā* - l'esilio) è in realtà "nascosto" da un *maḡāz* '*aqlī bi-l-qarīna al-maḡalliyya* secondo il quale l'esilio appare esito sottinteso dell'azione indicata dal *fī* *تنفني* - *tanfī-nī* (*mi esula*). Il soggetto del verbo, in ragione del tipo di *māḡaz* indicato, è *الأرض* - *al-arḍ* (*la terra*), elemento per sua natura privo di potere

⁴⁷⁸ N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pag. 247. Cfr. N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-Kātib* anno XV°, n. 172, luglio 1975, pag. 16.

⁴⁷⁹ Al momento della stesura della raccolta *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* - *I protocolli dei Savi del Riche!* composta nel 1966 e di cui *Kalimāt fī al-ḥubb* è il primo componimento, l'esperienza dell'esilio in Ungheria dell'autore si era già conclusa (1961 - 1964). Dai versi n. 11 e 18, entambi qui in analisi, tuttavia è evidente che la lirica sia stata composta successivamente a tale esperienza ma non avendo indicazioni dell'autore è difficile stabilire precisamente quando ciò sia avvenuto. Pertanto abbiamo fatto fede all'anno in cui Surūr ha completato la stesura dell'intera raccolta.

decisionale. Essa in realtà è il luogo dove il soggetto reale - il governo egiziano - esercita l'azione espressa da *al-fi'l*. A ciò si aggiunge che lo stesso termine الأرض - *al-arḍ* (la terra) è a sua volta un esempio de *al-mağāz al-mursal* (*mabnī 'alā al-maḥalliyya*) indicante la patria (lessema di cui poi si indica il reale referente nel verso successivo, ovvero الوطن - *al-waṭan*).

3. At-tashbīḥ at-tāmm + al-mağāz al-'aqlī (bi-l-qarīna al-maḥalliyya) + al-mağāz al-mursal (mabnī 'alā al-maḥalliyya) in Kalimāt fī al-ḥubb	
Collocazione esempio: I° distico (versi n. 1 - 2)	
Riferimento: Il emistichio	
at-tashbīḥ at-tāmm	
parametri del tashbīḥ: 1. mushabbah: l'amore - <i>al-ḥubb</i> – الحب 2. adāt at-tashbīḥ: come - <i>ka</i> - ك 3. mushabbah bi-hi: la terra - <i>al-arḍ</i> - لأرض 4. wağh at-tashbīḥ: l'esilio – <i>al-manfā</i> – المنفى (espresso dal verbo <i>mi esula</i> - <i>tanfīnī</i> - تنفيني)	at-tashbīḥ at-tāmm والحب كالأرض ... فتتنفيني [المنفى] ⁴⁸⁰ <i>Wa-al-ḥubbu ka-l-arḍi ... fa-tanfīnī</i> E l'amore è come la terra ... mi esula
al-mağāz al-'aqlī (bi-l-qarīna al-maḥalliyya)	
soggetto metaforico: la terra - <i>al-arḍ</i> - الأرض soggetto reale: il governo egiziano base del rapporto di relazione meforica: il luogo (<i>al-maḥalliyya</i>)	الأرض ... تنفيني <i>Al-arḍ ... tanfīnī</i> la terra ... mi esula
al-mağāz al-mursal (mabnī 'alā al-maḥalliyya)	
concetto = la patria > luogo la terra	الأرض <i>Al-arḍ</i> La terra ↓ la patria, l'Egitto

d) Ancora su *al-mağāz al-mursal* (*mabnī 'alā al-maḥalliyya*)

Come abbiamo osservato nell'esempio precedente, benché il *mağāz* generalmente indichi la metafora, *al-mağāz al-mursāl* pone alla base della propria costruzione l'uso de «al-kalima fī ghayr ma'anā-ha al-ḥaqīqī»⁴⁸¹, ovvero indica l'espressione di un concetto per mezzo di una parola diversa da quella propria, ma ad essa legata da una relazione di contiguità o di interdipendenza logica o materiale, dunque la metonimia o la sineddoche, a seconda dei rapporti immateriali/materiali espressi. Vi sono 9

⁴⁸⁰ N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb in al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pag. 247. Cfr. N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb in al-Kātib* anno XV°, n. 172, luglio 1975, pag. 16.

⁴⁸¹ 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, *Al-mağāz al-lughawī wa al-mağāz al-'aqlī*, in 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Maḥmūd Shākir (a cura di), *Asrār al-balāgha*, op cit. pag. 366-374.

tipologie di *mağāz al-mursal*: ciò che ritroviamo negli esempi successivi sono in realtà due *mağāz al-mursal mabnī 'alā al-maḥalliyya* concatenati fra loro. Il primo è il *miḥrāb dell'amore* (*miḥrāb al-hawā – محراب الهوى*) in cui l'amore identificato come unica ed autentica espressione di fede dell'autore, viene definito attraverso un luogo concreto simbolo della fede (*al-miḥrāb - المحراب*). Il secondo è quello che identifica l'amore per la patria di Surūr nella patria stessa, ovvero il luogo amato.

4. <i>al-mağāz al-mursal (mabnī 'alā al-maḥalliyya)</i> in <i>Kalimāt fī al-ḥubb</i>	
Collocazione esempio: I° distico (versi n. 1 - 2)	
Riferimento: III° emistichio	
A. <i>al-mağāz al-mursal (mabnī 'alā al-maḥalliyya)</i> concetto: l'amore come fede > luogo della fede = <i>miḥrāb</i>	⁴⁸² <u>محراب الهوى وطني</u> <i>miḥrābu al-hawā waṭa-nī</i> Il <i>miḥrāb</i> dell'amore è la mia patria
B. <i>al-mağāz al-mursal (mabnī 'alā al-maḥalliyya)</i> Concetto: amore per la patria > luogo amato = <i>la patria</i>	

e) Alcune considerazioni su *al-mağāz al-mursal* e *al-kināya*

Tornando all'affermazione precedente circa gli esiti metonimici de *al-mağāz al-mursal*, in realtà, essa necessita di una piccola digressione alla luce del fatto che molte fonti autorevoli fra cui Ghersetti e Owens⁴⁸³, in effetti, traducono con metonimia la figura retorica de *al-kināya*. Lo stesso Owens, ad ogni modo, non manca di sollevare la problematicità di tale traduzione che, di fatto, è essenzialmente letterale⁴⁸⁴, ampliando la riflessione su *al-kināya* all'ambito di pertinenza de *al-mağāz al-mursal* e de *al-isti'āra*.

Dalla consultazione delle nostre fonti, fra le quali i tre testi più noti de al-Ġurġānī, la rilettura degli stessi offerta da Aḥmad Maṭlūb⁴⁸⁵ e i commenti de al-Ġāḥiẓ in *al-Bayān*

⁴⁸² N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pag. 247. Cfr. N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-Kātib* anno XV°, n. 172, luglio 1975, pag. 16.

⁴⁸³ Jonathan Owens, *The Oxford Handbook of Arabic Linguistics*, Oxford University Press, Oxford, 2013, pagg. 196-197. Vedi anche Antonella Ghersetti, *Per una rilettura in chiave pragmatica di Dalā'il al-i'ğāz di 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī*, op. cit. pagg. 62-66.

⁴⁸⁴ Si riportano a seguire le definizioni offerte da *Mu'ğam at-ta'rīfāt* del al-Ġurġānī il quale afferma «*al-kināya mā istatara ma'nā-hu lā tu'raf illā bi-qarīnatin zā'idatin*» di cui si trovano cenni già in Sibawayh così come riferisce Abū 'Ubayda in *Mağāz al-Qur'ān*, e quella di Aḥmad Maṭlūb in *Mu'ğam al-muṣṭalāḥāt* in cui si legge «*al-kināya tatakallama bi-shaṭ'in wa turīdu ghayra-hu*». Vedi 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Muḥammad Šiddīq al-Minshāwī (a cura di), *Mu'ğam at-ta'rīfāt*, op. cit., pag. 157; Aḥmad Maṭlūb, *Mu'ğam al-muṣṭalāḥāt al-balāghīyya wa taṭawwuri-hā*, op. cit., pag. 568. Cfr. Mu'ammār Ibn al-Muthannā Abū 'Ubayda, *Mağāz al-Qur'ān*, Muḥammad Fu'ād Sazkīn, Maktabat al-Khānġī, Il Cairo, 1988, vol. I°, pag. 100.

⁴⁸⁵ *Idem*

wa at-Tabyīn⁴⁸⁶, emerge, infatti, che gli elementi ai quali, *in nuce*, è possibile collegare la problematicità di tale traduzione sono i due concetti de *al-ithbāt* e *al-muthbat*: essi vengono impiegati da al-Ġurġānī per spiegare la differenza che intercorre fra *al-mağāz al-‘aqlī* (il quale implica l’esigenza di dover confermare metaforicamente una realtà intesa come tale dai parlanti, dunque prevede l’esercizio de *al-ithbāt* e per questo lo si trova prevalentemente in contesti verbali, esprimenti un’azione⁴⁸⁷) e *al-mağāz al-lughawī o mursal* (il quale, sebbene sia retto da un processo metaforico, tende a creare immagini figurative “a conferma” di una realtà intesa come tale da mittente e destinatario, dunque è espressione de *al-muthbat*⁴⁸⁸).

Al-kināya è proprio quella figura retorica che attraverso un’immagine figurativa descrive indirettamente un elemento di un enunciato sulla base di un significato ontologico contiguo, attraverso cui si accenna a tale elemento senza mai citarlo ed è espressione de *al-ithbāth* come indicato dallo stesso al-Ġurġānī in un passo de *Dalā’il al-‘iğāz*⁴⁸⁹. Inoltre, come ben osservato da Heinrichs, la differenza fra *al-mağāz al-mursal* e *al-kināya* nel loro far riferimento al referente che sottendono, consta nel fatto che il primo prevede «a passage from the antecedent to the consequent» mentre il secondo «a passage from the consequent to the antecedent» implicando, dunque, per *al-kināya* l’esigenza di “giustificare o confermare” la validità comunicativa di questo passaggio “a ritroso” verso il suo reale referente taciuto⁴⁹⁰.

⁴⁸⁶ Riporta al-Ġāhiz «al-kināya lā ta‘malu fī al-‘uqūli ‘amala al-ifṣāhi wa al-kashfi» in ‘Abd as-Salām al-Ġāhiz, Muḥammad Hārūn (a cura di), *al-Bayān wa at-Tabyīn*, op. cit., vol. I°, pag. 117.

⁴⁸⁷ «*ithbāt*: affermazione (di frase positiva); relazione affermativa istituita fra due termini» in Antonella Ghersetti, *Per una rilettura in chiave pragmatica di Dalā’il al-‘iğāz di ‘Abd a-Qāhir al-Ġurġānī*, op. cit. pagg. 243.

⁴⁸⁸ «*muthbat*: affermativo di enunciato assertivo; rema, predicazione (in proposizione affermative)» in Antonella Ghersetti, *idem*. Vedi ‘Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Maḥmūd Shākir (a cura di), *Asrār al-balāgha*, op. cit., pagg. 328-330, 395 e 536. Citato anche nel glossario posto in calce al presente lavoro.

⁴⁸⁹ Vedi Antonella Ghersetti e il suo passo sulla concezione cooperativista del linguaggio di cui *al-kināya* è espressione. Per la definizione de *al-kināya* di al-Ġurġānī in *Dalā’il al-‘iğāz* «wa al-murādu bi-al-kināyati hā-hunā an yurīda al-mutakallimu ithbātha ma’nān min al-ma’ānī fa-lā yadhkuru-hu bi-al-lafzi al-mawḍū’i la-hu fī al-lughati wa-lakin yağī’u ilā al-ma’nā huwa tālī-hi wa ridfu-hu fī al-wuğūdi fa-yumi’u bi-hi ilay-hi wa yağ’alu-hu dalīlān ‘alay-hi» ovvero «*al-kināya* è quando il parlante intende affermare un certo significato senza mai menzionare la parola che convenzionalmente lo indica nella lingua ma pervenendo al significato ontologicamente contiguo, e con questo lo accenni e lo indichi» in Antonella Ghersetti, *Per una rilettura in chiave pragmatica di Dalā’il al-‘iğāz di ‘Abd a-Qāhir al-Ġurġānī*, op. cit. pagg. 62-66 cit. a pag. 63. Si veda anche il passo in cui al-Ġurġānī esalta le caratteristiche di alcune figure retoriche alludendo alla differenza che intercorre fra loro: «wa qad aḡma’a al-ḡamī’u anna al-kināya ablaḡh min al-ifṣāhi, wa anna at-ta’rīḍ [bi-ṣuratin] awqa’ min at-taṣrīḥ [bi-al-ḥaqīqa], wa anna li-l-isti’ārati maziyyatan wa faḍlan wa anna al-mağāz abadān ablaḡh min al-ḥaqīqa» in ‘Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, *Dalā’il al-‘iğāz*, op. cit., pagg. 365-366.

⁴⁹⁰ Heinrichs riflette sul tema a partire dalla *Muqaddima* di Ibn Khaldūn vedi, Wolfhart Heinrichs, *On the genesis of ḥaqīqa-mağāz dichotomy*, in *Studia Islamica*, n. 59, 1984, pagg. 111-140. Cfr. ‘Abd ar-

La retorica classica (e non sono arabo-islamica) ha spesso rimarcato l'opposizione netta fra metafora e metonimia, un'opposizione che ha acceso una *querelle* fra i linguisti del XX° secolo, fra i cui animatori si ricorda Jacobson. Quest'ultimo, essenzialmente, rinvia i due concetti rispettivamente a quelli di *similarità* e *contiguità* sottolineando, tuttavia, che ambedue i binomi (*metaphor-similarity*; *metonymy-contiguity*) «can provide a general mechanism of analysis with a wide range of applications»⁴⁹¹. Alcuni linguisti cognitivisti quali Lacan, Burke, White e Ruwet hanno cercato di “accorciare” la distanza fra queste due figure retoriche, affermando che esse, sì, sono rappresentative di due sistemi di pensiero differenti⁴⁹² e che tuttavia concorrono contestualmente - sebbene in modo differente - alla realizzazione sia di processi metaforici sia di processi metonimici⁴⁹³.

In ragione di quanto detto e dal confronto fra le sottocategorie de *al-mağāz al-mursal* riportate dai manuali de *al-balāgha* e quelle della metonimia riportate da Thomas Sloan⁴⁹⁴, siamo dell'opinione che, in chiave comunicativa non sia errato affermare che *al-mağāz al-mursal* abbia esiti paragonabili a quelli della metonimia/sineddoche/metalepsi così come ovviamente non è affatto errato affermare che *al-kināya* da definizione (benché un po' meno negli esiti pratici) esprime la metonimia. Tuttavia, siamo abbastanza scettici sull'impiego di una traduzione *tout court* di ciascuna delle due figure retoriche indicate da *al-balāgha* con “metonimia” poiché essa confonde più che chiarire le rispettive caratteristiche de *al-mağāz al-mursal* e de *al-kināya* costringendo la seconda, per la quale tale traduzione è

Raḥmān Ibn Khaldūn, *Al-muqaddima*, Dār al-Kitāb al-Lubnānī, Beirut, 1979; Ġalāl ad-Dīn al-Qazwīnī, *Matn at-talkhīṣ fī 'ilm al-balāgha*, Maṭba'at an-Nīl, Il Cairo, 1904, pagg. 340-341.

⁴⁹¹ Roman Jakobson, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, in R. Jakobson, M. Hale, *Fundamentals of Language*, The Hague, Parigi, 1971, pag. 67-96 cit. a pag. 93.

⁴⁹² In questo passo le fonti citate commentano il pensiero di Jakobson il quale indica che la differenza sostanziale fra “il polo metaforico e quello metonimico”, affermando che: la metafora si esprime attraverso unità linguistiche paradigmatiche ed esprime una relazione logica di similarità; mentre la metonimia si esprime attraverso unità linguistiche sintagmatiche e esprime una relazione logica di contiguità. In Roman Jakobson, *idem*.

⁴⁹³ Vedi Jacques Lacan, *The agency of Letter Unconscious or Reason since Freud*, in Jacques Lacan *Écrits: A Selection*, (trad. Alan Sheridan), W.W. Norton & Company, New York, 1977, pagg. 146-176; Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, University of California Press, Los Angeles and Berkeley, 1969, pag. 503; Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore e Londra, 1978, introduzione; Nicolas Ruwet, “Metaphor and Metonymy” in *Poétique*, n. 6, 1975, pagg. 371-388.

⁴⁹⁴ Sulle classificazioni della metonimia, genericamente indicata come *pars pro toto*, vedi Thomas O. Sloan (a cura di), *Encyclopedia of Rhetoric*, op. cit., pag. 496-498; Per le tipologie de *al-mağāz al-mursal* straordinariamente affini a quelle della metonimia vedi Aḥmad Maṭlūb, *Mu'ğam al-muṣṭalaḥāt al-balāghīyya wa taṭawwuri-hā*, op. cit., pag. 588-602. Per una sintetica esposizione di quest'ultime vedi il glossario posto in calce al presente lavoro.

tradizionalmente (e giustamente) impiegata negli studi sul tema, a una comparazione incompleta fra il sistema di pensiero di cui è espressione *al-balāgha* e quello di cui è espressione la tradizione retorica occidentale moderna e che, di fatto, sono differenti.

f) *Aṭ-ṭibāq e al-muqābala al-‘aksiyya in Kalimāt fī al-ḥubb*

All’interno della lirica *Kalimāt fī al-ḥubb* il tema dell’esilio ricorre con frequenza, talvolta “diluito”, rarefatto, entro i termini di una più grande e generale riflessione dell’autore sulla vita e sull’appartenenza identitaria nella quale, per dirlo con le parole di Levinas, «il pensiero diviene *poietico*, fa della forza germinante della distanza fisica la capacità rivelatrice della distanza psichica»⁴⁹⁵. L’appartenenza identitaria, dunque, segue le coordinate non solo della distanza ma anche della prossimità ai cari o al luogo natìo, coordinate che attingendo ancora al pensiero di Levinas sono “ostaggio del testo” e delle opposizioni lessicali che di volta in volta sottendono sentimenti diametramente opposti⁴⁹⁶. Osserviamo, dunque, il VI° distico della lirica (versi 11-12) composto nella forma de *ṣūrat al-mağzū’ li-lbaḥr ar-rağaz* e legato da rima alternata (schema: *abab*):

بعدت كي أقرب
وقربت كي أبعد
يا ويحه المغترب
ما للهوى من بلد!⁴⁹⁷

Ba’udtu kay aqrub
Wa qarabtu kay abta’id
Ya wayḥahu al-mughtarib
Ma li-l-hawā min balad!

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

⁴⁹⁵ Antonella Pierangeli, prefazione a Antonella Pierangeli e Sonia Caporossi (a cura di), *Poeti della lontananza*, Marco Saya Edizioni, Milano, 2017.

⁴⁹⁶ E. Levinas, “Language and Proximity” in Levinas, Emmanuel, *Collected Philosophical Papers*. Springer Netherlands, Olanda, 1987, pagg. 109-126.

⁴⁹⁷ N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-A’māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pag. 248. Cfr. N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-Kātib* anno XV°, n. 172, luglio 1975, pag. 16.

Osserviamo dalla lettura dei versi appena indicati la presenza di una *al-muqābala al-'aksiyya bi-ithnayn*⁴⁹⁸, la quale è una figura retorica che di per sé riunisce due termini con significati differenti al fine di creare un'opposizione semantica o un ribaltamento formale ed è considerata una figura retorica derivata dal *ṭibāq*. Essa è riconoscibile nelle (due) *ḡumlatayni fi 'aliyyatayni: m'allontanai per ricongiungermi (ba'udtu kay aqrub - بعثت كي أقرب)* e nell'altra speculare *mi ricongiunsi a voi per allontanarmi (qarabtu kay abta'ida - قريت كي أبعد)*. Aggiungiamo, inoltre, che la retorica interamente fondata su varie tipologie de *aṭ-ṭibāq* è uno degli elementi portanti dell'intera lirica ed è atta a sorreggere opposizioni correlate e costruite talora con grande eleganza espressiva. Notevole *aṭ-ṭibāq* riportato al verso 18 a seguire, nel quale Surūr dà respiro anche ad un delicatissimo gioco cromatico indicativo di alcune emozioni e delle stagioni della vita:

هجرتم وشبابي في الدماء لظى

وجنتكم وحريق الشيب يطويني⁴⁹⁹

Haḡartu-kum wa shabābī fī ad-dimā' laẓā

Wa ḡa'itu-kum wa ḥarīq ash-shaybī yaṭwī-nī

V'ho abbandonato giovane,

mentre il sangue scorreva caldo.

Son tornato da voi

che l'incendio nero dei miei capelli

s'è fatto bianco, ed ormai m'avvolge.

La straordinaria ricchezza retorica del distico appena osservato è retta dall'impiego di più figure retoriche contemporaneamente: a fianco de *aṭ-ṭibāq al-īḡabī* retto dai due verbi all'inizio di ogni distico (*v'ho lasciato, v'ho abbandonato - haḡartu-kum - هجرتم*; *sono tornato da voi - ḡa'itu-kum - جئتم*), osserviamo il *ḡinās nāqīṣ naw' al-ḥurūf wa al-'adad* (la mia giovinezza - *shabāb-ī* - شبابي; i capelli bianchi - *ash-shayb - الشيب*) che è giocato sull'opposizione ossimorica e metaforica di termini derivati da radici trilittere affini per tipologia di lettere, quali *shin / ba / ba* - *ش / ب / ب* - *essere giovane, farsi adulto* e *shin / ya / ba* - *ش / ي / ب* - *invecchiare incanutire*. Al

⁴⁹⁸ Aḥmad Maṭlūb, op. cit., pagg. 635-40.

⁴⁹⁹ N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb in al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pag. 249. Cfr. N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb in al-Kātib* anno XV°, n. 172, luglio 1975, pag. 17.

contempo, inoltre, il colore rosso evocato dal «sangue caldo» e vivo della giovinezza si oppone al bianco, al pallore della vecchiaia, ove l'incanutimento prende il sembiante di vecchiaia più spirituale più che reale (considerata l'età ancora giovane del poeta) e che tuttavia non può propagarsi se non alla fervente maniera di tutte le altre emozioni percepite da Surūr, qui con la forza vibrante ed anch'essa cromaticamente definita di un incendio (*al-ḥarīq* - الحريق).

Kalimāt fī al-ḥubb si chiude circolarmente con lo stesso distico impiegato all'inizio. Se dunque la lirica offre uno sguardo sulla fragilità del poeta, sulla sua spirituale e reale condizione di esule, sul *limen* che sembra imposto dalle vicissitudini umane al coraggio che gli è stato indispensabile per rimanere fedele all'amore per la vita, Surūr, nonostante la delusione, dichiara a voce rotta di non provare alcun pentimento per i sacrifici compiuti. La fede è dunque una dimensione entro la quale si muove l'amore per il mondo, per l'arte, essa stessa è il simulacro dell'amore. La consapevolezza d'essere un "sopravvissuto" alla mediocrità della sfiducia nell'uomo e nella storia, porta Surūr nel IV° distico (versi 7-8) ad interrogarsi come segue:

جاء الطبيب وقال:
 "أنا العليل ... أنا
 يا فرحة العذال
 فمن أكون أنا؟!"⁵⁰⁰

"Ġā' at-ṭabīb wa qāla
 Anā al-'alīlu ... anā"
 Ya farḥat al-'uddhāli
 Fa-man akūnu anā?!"

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?*

L'aspetto dialogico presente nella lirica apre pertanto la riflessione sui componimenti più nettamente marcati da questa caratteristica, ovvero quelli de *shi'r li-l-masrāḥ* che

⁵⁰⁰ N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pag. 247. Cfr. N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-Kātib* anno XV°, n. 172, luglio 1975, pag. 16.

ci accingiamo ad osservare. *Kalimāt fī al-ḥubb*, intima lirica della fiducia e della delusione, è comunque riportata per intero nel sesto capitolo del presente lavoro, interamente dedicato al *corpus* dei componimenti lirici dell'autore.

3.2 Componenti in *shi'r li-l-masrah*: *Ḥiwar ma'a Lūrd Bayrūn* e *Fāris ākhir zamān*: il dantesco ed “il teatro epico” nella sperimentale partitura lirico-drammatica di Surūr

All'interno di tale gruppo sono indicate alcune opere liriche in *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* che risentono marcatamente dell'influenza della scrittura drammaturgica di Surūr e 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 relativamente alle sue *masraḥiyyāt shi'riyya* o “opere teatrali poetiche”⁵⁰¹, ovvero quelle che fanno riferimento alla quadrilogia drammaturgica d'ispirazione popolare di Surūr e che sono oggetto del quarto capitolo di questo lavoro dedicato alle specificità della scrittura teatrale del nostro egiziano. Se dunque nelle sceneggiature di *Yāsīn wa Bāhiyya*⁵⁰² o *Minin aḡīb an-nāss*⁵⁰³ si osserva un marcato impiego de *ash-shi'r al-ghinā'ī*, soprattutto nelle sue forme popolari de *al-mawwāl* e de *al-ughniya ash-sha'biyya*⁵⁰⁴, d'altra parte nei componimenti lirici di *Luzūm mā yalzīm* (1963-'64) e *Fāris ākhir zamān* (1967-'68)⁵⁰⁵, notiamo una costruzione del verso che ricorda l'uso de *waḥdat al-ḡumla* come unità minima del componimento. Un aspetto, tuttavia, che in virtù di un continuo ed amletico interrogare ed interrogarsi dell'autore, assume più i tratti di un vero e proprio monologo/scena teatrale piuttosto di quelli de *qaṣīdat an-nathr*, contraddistinta perlopiù da una fluidità logica piana e prosastica, priva di accenti, interrogazioni ed esclamazioni⁵⁰⁶. *Qaṣīdat an-nathr*, assente nella produzione

⁵⁰¹ N. Surūr “Bayna ash-shakl wa al-maḍmūn” in *Ḥiwar fī al-masrah*, op. cit., pagg. 25-39.

⁵⁰² Naḡīb Surūr, *Yāsīn wa Bahīyya*, Dār ash-Shurūq, Il Cairo, 2008, anche in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 1, 1993, op. cit., pagg. 20-204 e N. Surūr, *Yāsīn wa Bahīyya*, Maktabat Madbūlī, Il Cairo, 1989.

⁵⁰³ Naḡīb Surūr, *Minin aḡīb an-nāss*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, Il Cairo, 1975.

⁵⁰⁴ ‘Iṣām ad-Dīn Abū al-‘Alā’, *Masrah Naḡīb Surūr: at-tawẓīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha'bī*, Maktabat Madbūlī, Il Cairo, 1979.

⁵⁰⁵ N. Surūr, *Ḥiwar ma'a Lūrd Bāyrūn* in *Luzūm mā yalzīm* in *al-'Amāl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 219-233; Cfr. N. Surūr, *Ḥiwar ma'a Lūrd Bāyrūn* in *al-Kātib* anno XV° n. 175, pagg. 34-41; N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Naḡīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pagg. 71-82.

⁵⁰⁶ Si veda a tal proposito la teorizzazione de *qaṣīdat an-nathr* in Adonis, “Fī qaṣīdat an-nathr” in *Shi'r*, n. 14, 1960 e la risposta di Yūsuf al-Khāl a Nāzik al-Malāi'ka nel suo testo, *al-Ḥadātha fī ash-shi'r*, Dār at-Talī'a li-l-Ṭibā' wa an-Nashr, Beirut, (ri pubbl. 1978), pag. 45, in cui si ha una fra le teorizzazioni del genere. Cfr. Ḥabīb as-Salāma, *Ash-shi'r al-manthūr*, Maṭba'at al-Hilāl, Il Cairo, 1922; Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *al-Ittiḡāhāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ḡadīd*, op. cit., pagg.

di Surūr, come afferma Samīr Ḥiğāzī è dunque un modello compositivo tendenzialmente autoreferenziale che, al pari de *al-qīṣṣā al-qāṣīra*, si autodefinisce nel suo tentativo di valorizzare l'*hic et nunc* dell'ispirazione dell'autore e della ricezione del messaggio artistico da parte del lettore, senza intrecciare un vero e proprio dialogo fra i due⁵⁰⁷: è dunque un modello compositivo lirico che *racconta il sé* al cospetto della pulita disciplina con la quale si snocciolano innanzi agli occhi di poeta o del lettore determinate vicissitudini/percezioni umane. *Shi'r li-masrah*, invece, *non racconta*, bensì dà vita ad un dialogo a più voci, reali o immaginarie, spesso spezzato dalla dirompente e socratica volontà di ritrovare nel confronto, non già la risposta ad un'interrogazione, bensì il senso stesso del domandarsi.

Benché osserveremo più nello specifico i dati a seguire nel quarto capitolo del presente lavoro dedicato all'analisi linguistica e retorica sulla drammaturgia di Surūr, qui accenniamo solo brevemente che furono diversi i contemporanei del nostro egiziano a cimentarsi nella composizione di *masraḥiyyāt shi'riyya*, e fra questi 'Abd ar-Raḥmān ash-Sharqāwī e Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr che, alla fine degli anni '70 e rifacendosi al celebre *Mağnūn Laylā* di Aḥmad Shawqī, cominciarono a comporre il loro teatro fortemente politicizzato e prossimo alle questioni sociali nel *post* 1967 proprio in questa forma lirico-drammatica⁵⁰⁸. Per quanto concerne la poesia Nağīb Surūr, invece, a differenza di Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr i cui versi appaiono più nettamente influenzati dal simbolismo occidentale, in essa il nostro autore scelse di innestare la semiosi del linguaggio teatrale come elemento strutturale per l'articolazione di quello poetico, un aspetto quindi di grande innovazione e sperimentazione che merita d'essere osservato. Le due opere qui in oggetto appartengono a due stagioni compositive diverse dell'autore: la prima, infatti, fu composta durante gli anni dell'esilio, la seconda, invece, venne scritta all'indomani della *naksa*. Un dato che giustifica pienamente la tendenza intimista nell'elaborazione di una riflessione

626 e segg. Tali temi sono stati oggetto di approfondimento della seconda appendice del presente lavoro.

⁵⁰⁷ Samīr Ḥiğāzī, *Littérature et Société en Egypte de la Guerre de 1967 à celle de 1973*, Entreprise National du Livre, Algeri, 1986, pag. 158 e 199.

⁵⁰⁸ M. Ruocco, *Storia del teatro arabo*, op. cit., pagg. 72-73 e 108. Cfr. M. Ruocco, "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, Uppsala, Harrassowitz, 2011. Per una panoramica complessiva si vedano anche Don Rubin, *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. IV: *The Arab World*, Taylor and Francis, Londra, 1999; Marvin A. Carlson, "Avant-Garde Drama in the Middle-East" in *Harding*, Rouse eds., 2006, pagg. 125-144; Marvin A. Carlson, Khālīd Amīn, "al-Ḥalqa in Arabic Theatre: an Emerging Site of Hybridity" in *Theatre Journal*, LX°, n.1, 2008, pagg. 71-85.

filosofica presente nella prima e la chiara e provocatoria dissidenza che fa da *gobbo* di alla declamazione della seconda.⁵⁰⁹

3.2.1 *Ḥiwar ma'a Lūrd Bayrūn*: un malinconico circo degli affetti nel dantesco dialogo coi fantasmi della poesia

Fra i componimenti più lunghi di Surūr, composto fra il settembre 1963 e l'aprile del 1964 durante gli anni dell'esilio in Ungheria (1961-'64), *Luzūm mā yalzīm*⁵¹⁰ nasce come un omaggio all'opera mistico-filosofica di Abū al-'Alā' al-Ma'arrī, *Luzūm mā lā yalzīm*⁵¹¹, della quale l'autore egiziano ribalta il titolo e non solo. Se quindi il maestro ispiratore ribadisce già nel titolo dell'opera "l'imprescindibilità di ciò che non è essenziale", dunque la necessità di dover tacere o ovviare su alcuni aspetti effimeri della vita⁵¹², Surūr, senza presunzione, afferma invece che ora è il tempo di rompere le catene del silenzio, della censura e persino di sottrarsi ad ogni forma di equilibrio ascetico. La catarsi, infatti, non è più custodita in un ritorno distaccato ad un mondo che adesso incomprensibilmente esula, umilia ed emargina, bensì nel *nostos* ad un "girone dantesco" dove le voci dei grandi poeti ritornano a far da compagnia al Surūr ora preda della solitudine, qui intesa come una condanna alla quale, tuttavia, egli resiste con straordinaria visionarietà. Altro elemento che lega il componimento di Surūr a quello del suo ispiratore è la divisione in sezioni – nell'opera del nostro egiziano sono 60 per un totale di 127 pagine⁵¹³ – e un'estrema eterogeneità di ispirazioni che tende purtroppo al disordine con il quale le riflessioni di carattere filosofico si legano le une alle altre⁵¹⁴. Tuttavia, nel componimento surūriano l'eterogeneità non è solo contenutistica bensì anche formale: in esso troviamo veri e propri *sketches* teatrali⁵¹⁵ a più voci; brevi o assai prolisse liriche in *shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*; poesie popolari⁵¹⁶; citazioni di interi brani di parafrasati dai componimenti

⁵⁰⁹ Sullo *shock* generato dalla *naksa* nel panorama culturale egiziano *Ibidem*, pag. 14 e 49.

⁵¹⁰ N. Surūr, *Luzūm mā yalzīm* in *al-'Amāl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 109-241.

⁵¹¹ Abū al-'Alā' al-Ma'arrī, *Luzūm mā lā yalzīm (Luzūmiyyāt)*, Dār al-Kitāb al-'Ilmiyya, Beirut, 2001.

⁵¹² Ṭaha Ḥuseyn e Ibrāhīm al-Abyārī, *Sharḥ Luzūm mā lā yalzīm li-Abī al-'Alā' al-Ma'arrī*, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, s.d.

⁵¹³ N. Surūr, *Luzūm mā yalzīm* in *al-'Amāl al-kāmila*, vol. 3, op. cit., pagg. 109-241.

⁵¹⁴ Cfr. 'Alī Kanḡyan Khanārī, *Maṣādir thaqāfat Abī al-'Alā' al-Ma'arrī*, Ktab INC., 2001.

⁵¹⁵ N. Surūr, *Al-muḥarriḡ* e *Mawwāl ḥanīn* e *Al-'adhra' tatakallam* in *Luzūm mā yalzīm* in *al-'Amāl al-kāmila*, vol. 3, op. cit., rispettivamente pagg. 139-140; 177-178; 194-199.

⁵¹⁶ Si veda *Al-'adhra' tatakallam*, è un antico componimento lirico egiziano de *ghazal* cantato a 2 voci, ovvero *al-'adrā' - la vergine* e *ash-shabb - il ragazzo*, e generalmente eseguito come *performance* teatrale popolare innanzi ad un pubblico raccolto in cerchio (*ḥalqa*). *Idem*, nota precedente. Sul termine *ḥalqa* consulta il glossario posto in calce al presente lavoro. Vedi anche M. Ruocco, op. cit., pagg. 19-24. Cfr. Pierre Cachia, *Exploring Arab Folk Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 2011, pagg. 203-213.

dei loro stessi autori quali Cervantes⁵¹⁷, Lord Byron⁵¹⁸, Abū al-‘Alā’ al-Ma‘arrī⁵¹⁹, riferimenti ai Vangeli⁵²⁰ e ad al-Mutanabbī, che ricreano una “selva” di figure non più mute e ora dialoganti, entro un malinconico e visionario circo di affetti e sentimenti dove la metatestualità e la metateatralità sono la chiave dominante dell’interpretazione. Fra i più bei monologhi poetico-teatrali rintracciati nell’opera vi è quello con Lord Byron (sezione 54; versi selezionati 89-120)⁵²¹, poi ripubblicato sulla rivista *al-Kātib* nel settembre 1975⁵²², incentrato sull’ambiguità del potere e delle sue multiformi sembianze. Ecco che qui, dunque, Surū/Byron, dopo un breve saluto introduttivo con un sintagma *dakhīl* «Goodevening Sir»⁵²³, afferma:

أنا لست أخشى الذنب ذنباً، إنما أخشاه في جلد الحمل،
 رعي عدو لا أراه
 أو أراه،
 إلا إذا فات الأوان!
 وأنا كأهل الشعر معلول البصر
 خمن ... أطول أم قصر؟
 الأمر في الحاليين ضعف في النظر!
 ماذا إذا كان الذناب هم الرعاة؟
 الشاة أحياناً تكون الذنب إن غاب الذناب⁵²⁴

Anā listu akhshā adh-dhi’ba dhi’ban, innamā akhshā-hu fī ġildi al-ḥaml
 ru‘b-ī ‘aduwwun lā arā-hu
 aw arā-hu
 illa idhā fāta al-awān!
 Wa anā ka-Ahli ash-shi’ri ma’lūlu al-baṣar
 Khammin ... a-ṭūlun am qīṣar?

⁵¹⁷ N. Surūr, *Ḥiwār ma’a Dūn Kīkhūt* dall’opera *Luzūm mā yalzīm* in *al-‘Amāl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 114-134.

⁵¹⁸ N. Surūr, *Ḥiwār ma’a Lūrd Bāyrūn* in *Luzūm mā yalzīm* in *al-‘Amāl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 219-233; N. Surūr, *Ḥiwār ma’a Lūrd Bāyrūn* in *al-Kātib* anno XV° n. 175, pagg. 34-41.

⁵¹⁹ N. Surūr, *Ḥiwār ma’a Abū al-‘Alā’ al-Ma’arrī* dall’opera *Luzūm mā yalzīm* in *al-‘Amāl al-kāmila*, vol. 3, op. cit., pagg. 147-156.

⁵²⁰ N. Surūr, *al-‘Ashā’ al-akhīr* in *Luzūm mā yalzīm* dall’opera *al-‘Amāl al-kāmila*, vol. 3, op. cit., 1996, pagg. 156-157.

⁵²¹ N. Surūr, *Ḥiwār ma’a Lūrd Bāyrūn* dall’opera *Luzūm mā yalzīm* in *al-‘Amāl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 224-226. Cfr. N. Surūr, *Ḥiwār ma’a Lūrd Bāyrūn* in *al-Kātib* anno XV° n. 175, pagg. 37-38.

⁵²² N. Surūr, *Ḥiwār ma’a Lūrd Bāyrūn* in *al-Kātib* anno XV° n. 175, pagg. 34-41.

⁵²³ N. Surūr, *Ḥiwār ma’a Lūrd Bāyrūn* in *Luzūm mā yalzīm* in *al-‘Amāl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pag. 220.

⁵²⁴ *Ibidem*, pag. 224.

Al-amru fī al-ḥālayni ḡu'fun fī an-naẓr!
 Madhā idhā kāna adh-dhi'ābu hum ar-ru'āt?
 Ash-shātu aḥyānan takūnu adh-dhi'ba in ghāba adh-dhi'ābu.

*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.*

Come possiamo osservare questi versi sono composti secondo nove *faqarāt ġumliyya*: ovvero nove frasi lineari simili per struttura alla lingua della prosa, all'interno delle quali il poeta lega due sfere semantiche attraverso un ragionamento sillogistico ed allegorico ed il continuo impiego di varie tipologie de *aṭ-ṭibāq*:

a) *Aṭ-ṭibāq* in *Ḥiwar ma'a Lūrd Bayrūn*

1. <i>Aṭ-ṭibāq</i>			
Analisi retorica <i>Ḥiwar ma'a Lūrd Bayrūn</i> - Dialogo con Lord Byron			
Collocazione esempi: versi n. (versi n. 89 - 97)			
<i>aṭ-ṭibāq al-tġāzī</i>		<i>aṭ-ṭibāq as-salbī</i>	
<i>lupo (lupi) / agnello - pastori</i>	⁵²⁵ ذئب (ذئاب) / حمل (رعاة) dhi 'b (dhi 'āb)... ḥaml (ru'āt)	<i>non ebbi paura ... ho paura</i>	⁵²⁶ ليست أخشى ... أخشى listu akhshā ... akhshā
<i>cecità / vista</i>	بصر ... نظر baṣr... naẓr	<i>non vedo ... vedo</i>	لا أرى ... أرى lā arā... arā
<i>aṭ-ṭibāq al-tġābī</i>			
<i>era presente / era</i>	كان ... غاب ⁵²⁷		

⁵²⁵ Idem.

⁵²⁶ Idem.

assente	kāna ... ghāba

La critica politica è dunque affidata interamente ad *isti'ārāt*⁵²⁸ (il lupo - *adh-dhi'b* - الذئب; l'agnello - *al-ḥaml* - الحمل) in cui gli animali indicati rappresentano l'oppressore e l'oppresso come nella più classica tradizione favolistica. La critica di Surūr, tuttavia, 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 di ottenere un guadagno. La logica del sotteso e del non detto, che è l'arma letterariamente più tipica per attaccare la censura e la repressione con i suoi stessi mezzi, trova il proprio *acme* nel grande impiego de *al-iqtibās* con riferimento a celebri opere della drammaturgia occidentale. Alcuni elementi metatestuali sono rintracciabili rispettivamente ai versi n. 98-100 e 110-111:

b) *Al-iqtibās in Ḥiwar ma'a Lūrd Bayron*

2. <i>Al-iqtibās</i>			
Analisi retorica <i>Ḥiwar ma' Lord Bayrūn</i> - Dialogo con Lord Byron			
<i>Al-iqtibās</i> (versi 99 – 100)		<i>Al-iqtibās</i> (versi 110 - 111)	
«Esiste forse Roma senza Cesare?» Ma sì, affinché vi sia Bruto dopo Cesare!	«أهناك روما دون قيصر؟» ليكون برويتس بعد قيصر! ⁵²⁹ «A-hunāka Rūmā dūna Qaysar?» li-yakūn Brūtus ba'da Qaysar	Di Caino è il detto, o forse di Manfred: “Uccidi tuo fratello!” O uccidi te stesso.	قَابِيلُ أَوْ قَالَ مَنفَرِيدُ أَقْتُلْ أَخَاكَ ... أَوْ انْتَحِرْ! ⁵³⁰ Qābīl aw qāla Manfrīd Uqtul akhā-ka aw intaḥir!
Riferimento: William Shakespeare, <i>Giulio Cesare</i> , Atto III, scena 2 ⁵³¹		Riferimento: Rispettivamente titoli di due opere di Lord Byron <i>Manfred</i> ⁵³² e <i>Caino</i> ⁵³³	

Nel testo, dunque, le tre opere citate rispettivamente alludono al tradimento e agli atti contronatura (*Giulio Cesare*, *Caino*) e all'impossibilità dell'espiazione della colpa contro la morale (*Manfred*)⁵³⁴, una dimensione politica e sociale così profondamente

⁵²⁷ *Idem*.

⁵²⁸ Sulla complessità di questa figura retorica in rapporto a quella de *at-tashbīh* si veda: 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Maḥmūd Shākīr (a cura di), *Asrār al-balāgha*, op. cit., pagg. 28-78.

⁵²⁹ N. Surūr, *Ḥiwar ma'a Lūrd Bāyrūn* in *Luzūm mā yalzīm* in *al-'Amāl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pag. 225.

⁵³⁰ *Idem*.

⁵³¹ W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, Mondadori, Milano, 2009

⁵³² George. G. Byron, *Manfred*, Mondadori, 2005.

⁵³³ George. G. Byron, *Caino*, Ugo Mursia Editore, Milano, 2003.

⁵³⁴ Benjamin Barber, “Mimetic Drama in Shakespeare’s Sonnets and Byron’s Historicizing Lyricism”, in *Anthropoetics*, anno XXI, n. 2, primavera 2016.

intrisa dal male e dalla corruzione dei valori che non lascia al poeta altra strada che l'isolamento. 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. Ecco come a tal proposito recitano i versi 114-116:

يا ويل انسان بقلب،
 ..في أي عصر .. أي قطر .. أي شعب
 حين الصدور - بلا قلوب - ⁵³⁵

Yā wayla insānin bi-qalbin
 Fī ayy 'aṣrin ... ayy quṭrin ... ayy sha'bin
 Hīna aṣ-ṣudūri – bi-lā qulūbin

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

Come possiamo osservare dai versi citati, Surūr non reputa la persecuzione politica di cui fu vittima come un fatto personale. La sua plateale adesione al pensiero comunista e l'opposizione alla rigida politica nasseriana che gli costarono l'esclusione da Mosca e l'esilio in Ungheria (venne privato del passaporto e di diritti politici e civili) fanno sì che il poeta rifletta sull'inesorabile destino di chi osa ribellarsi al potere. Ed esso è un destino che è continua esclusione ed autoesclusione dalla realtà, ovvero *at-tab'īd*, secondo la lucida descrizione di Idwār al-Kharrāṭ⁵³⁶ e così come riconosceranno gli artisti delle avanguardie egiziane alla fine degli anni '60. *Luzūm mā yalzīm* è l'opera poetica in cui prende forma la tragedia della resistenza: quest'ultima si realizza cercando nell'Arte un rifugio al riparo del quale il poeta possa curare il dolore di un esilio sia dal mondo esteriore sia da quello interiore. L'opera, pertanto, rappresenta una centrifuga via di fuga dall'oppressione entro la quale il desiderio di comunicare ci appare come una teatrale e fantasmagorica “impostura”, una sfacciata dichiarazione di fedeltà solo alle leggi del proprio pensiero e del proprio credo politico che non lascia spazio a nessun pentimento.

⁵³⁵ N. Surūr, *Ḥiwār ma'a Lūrd Bīrūn* in *Luzūm mā yalzīm* in *al-'Amāl al-kāmila*, vol. 3, op. cit., pag. 226.

⁵³⁶ Idwār al-Kharrāṭ, *al-Ḥassāsiyya al-ḡadīda: Maqālāt fī aṣ-ṣāhira al-qīṣaṣiyya*, 1993, Beirut: Dar al-Ādāb, pagg. 7-9.

3.2.2 *Fāris ākhir zamān*: il grottesco, la tradizione ed echi del “teatro epico” brechtiano nel racconto visionario della *naksa*

Il lavoro di drammaturgo di Surūr, la sua prossimità agli ambienti del cinema⁵³⁷ e della musica, la formazione teatrale in Russia, il suo concreto *istīḥā’ at-turath al-‘arabī* per quanto concerne la tradizione egiziana e la profonda conoscenza della cultura europea hanno sempre avuto una netta influenza sulla produzione dell’autore. *Fāris ākhir zamān*, componimento poetico de *shi’r li-l-masrah* in 143 versi *ghayr taf’īliyya* scritto immediatamente dopo il 1967, anno della *naksa*, è la *summa* lirica di tutti questi elementi. Il mondo poetico di Surūr, popolato da anti-eroi, da attanti ridicoli, da *ruwāt*/profeti, da Don Chisciotte umiliati, sfonda qui la porta del grottesco, del feticismo lessicale, abbandona l’emozione per raccontare con straniamento il fallimento storico ed ideologico di un intero paese. L’urgenza dell’*epos* per risvegliare le coscienze, così come teorizzato da Brecht nel suo teatro⁵³⁸, secondo Surūr deve dar vita in questa lirica ad una messinscena in versi della Storia e solo della Storia: l’uomo scompare poiché “ha fallito”, e dunque è assente. Persino il tempo non è più a misura d’uomo e si conta solo in «ere». *Fāris ākhir zamān* (il cui cavaliere del titolo è una trasfigurazione della figura di Don Chisciotte molto amata da Surūr)⁵³⁹, benché sia per definizione un componimento lirico, ha un contesto ed un *plot*: il contesto, straniato, è quello dei *shu’arā’ ar-rabāba* della tradizione orale⁵⁴⁰; il *plot* della lirica, invece, ruota intorno alla figura de *ash-Shahbandar* (الشهبندر), riferimento vago ad ‘Abd ar-Rahmān ash-Shahbandar nazionalista ed anticolonista siriano (1880 - 1940)⁵⁴¹, il cui reale referente nella poesia di Naḡīb Surūr è Ḡamāl ‘Abd an-Nāṣir, il “Gran Mercante” protagonista delle avventure narrate. A tal proposito, inoltre, il nostro autore, ha giocato con l’etimologia stessa del termine *ash-shahbandar* (*dakhīl* dal turco benché di origini persiane) il quale indicava la carica prestigiosa

⁵³⁷ Ricordiamo che Surūr, in qualità funzionario della censura presso il ministero delle comunicazioni egiziano negli anni ’50, si rifiutò di censurare il capolavoro del cinema egiziano *Bab al-ḥadīd*, esperienza che gli costò il liceziamento ma dalla quale nacque anche una sincera amicizia con il regista del film Yūsuf Shāhīn.

⁵³⁸ Vedi B. Brecht, M. Silberman, S. Gilles, Tom Kuhn (a cura di), *Brecht on Theatre*, op. cit., pag. 28.

⁵³⁹ Il legame fra Surūr e la figura di Don Chisciotte verrà esaltato da un articolo dedicato al nostro autore da Amīn Al-‘Ayūṭī, “Dūn Kīshūt fī masrah aṭ-ṭalī’a” in al-Kātib, XV° anno, n.169, aprile 1975, pagg. 105 - 112.

⁵⁴⁰ ‘Iṣām ad-Dīn Abū al-‘Alā’, *Masrah Naḡīb Surūr: at-tawẓīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha’bī*, op. cit., pag. 129

⁵⁴¹ Muḥammad Kāmil al-Khaṭīb, *Ad-duktūr ‘Abd ar-Rahmān ash-Shahbandar (al-a’māl al-kāmila) wa ath-thawra as-sūriyya al-waṭaniyya – mudhakkarāt ‘Abd ar-Rahmān ash-Shahbandar*, Manshūrāt Wazārat ath-Thaqāfa, Damasco, 1993, pag.6. Vedi voce “‘Abd ar-Rahmān ash-Shahbandar” in David Dean, *Historical Dictionary of Syria*, pagg. 142 e 236-37, Scarecrow Press, Maryland, 2004.

dell'ufficiale addetto a sorvegliare sui grandi commerci portuali nella Persia safavide⁵⁴².

Le navi dello Shahbandar, dunque, sono satiricamente i «vascelli colmi come *maḥmal*»⁵⁴³ di progresso, di futuro, rivoluzione, panarabismo portati da 'Abd an-Nāṣir, gran mercante nazionalista e patriottico dell'Egitto sardonicamente descritto da Surūr. Ricordiamo che Surūr, benché d'ideologia politica comunista e in tal senso non compatibile con il progetto socialista di 'Abd an-Nāṣir, non ne fu sempre un aperto oppositore. Nonostante l'esperienza dell'esilio vissuta sulla propria pelle, Surūr esaltò dell'epoca nasseriana lo spazio offerto alla cultura ed il 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 corruzione⁵⁴⁴. I viaggi dello *Shahbandar*, la prosperità assicurata e promessa nonché la sua mancata realizzazione, vengono letti attraverso la percezione comune della folla che apprende tali notizie da dieci cantastorie, ognuno dei quali viene censurato, emarginato, e dunque di volta in volta sostituito da uno successivo. L'utopico “cavaliere alla fine del tempo”, il cantore dell'ultima indefinita “era” del mondo che mai si realizza (e pertanto figura assente nell'opera se non nel titolo) è il poeta ormai solo nella sua impossibile fedeltà all'*Uomo* che ormai 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. Ecco come recitano i versi n. 63 – 73 e 81 – 83:

⁵⁴² Benché il lessema sia stato verosimilmente introdotto dal turco, esso è di origini persiane in cui *shah* - شاه - indica “re, signore” e la parola *bandar* - بندر - indica “porto”. Vedi voce “Shāhbandar” R. Matthee, *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition. Brill Online, 2012.

⁵⁴³ N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Naḡīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, 4 vol., op. cit., pagg. 78. Il *maḥmal* - مَحْمَل - *ism al-makān* dalla radice ḥa / mim / lām - ح / م / ل da cui il verbo *ḥamala* / *yaḥmilu* - حمل / يحمل col significato di “portare, sopportare”, viene definito dai dizionari come “una portantina” 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 ash-sharīfa* (الكسوة الشريفة) è il drappo in seta nera che riveste il muro esterno della Ka'aba e che viene rinnovato ogni anno, in *Vocabolario Arabo-Italiano*, Istituto per l'Oriente, Roma, 2004, rispettivamente pagg. 247 e 1269. In generale, il termine “portantina, lettiga, baldacchino” si presta anche ad usi stereotipici quali *akhada kalāma-hu 'alā maḥmali al-ḡaddi* - أَخَذَ كَلَامَهُ عَلَى مَحْمَلِ الْغَدِير - ovvero “ha preso il suo discorso seriamente” ove il *maḥmal* metonimicamente allude al prestigio. Il lessema, indica anche la lettiga posta sul cammello ove siede la sposa per percorrere il tragitto dalla casa del padre a quella dello sposo. Vedi voce “*maḥmal*” in Ibn Manẓūr, *Lisān al-'arab*, Dār Ṣādir, Beirut, 2003.

⁵⁴⁴ Naḡīb Surūr, *Kussummiyyāt*, l'opera è stata pubblicata solo online nel 2002 dal figlio dell'autore Shuhdī Surūr. Per ascoltare l'opera integrale recitata dall'autore stesso vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=U34r6WIVfdw>. La versione trascritta e completa dell'opera è stata pubblicata sulla rivista online *Ṣawt ash-sha'b*, il 14 gennaio 2017, consultata il 20 gennaio 2017, ed è consultabile al seguente link: <http://sawtechabe.com/?p=26036>

Brano scelto da <i>Fāris ākhir zamān</i>		
Collocazione esempio: versi n. 63 – 73 e 81 – 83		
Traduzione	Trascrizione	Testo
Disse il 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. Ad 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.	Qāla ar-rāwī: “aghrab shay’... Anna an-nāssa zamān ... Kānū mithla al-bihami bi-ghayri ‘uqūl ... Lākin kānū yashrūna ... Kulla al-kutuba al-ma‘arūdā ḥatta fī fanni aṭ-ṭahī ... amma al-yawm fa-lā yashrūna wa lā yaṭhūna ... wa ru’usu-hum mal’ā bi-l-afkār ... wa ‘uyun-hum bi-l-ghayz... la-ka-anna-hum qarau’ū kutuba al-‘ālamī ... min khalfi ḡuhūrī at-tāḡiri.” [...] ‘āda ash-Shahbandar ... siyāna ... Fa-la-qad akhtā’ nā.	قال الراوي: “أغرب شيء أنَّ الناس زمان ... كانوا مثل البهم بغير عقول ... لكن كانوا يشرون ... كل الكتب المعروضة ... حتى في فن الطهي ... أما اليوم فلا يشرون ولا يطهون ..ورؤسهم ملأى بالأفكار ... وعيونهم بالغيب ... لكأنهم قرؤوا كل كتب العالم ... من خلف ظهور التاجر” ... [....] عاد الشهبندر ... سيان فلقد أخطأنا⁵⁴⁵

L’attesa del ritorno dello *Shahbandar* e dei suoi compagni da un «lungo viaggio per i sette mari»⁵⁴⁶ viene descritta dall’autore come una spaesata apatia, un crogiolo di fanciullesche rabbia ed ammirazione, un delirio compulsivo privo di coscienza e di cultura, di libri mai letti ed opinioni gratuite che si arrestano innanzi al timore del dubbio d’aver sbagliato rotta politica, non offrendo tuttavia né interpretazioni né soluzioni. Così come secondo l’opinione di Idwār al-Kharrāṭ sulla lingua d’arte tipica degli autori de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab’iniyyāt*, anche il linguaggio di *Fāris ākhir zamān* è il «nuovo, linguaggio informale»⁵⁴⁷, squisitamente poetico e simbolista, aggiungiamo noi, nell’accostamento di alcune figure retoriche, proprio come è possibile osservare dall’analisi retorica dei versi sopra citati:

⁵⁴⁵ N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Naḡīb Surūr, *al-A’ māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pagg. 78-79.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, pag. 76.

⁵⁴⁷ Idwār al-Kharrāṭ, *al-Ḥassāsiyya al-ḡadīda: Maqālāt fī aḏ-ḏāhira al-qīṣaṣiyya*, op. cit., p. 10; cfr. Muḥammad Ḥamdānī, *Adab an-nakba fī at-turāth al-‘arabī*, Manshūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-‘Arabī, Damasco, 2004, pag. 62 e segg.

a) Figure retoriche salienti nel brano scelto da *Fāris ākhir zamān*

Analisi retorica da <i>Fāris ākhir zamān</i>		
Collocazione esempio: versi 63 – 73 e 81 – 83		Versi
1. <i>at-tashibih tāmm</i> La gente all'epoca era come pascolo senza coscienza	⁵⁴⁸ الناس زمان كانوا مثل البهم بغير عقول <i>an-nass zamān kānū mithla al-bihami bi ghayr 'uqūlin</i>	64-65
2. <i>al-mufāraqa</i> Ad oggi invece, né comprano né cucinano	⁵⁴⁹ أما اليوم فلا يشرون ولا يطهون <i>ammā al-yawm fa-lā yashrūna wa-lā yaṭhūna</i>	69
3. <i>al-mağāz al-mursal mabnī 'alā al- aliyya</i> Tutti i libri del mondo = la cultura	⁵⁵⁰ كل كتب العالم <i>Kull kutub al-'ālamī</i>	72

Per altri versi, invece, riteniamo sia opportuno segnalare che la lingua poetica in questo componimento diviene talora una caricatura del perbenismo borghese⁵⁵¹, come nei versi successivi in cui Surūr descrive la “condanna” al silenzio di uno dei dieci cantori:

Brano scelto da <i>Fāris ākhir zamān</i>		
Collocazione esempio: versi n. 83 – 100		
Traduzione	Trascrizione	Testo
Disse il cantastorie: “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 - che il cantastorie fosse drogato,	Qāla ar-rāwī ... Al-yawm raḍaynā li-l-kalimāti ... an tushrā bi-raghīfī al-khubzi ... al-kalimāt al-anfās fa-'ārun! an tusharī al-anfāsi bi-raghīfī khubzin man yasraq min-nī al-anfāsa ... yasraq khubz-ī (malḥūza: kāna ar-rāwī ḥasshashan fī iğmā'i ruwāti al-'aṣri ... al-'aṣru al-ḥaḡarī al-'āshiru.	قال الراوي ... اليوم رضينا للكلمات ... أن تشري برغيف الخبز ... الكلمات الأنفاس فعار ... أن تشري الأنفاس ... برغيف الخبز من يسرق مني الأنفاس يسرق خبزي ... (ملحوظة: كان الراوي حشاشا في إجماع رواة العصر ... العصر الحجري العاشر لاحظ تكرار «الأنفاس» ويشكل إيماني واضح ... وانتهت الملحوظة

⁵⁴⁸ N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pag. 78.

⁵⁴⁹ *Ibidem* pag. 79.

⁵⁵⁰ *Idem*.

⁵⁵¹ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London, 1968, pag. 107.

Guardatelo come affanna, come ripete la parola «anime» è strafatto di hashish nota finita. Firma: Un Critico.	Laḥẓ tiktārā «al-anfāsu» Yushakkilu īdmānī wāḍīḥa Wa intahat al-malḥūẓa Wa at-tawqīʿu (Nāqid)	والتوقيع 552 (ناقد)

Come si può osservare dal brano sopra riportato, lo stile segue *faqarāt ġumliyya* spezzate concise, dominate dalla figura retorica de *at-tikrār*. In questo contesto “il Critico”, prigioniero del suo stesso anonimato, è secondo Surūr la voce del pensiero comune che si erge ad autorità e che né alla poesia né all’anima dà importanza alcuna. Da notare, inoltre, il provocatorio il gioco dell’allitterazione fra il *ḥaġarī* (الحجري) e *hiġrī* (الهجري) aggettivo qui assente nel testo e legato convenzionalmente al calendario islamico, un elemento suggerito dal continuo ammiccare di Surūr al linguaggio dei sermoni religiosi contraddistinti da un *uslūb khiṭābī* che in questo componimento accomuna sia lo stile espressivo dei cantastorie sia quello dei loro censori⁵⁵³. La satira e l’invettiva contro gli *shuyūkh* ricordiamo che è un tratto tipico della produzione surūriana dell’epoca di Anwār as-Sadat in cui si riaprì la partecipazione alla vita politica dei Fratelli Musulmani⁵⁵⁴. Benché la figura dello *Shahbandar* sia in ogni caso riconducibile a ‘Abd an-Nāṣir e al recente passato dell’Egitto della *naksa*, va detto che non è possibile escludere che il presente poema, datato al 1968, sia stato rivisto dall’autore anche successivamente. Interessante riscontrare in altri versi, inoltre, l’impiego di *alfāẓ dakhīla* tutti impiegati secondo un’accezione assolutamente negativa, inscindibilmente legata all’effimero, alla maschera ed al travestimento da spettacolo di ultimo ordine quali *le parrucche* (*al-barrūkāt* – الباروكات); *gli chignons* (*al-shinīwns* – الشينيونس); *musicassette* (*al-kāssītāt* – الكاسيتات) ai versi n. 48-49⁵⁵⁵, tutti elementi che sono espressione di un benessere apparente e consumistico il quale, secondo l’autore, non basta a camuffare il fallimento politico di una nazione.

Si chiude il componimento con una citazione rivisitata tratta da *Qaṣīdat at-tawba* (*Poesia del pentimento*) di Abū Nawās. Ecco come recitano i versi di Surūr:

⁵⁵² *Ibidem*, pagg. 79 – 80.

⁵⁵³ Ritroviamo lo stile *khiṭābī* ed espressioni religiose nell’opera *Fāris ākhir zamān* in Naġīb Surūr, *al-A’ māl al-kāmila*, 4 vol., 1997, op. cit., alle pagine. 75; 76-77; 81-82.

⁵⁵⁴ Albert Hourani, *History of the arab peoples*, Harvard University Press, 2002, pagg. 417-420.

⁵⁵⁵ N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Naġīb Surūr, *al-A’ māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pag. 78.

لئن عمرت دور بمن لا أحبهم *** لقد عمرت ممن أحب المقابر»⁵⁵⁶

«La-’in ‘amirat dūrun bi-man lā uḥibbu-hum

la-qad ‘amirat mi-man uḥibbu al-maqābir»

«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 una modifica, trasformando il soggetto dalla II^a p.s alla I^a p.s. ed il *ḍamir al-muttaṣil* da masch. sing. a masch. plu:

*بمن لا تحبه > بمن لا أحبهم⁵⁵⁷

(Abū Nawās) * <i>bi-man lā tuḥibbu-hu</i> >	(Nağīb Surūr) <i>bi-man lā uḥibbu-hum</i>
(Abū Nawās) * <i>di colui che tu non ami</i> >	(Nağīb Surūr) <i>di coloro che io non amo</i>

Surūr, dunque mostra di aver fatto proprio il verso ponendo se stesso nel vortice di una solitudine che si ripete in ogni tempo. *Fāris ākhir zamān* è l’amara e grottesca satira non solo di un fallimento politico, bensì soprattutto della percezione di tale fallimento sul piano collettivo. Se dunque Poggioli afferma che l’avanguardia tende a sollevare lo sguardo dalla società per rifugiarsi nell’associazionismo⁵⁵⁸, in tal senso Surūr qui conferma il perché non abbia mai voluto qualificarsi come esponente de *aṭ-ṭalī’a*, ripudiando peraltro l’idea stessa di avanguardia. *Fāris ākhir zamān* è la realizzazione de *al-trāğīdiyā al-insāniya*⁵⁵⁹, 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 cercar riparo dalla colpa nell’oblio e nell’assenza di responsabilità civica. C’è ancora un poeta, dunque, un cavaliere romantico alla fine del tempo che nonostante la sua strenua volontà nel resistere, non ha fiducia nel futuro e ciò lo conduce infine ad affermare: «Nella decima età della pietra /Tornarono le navi

⁵⁵⁶ Muḥammad Raḍwān, *Layālī Abī Nawās: shā’ir al-’ishq wa al-muğūn*, Markaz ar-Rāya li-l-Nashr wa al-I’lām, 1999, pag. 170.

⁵⁵⁷ N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Nağīb Surūr, *al-A’ṁāl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pag. 82.

⁵⁵⁸ Renato Poggioli, Renato Poggioli, *Teoria dell’arte dell’avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962. Il testo è stato consultato nella versione tradotta in inglese per difficoltà di reperimento dell’originale, vedi: Renato Poggioli, *The theory of the avant-garde*, (trad. ingl. a cura di) Gerald Fitzgerald, Harvard University Press, Massachusetts, 1968, pagg. 23-29.

⁵⁵⁹ È il titolo di una raccolta poetica di Nağīb Surūr, vedi Nağīb Surūr, *al-Trāğīdiyā al-insāniyya*, in Nağīb Surūr, *al-A’ṁāl al-kāmila*, vol. 3, pag. 1996, op. cit., pagg. 4-107.

dello Shahbandar/ invitando al peccato e all'inaccettabile. /E questo bel discorso avrebbe anche un seguito/se un seguito, fosse ancora possibile» (versi n. 136-140)⁵⁶⁰.

3.3 Componenti in *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*: frustrazioni poetiche e politiche e i componenti in *lahḡa*

Tale gruppo accomuna i componenti dell'autore in *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* da noi analizzati, fra i quali abbiamo le liriche in *fuṣḥā* de *Iḥbaṭāt shi'riyya* (*Frustrazioni poetiche* 1975) e liriche in *al-lahḡa al-miṣriyya* (variante cairota) *Kussummiyyāt* (*Le vaffanculiadi* 1967-'74) *Hallū el-marākib* e *El-baḥr b-yiḍḥak le-h?! (Sciolsero le vele - Che c'ha da ridere il mare?! anni '70)*. Osserveremo i tratti retorici e stilistici in esse presenti analizzando procedendo per ordine cronologico di composizione.

3.3.1 *Kussummiyyāt*: un contemporaneo ritorno a *shi'r al-muḡūn* fra provocazione, denuncia e coscienza politica

Kussummiyyāt (*Le vaffanculiadi*) è senza dubbio l'opera poetica più popolare di Naḡīb Surūr. Composta nel 1967 all'indomani della *naksa*⁵⁶¹, il testo è un eccellente esempio di *shi'r al-muḡūn* 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 contro la corruzione ampiamente diffusa a tutti i livelli della società. Infatti, è appunto la corruzione del sistema politico ad essere identificata come causa principale del fallimento storico e politico dell'intero Egitto. In un articolo pubblicato sul quotidiano *al-Ahrām* nel 2016 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 le serate conviviali. Tuttavia, si ricorda che ben presto i versi raggiunsero una tale notorietà da divenire simbolo della rabbia popolare contro la speculazione, la corruzione e il "tradimento"⁵⁶². L'opera,

⁵⁶⁰ N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Naḡīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, 4 vol., 1997, op. cit., pag. 82.

⁵⁶¹ Dal momento che l'opera è stata pubblicata solo online nel 2002, nelle pagine a seguire ci limiteremo ad indicare solo i versi oggetto d'analisi senza inserire dati bibliografici. Per ascoltare l'opera integrale recitata dall'autore stesso vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=U34r6WIVfdw>. La versione trascritta e completa dell'opera è stata pubblicata sulla rivista online *Ṣawt ash-sha'b*, il 14 gennaio 2017, consultata il 20 gennaio 2017, e consultabile al seguente link: <http://sawtechaabe.com/?p=26036>. Cfr. Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, KotobKhan, Il Cairo, 2013, pag. 54.

⁵⁶² Maḥmūd Sharmūq, "Shā'ir ismu-hu Naḡīb Surūr, riḥlat adīb min qīmat al-ibdā' ilā ḥaḍīq al-badḥā'" in *al-Ahrām*, 22 gennaio 2016, consultabile al seguente link: <http://www.ahram.org.eg/UI/Front/Search.aspx?Year=0&StartRowIndex=0&SearchText=%D9%86%D8%AC%D9%8A%D8%A8%20%D8%B3%D8%B1%D9%88%D8%B1>. Il tema de *al-khiyāna* (il

dunque, nella versione declamata dallo stesso Surūr, venne diffusa come “pericoloso” ed 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 ed i rimandi al mondo politico egiziano degli anni ’60 e ’70 in senso stretto⁵⁶³.

La precisa connotazione letteraria di *Kussummiyyāt* è dunque quella di essere un componimento contemporaneo e di denuncia politica stilato secondo i canoni de *shi’r al-muğūn* o *shi’r al-fāḥish*⁵⁶⁴ ovvero un poema osceno con finalità satiriche, ispirato alla poesia abbaside del *al-hazl* (lett: “il ridicolo” componimenti leggeri), notoriamente contrapposta al filone dei componimenti de *al-ğidd*⁵⁶⁵. Come afferma Wen-Ching Ouyang nel suo articolo *al-Muğūn al-Ğunūn al-Funūn*⁵⁶⁶, infatti, “*al-hazl wa al-ğidd*” costituiscono, infatti, un binomio essenziale per la contestualizzazione del filone de *al-muğūn* sia in termini di caratteristiche compositive, retoriche e linguistiche sia per pubblico di riferimento⁵⁶⁷. Al pari della produzione “seria”, del resto, il *muğūn* presenta anch’esso degli indirizzi tematici e stilistici prestabiliti come *al-ghazal*, *al-hiğā’* e prevede il recupero di alcuni *topoi* classici della *qaṣīda* quali, ad esempio, l’indugiare affranto del poeta su *al-aṭlāl*⁵⁶⁸. Tuttavia, benché tali temi siano condivisi con generi poetici lontani da quello ora trattato e che esaltano l’amore platonico e puro (*ash-shi’r al-‘udhrī*), ne *al-muğūn* la dialettica con la quale si rimanda a tali elementi è radicalmente capovolta, volontariamente oscena e pertanto

tradimento) fra i più cari alla produzione di Surūr è principalemte da leggersi come un riferimento alla *naksa* e all’umiliazione dei valori morali che egli riscontra nella società a lui contemporanea.

⁵⁶³ *Idem*.

⁵⁶⁴ Per una recente ed interessante antologia di saggi sull’argomento vedi 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, Gran Bretagna, 2014. Shawqī Dayf, “al-‘Aṣr al-‘abbāsī al-awwal” e “Al-‘aṣr al-‘abbāsī ath-thānī” in *Tarīkh al-Adab al-‘arabī*, vol. X e XI, Dār al-Ma’ārif, Il Cairo, 2013, pagg. 201-289; 53-114; Muṣṭafā ash-Shak’a, *Ash-shi’r wa ash-shu‘arā’ fī al-‘aṣr al-‘abbāsī*, Dār al-‘Ilm li-l-Malāyīn, Beirut, 1973, pagg. 171-224.

⁵⁶⁵ Cfr. Ibn al-Ğawzī, as-Sayyid Muḥammad Baḥr al-‘Ulūm (a cura di), *Akhbār az-ẓurafā’ wa al-mutamāğīnīn*, al-Maktaba al-Haydariyya, Najaf, 1967.

⁵⁶⁶ Wen-Ching Ouyang, “al-Muğūn al-Ğunūn 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*, op. cit., pagg. 7-12.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, pag. 8. Sui temi de *al-hazl* e *al-ğidd* vedi anche la voce “*al-hazl al-murād bi-hi al-ğidd*” in Aḥmad Maṭlūb, *Mu’ğam al-muṣṭalahāt al-balāğhiyya wa taṭawwuri-hā*, op. cit., pagg. 280-287.

⁵⁶⁸ Abū al-Farağ al-Iṣfahānī, ‘Abd Allāh ‘Alī Muhanna e Samīr Ğābir (a cura di), *Kitāb al-aghānī*, (XXVII vol.), Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut, 1992, vol. VI, pag. 83

inevitabilmente eccessiva: una carnevalesca caricatura del convenzionale che, secondo Ouyang, non è volontariamente 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*.⁵⁶⁹

Ed infatti proprio *Kitāb al-Aghānī* è la più autorevole fonte sulla standardizzazione del filone del *muğūn* nella letteratura araba classica, in cui la figura del *māğīn*, ovvero il poeta autore di liriche oscene e satiriche, emerge come una figura colta, clownesca ed irriverente la cui licenziosità trova contesto di esibizione nella convilità e nella poesia di palazzo⁵⁷⁰. Frédéric Lagrange, autore di un interessante saggio su uno dei temi maggiormente ricorrenti de *shi'r al-muğūn*, ossia *ad-dabīb* (la sodomizzazione che il poeta, definito *ad-dābb*, infligge al fanciullo inerme e in stato di incoscienza), ritiene che la figura del *māğīn* va osservata come una figura semi-seria ed essenzialmente comica nonostante la crudeltà verbale e contenutistica delle facezie o *nawādir* narrate in versi⁵⁷¹. Egli diviene il *muharriğ*, un personaggio smaliziato e bonario che suscita il riso nella sua potente funzione sovversiva così come teorizzata da Bergson⁵⁷². 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 *muğūn*. 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 *muğūn*, the fact that is never possible to decide whether it finally strengthens

⁵⁶⁹ Wen-Ching Ouyang, “al-Muğūn al-Ġunūn al-Funūn”, op. cit., pag. 12.

⁵⁷⁰ G.E. von Grunebaum “Three Arabic poets of the early Abbasid age, in *Orientalia*, n. 17, 19, 22 (Roma, 1948, 1950, 1953) pagg. 260-304; 53-80; 262-283. Vedi anche G.E. von Grunebaum, *Themes in Medieval Arabic Literature*, Dunning S. Wilson, Londra, 1981.

⁵⁷¹ Frédéric Lagrange, “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*, op. cit., pagg. 230-253.

⁵⁷² Henri Bergson, F. Stella (a cura di), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Rizzoli, Milano, 1961, pag. 47.

or mocks conventions, may well be the ultimate reason for its unsuitability for modern times.⁵⁷³

Pertanto, ospite delle corti e figura immancabile nei contesti elitari, il *māḡin* d'epoca abbaside alla maniera del Muṭi' o di Abū Nawās o talora anche de al-Mutanabbī in *Mā anṣafa al-qawm Ḍabba* (*Non diedero ragione a Ḍabba!*)⁵⁷⁴ è membro di un'élite che dialoga ininterrottamente col potere e che al potere è gradito: la sua funzione sovversiva riequilibra col gioco e con la risata sardonica i rapporti di forza fra reggenza e sudditi che tuttavia non partecipano alle sue esibizioni. *Shi'r al-muḡūn*, dunque, è sempre stato un genere poetico riservato alla classe colta e la sua lingua, benché come afferma Adam Talib si ispiri a quella "popolare" e di strada, in realtà è una deriva iperbolica della stessa⁵⁷⁵. Allo stesso tempo, tale lingua volgare del motteggio si avvale della ricercata costruzione di immagini pseudo-auliche gonfie di sarcasmo che appaiono in quanto tali, proprio perché sono specchio capovolto di espressioni altisonanti e ricercate.

La poesia de *al-muḡūn*, 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 finalizzata 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 de *al-lūṭī*, il sodomizzatore, non solo era oggetto di scherno, ma al contempo era espressione di potere e consapevolezza di quali fossero limiti della morale comune (anche se deliberatamente infranti)⁵⁷⁶.

E qui cominciamo a rintracciare le differenze sostanziali nell'adozione del genere in epoca classica ed in epoca contemporanea, così come è accaduto nel caso de

⁵⁷³ Frédéric Lagrange, "Modern Arabic Literature and the Disappearance of Mujūn: Same-Sex Rape as a Case Study", op. cit., pag. 240.

⁵⁷⁴ Ibn Qutayba, Aḥmad Muḥammad Shākir (a cura di), *Ash-shi'r wa ash-shu'arā'*, Dār at-Turāth al 'Arabī, Il Cairo, pag. 88. Quanto al componimento di al-Mutanabbī esso è la celebre risposta a tono alle invettive scurrili di Ḍabba Ibn Yazīd contro gli assassini del figlio. È un componimento tipico de *al-hiḡā'* realizzato secondo i canoni de *shi'r al-muḡūn*. Cfr. Wen-chin Ouyang, *Literary criticism in medieval Arabic-Islamic culture: the making of a tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 1997.

⁵⁷⁵ Adam Talib, "Caricature and Obscenity in Muḡūn poetry an Afro-American Women's Hip Hop", 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*, op. cit., pagg. 276-298.

⁵⁷⁶ Frédéric Lagrange, "Modern Arabic Literature and the Disappearance of Mujūn: Same-Sex Rape as a Case Study", op. cit., pag. 293.

Kussummiyyāt di Nağīb Surūr. Come ricorda Lagrange, il genere de *al-muğūn* è pressochè scomparso in epoca contemporanea dopo secoli di decadenza ottomana e che al suo *revival* si opposero gli intellettuali della *nahḍa*, fra cui Ğurgī Zaydān⁵⁷⁷, i quali hanno scorto in esso una reminiscenza e un'esaltazione di un'immoralità distante da una visione romantica e allo stesso tempo censoria dell'arte di moderna ispirazione europea. Con i rimandi culturali al mondo europeo, Lagrange intende soprattutto certi tratti tipici della cultura "occidentale", fra i quali la scissione fra il corpo e mente, con una demonizzazione del primo ed un'esaltazione della seconda, ovvero un concetto che ebbe grande influenza nel mondo arabo del XX° secolo⁵⁷⁸. Tuttavia, non è affatto plausibile che tale influenza fosse la sola responsabile della dismissione del *muğūn*. Oltre a ciò, infatti, aggiunge Ouyang, le condizioni storiche e politiche e l'irrigidimento sulla soglia (definitivamente sprangata) del *al-iğtihād*⁵⁷⁹ in tema di questioni religiose e filosofico-spuculative, privò *shi'r al-muğūn* della sua potente innocuità ed innocenza e della sua carnevalesca natura artistica, votando il genere allo scontro e alla denuncia. Se dunque *shi'r al-muğūn*, ricordato ne *Kitāb al-Aghānī*, volente o nolente, fu in epoca classica una poesia di potere, *shi'r al-muğūn* in epoca contemporanea, invece, non può che essere una poesia *contro il potere*.

In *Kussummiyyāt*, il ribaltamento del modello antico è evidente: il verso non è intonato da *ad-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 Nawās. Il poeta/*māğin* del XX° secolo ora «fotte ed è fottuto», è il capro espiatorio di un mondo senza eroi, se non quei pochi che ancora non sono pronti a svendere la propria dignità e resistono al fallimento morale in nome delle idee. Surūr, dunque, nella sua fedeltà ad un genere antico ma inaccettabile per la società contemporanea, propone *Kussummiyyāt* 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, la corruzione, rammentando nomi e cognomi di quanti ne furono responsabili, le pene e le torture vissute dall'autore, così

⁵⁷⁷ Ğurgī Zaydān, *Mashāhīr ash-Sharq*, 2 vol., Dār Maktabat al-Ḥayāt, Beirut, s.d., vol. II° pagg. 112.

⁵⁷⁸ Joseph A. Massad, *Desiring Arabs*, Chicago University Press, Chicago, 2007, pag. 310.

⁵⁷⁹ Il riferimento è alla celebre espressione di al-Ghazālī circa *ighlāq bāb al-iğtihād* (chiusura della porta dell'interpretazione), ovvero la limitazione dell'impiego dello strumento giuridico-religioso de *al-iğtihād*. Secondo al-Ghazālī, infatti, alcuni temi non potevano più essere considerati oggetto di speculazioni dottrinali. Vedi Abū Ḥāmid al-Ghazālī, Muḥammad ash-Shāfi (a cura di), *al-Mustaṣfā fi 'ilm al-uṣūl*, (VII vol.) Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1993, vol. VI pag. 531.

come i nomi dei martiri che vennero perseguitati ed uccisi per aver osato mostrare il loro dissenso. Fra quest'ultimi, infatti, Surūr ricorda il "compagno" Shuhdī 'Aṭīyya, intellettuale comunista arrestato senza alcun capo di accusa e morto per percosse il 15 gennaio 1960, ovvero uno dei tanti *desaparecidos* dell'opposizione egiziana che Surūr scelse di commemorare dando il suo stesso nome al proprio figlio⁵⁸⁰. *Kussummiyyāt*, 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 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 spesso ricordato e come si evince soprattutto dalla lettura dei testi critici dell'autore quali *Hīwār fī al-masrah*⁵⁸¹ e *Hākadhā qāla Ġuḥā*⁵⁸² e dall'ultima opera in versi tradizionali *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*⁵⁸³, il nostro egiziano covò sempre un palese disprezzo ed 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 Nawās, Byron, Puškin per recuperare *shi'r al-muğūn*, o le quartine o altri generi della tradizione classica araba, europea o slava, la sua sperimentazione non è citazionistica ma concilia un sentimento dell'arte antico e uno contemporaneo, consegnando le proprie innovazioni al futuro.

Kussummiyyāt non è l'unico esempio di *shi'r al-muğūn* all'interno della letteratura araba moderna e contemporanea: fra questi ricordiamo il componimento di Aḥmad

⁵⁸⁰ Shuhdī 'Aṭīyya (Alessandria 1911 – 15 gennaio 1960 Abū Za'bal) fu un politico ed intellettuale comunista egiziano. Formatosi in Gran Bretagna, fece ritorno in Egitto nel 1942 dove collaborò con il ministero dell'Educazione e come supervisore in materia d'insegnamento della lingua inglese. Nel 1947 diventò membro de *al-Ḥaraka ad-Dīmuqrāṭīyya li-l-Taḥarrur al-Waṭanī* (HADITU) fondata da Henri Curiel e divenne direttore della rivista ad esso legata *al-Ġamāhir*. Fu direttore per un periodo de Iskra (ash-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 in seguito a percosse il 15 gennaio 1960. Vedi Shuhdī 'Aṭīyya, *Taṭawwur al-ḥaraka al-waṭaniyya al-miṣriyya: 1882 – 1956*, Dār Shuhdī li-l-Nashr wa at-Tawzī', Il Cairo, 1957; Joel Beinin, Zachary Lockman, *Workers on the Nile: Nationalism, Communism, Islam and the Egyptian Working Class 1882 – 1954*, The American University in Cairo Press, Il Cairo, 1998, pagg. 20-22.

⁵⁸¹ N. Surūr, *Hīwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū al-Miṣriyya, Il Cairo, 1969.

⁵⁸² N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, il Cairo, 1981.

⁵⁸³ Nağīb Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pagg. 7-69; pubblicate precedentemente su *al-Kātib*, XVI° anno, n.185, agosto 1976, pagg. 41-47; XVI° anno, n.187, ottobre 1976, pagg. 21-27; XVI° anno, n.187, novembre 1976, pagg. 30-35.

Fāris ash-Shidyāq *as-Sāq 'alā as-sāq* (1855)⁵⁸⁴, poema licenzioso ma non impegnato politicamente e dunque distante da *Kussummiyyāt* e le liriche del poeta contemporaneo iracheno e *multazim* Muẓaffar an-Nawwāb più vicine, invece, alla sensibilità di Surūr. Fra i componimenti di Muẓaffar an-Nawwāb ricordiamo *Qimam Qimam!* (*Vertici! vertici!*), *Qaṣīda fī 'ālam al-qīṭaṭ* (*Poesia nel mondo dei gatti*), l'antologia *Watariyyāt layliyya* (*Corde notturne*)⁵⁸⁵ e la celebre poesia *Yā Awlād al-qahḥba!* (*Figli di puttana!*)⁵⁸⁶, composta in difesa della causa palestinese. Tuttavia, Muẓaffar an-Nawwāb contrariamente a Surūr, generalmente adotta la strategia di non rendere evidente già dal titolo il contenuto satirico e il turpiloquio presente in numerosi suoi versi (eccetto che in *Awlād al-qahḥba!* naturalmente); oltre a ciò, aggiungiamo che le liriche di an-Nawwāb sono quasi esclusivamente in *fushā*, un aspetto che contribuisce ad esaltare il sarcasmo che esse veicolano, mentre Surūr impiega l'*'āmmiyya* in tema di *shi'r al-muḡūn*.

Tornando a *Kussummiyyāt*, dunque, l'opera di Surūr consta di 555 versi liberi composti nella variante cairota de *al-'āmmiyya al-miṣriyya* e ordinati in rima variabile ma sempre presente: talora si osservano quattro versi accomunati da rima baciata (schema: *aaaa*) o rima alternata (schema: *abab*), talora, invece, la rima coinvolge solo due o tre versi. Nella totalità degli stessi, ad ogni modo, abbiamo identificato sette sezioni tematiche che riportiamo a seguire⁵⁸⁷:

Sezioni tematiche dell'opera <i>Kussummiyyāt</i> – <i>Le vaffanculiadi</i> (1967) – Naḡīb Surūr	
1. La mercificazione dell'arte e la prostituzione intellettuale	v. 1-117
2. Lo scherno, l'adulterio e l'accusa al potere corrotto: alcune vicende personali.	v. 118-188
3. La tortura e la repressione: i giorni della reclusione per dissidenza politica e la denuncia.	v. 189-257
4. Spionaggio e la teoria del complotto: fra sesso e corruzione.	v. 258-335
5. La società egiziana: la politica ed il fallimento.	v. 336-388

⁵⁸⁴ Aḥmad Fāris ash-Shidyāq, *as-Sāq 'alā as-sāq*, ad-Dār an-Numūdhiḡiyya li-l-Ṭibā'a wa an-Nashr, Beirut, 2006.

⁵⁸⁵ Si precisa che il titolo originale dell'opera *Watariyyāt layliyya* di Muẓaffar an-Nawwāb era *Ummiyyāt* (abbrev. di *Kussummiyyāt*) che l'autore scelse di cambiare per pubblicare l'opera. Per una raccolta dei poemi di Muẓaffar an-Nawwāb vedi Awas Dāwud Ya'qūb, *Muẓaffar an-Nawwāb shā'ir ath-thawra wa as-siḡn. Al-a'māl ash-shi'riyya al-kāmila*, Dār Safahāt li-l-Dirāsāt wa an-Nashr, Damasco, 2010.

⁵⁸⁶ *Idem*.

⁵⁸⁷ Per ascoltare l'opera integrale recitata dall'autore stesso vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=U34r6WIVfdw>. La versione trascritta e completa dell'opera è stata pubblicata sulla rivista online *Ṣawt ash-sha'b*, il 14 gennaio 2017, consultata il 20 gennaio 2017, e consultabile al seguente link: <http://sawtechaabe.com/?p=26036>.

6. Il testamento spirituale e ideologico di Surūr al figlio Shuhdī.	v. 389-519
7. Sardoniche previsioni: Surūr compone il proprio epitaffio funebre.	v. 520-555

Il turpiloquio ed il sarcasmo, secondo ciò che Bachtin definirebbe una “carnevolesca” o “dionisiaca” insurrezione contro l’ordine vigente⁵⁸⁸, pervadono la totalità dell’opera che brilla anche per accenti profondamente drammatici ed intimi soprattutto alle sezioni III[^] e VI[^]. La rima ed il ritornello iniziale (che è un motteggio alla tipica *dandana*⁵⁸⁹ o momento preparatorio alla recitazione della canzone o della poesia popolare) dominano la musicalità fluida del testo e regolano pause e cesure fra le sezioni. Osserviamo dunque il brano iniziale dell’opera che introduce la sezione dedicata alla mercificazione del mondo dell’arte, nello specifico quello del teatro e del cinema, circa il quale l’autore procede a dibattere i temi della corruzione e del senso di perenne inadeguatezza riservato agli umili e agli onesti. Ecco a seguire i versi 1-7:

Brano in analisi tratto da <i>Kussumiyyāt</i> di Nağīb Surūr		
Riferimento: v. 1-7		
Traduzione	Trascrizione	Testo
<i>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 osa ripetere questo mio dire, che se appena vedono un disgraziato come un frocio se lo inculano senza nulla compaire!</i>	<i>El-awwela āh ... Wi-t-tāniya uff ... Wi-t-tālta aḥwūh ... Yā nek yā nek yā leyl Yā nek yā nek yā ‘eyn Minīn aḡīb nāss l-ma’nāt el- kalām ytlūh Shibh el-miḥarra’ iza shāfū Khawal wi-nākū-h</i>	<i>الأوله آه والتانيه أفف والتالته أحوه يا نيك يا نيك يا ليل يا نيك يا نيك يا عين منين اجيب ناس لمعنة الكلام يتلوه شبه المحرق إذا شافوا خول وناكوه</i>

Fra gli aspetti certamente più interessanti dei versi citati vi è soprattutto la scurrile parodia dei tradizionali versi di preparazione alla recitazione di un qualsiasi componimento, che generalmente appaiono semplicemente come *ah layl-ī yā ‘ayn-ī* – (*Oh che dolore! Oh amore!*)⁵⁹⁰. A ciò si aggiunge la ripresa di una frase popolare molto cara alla produzione di Surūr che è proprio *minīn aḡīb nāss* (*dove ne trovo*

⁵⁸⁸ Vedi Michail Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979.

⁵⁸⁹ Essa è indica, soprattutto in *ash-shi’r al-ghinā’ī*, il momento in cui il quale il poeta si appresta alla performance di una lirica, di un *mawwāl* o di altri componimenti. È un momento rituale che invita al raccoglimento e alla concentrazione di pubblico ed esecutori. Vedi voce “*dandana* - دنندة” in Mağma’ al-Lughā al-‘Arabiyya, *Al-Mu’ğam al-Mūsīqī*, al-Maṭābi’ al-Amīriyya, Il Cairo, s.d.

⁵⁹⁰ *Idem*.

gente!) titolo anche dell'ultima sua opera teatrale d'ispirazione popolare composta nel 1974⁵⁹¹. Il sarcasmo si fa sempre più violento nei riguardi dell'Egitto umiliato all'indomani della *naksa*, patria che qui l'autore presta ad un osceno *mağaz 'aqlī mabnī 'alā al-maḥalliyya* ai versi 21-25:

بلد المنايك بلدنا الكل ناك فيها
شوف الخريطة تلاقيها فاتحه رجليها
ربك خلقها كذا راح تعمل ايه فيها
يا نيك يا نيك يا ليل
يا نيك يا نيك يا عين

Balad el-manāyk balad-nā el-kull nāk fī-hā
Shūf el-kharīṭa tilā'y-hā fāṭha rigle-hā
Rabbe-k khala'-hā keda rāḥ ta'mel eh fī-hā
Yā nek yā nek yā leyl
Yā nek yā nek yā 'eyn

*Ahi servo paese ora bordello!*⁵⁹²
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 ed intellettuali sono tutti colpevoli di un'inerzia intellettuale e pragmatica e fra questi cita a chiare lettere Tharwat 'Ukāsha, allora ministro della cultura e Nağīb Maḥfūz il quale intrattenne (in termini pressocché pubblici) una scandalosa relazione adultera con la seconda moglie di Surūr e che causò il divorzio fra i due coniugi⁵⁹³. Surūr accusa la

⁵⁹¹ N. Surūr, *Minīn aḡīb an-nāss*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, Il Cairo, 1976.

⁵⁹² Come si osserva dalla traduzione, abbiamo volutamente fatto riferimento ai versi danteschi della *Divina Commedia* (*Purgatorio*, VI: 76-78). Ci siamo presi tale libertà in ragione di rendere più chiaro il significato del testo di Surūr nonchè renderlo più vicino alla nostra sensibilità letteraria.

⁵⁹³ 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. Nell'invettiva che Surūr rivolse a lui in *Kussummiyyāt* (v. 166-173), consultabile al VI° capitolo di questo lavoro dedicato al *corpus* delle opere liriche dell'autore, il nostro egiziano fa riferimento alla crisi che si venne a creare con la seconda moglie, l'attrice Samīra Muḥsin, al momento in cui Surūr apprese della relazione adultera fra lei e

sua generazione di non aver fatto in tempo a fermare una deriva consumistica e frivola che viene sottolineata nel testo da un grandissimo numero di *alfāz dakhīla* impiegati. Ecco un elenco di quelli maggiormente ricorrenti:

a) *Alfāz dakhīla* in *Kussummiyyāt* di Nağīb Surūr

<i>Alfāz dakhīla</i> e prestiti parzialmente integrati in <i>Kussummiyyāt</i> di Nağīb Surūr			
<i>el-bilmūnt</i> – البلمونت [n.p.] <i>Belmont</i> , marchio di sigarette economiche	v.95	<i>garsūnirāt</i> - جرسونيرات [fr.] (plu.) <i>garçonnières</i> , piccoli appartamenti, perlopiù riservati a incontri amorosi	v.34
<i>Lāky istrāyk</i> – لاکى استرايك [n.p.] <i>Lucky Strike</i> , noto marchio di sigarette americane	v.109	<i>mīkrūgīb</i> – ميكروجيب [prestito semi-integrato ingl. + ar.] <i>minigonna</i>	v.61
<i>wiskī</i> – ويسكي [n.p.] <i>Whisky</i> , inteso spesso nel testo come qualsiasi superalcolico d'importazione	v. 109	<i>el-istidūdīū</i> - الاستوديو [orig. it., introdotto dall'ingl.] <i>lo studio televisivo o radiofonico</i>	v.80
<i>fāntūm</i> – فانتوم [n.p.] <i>Fantom</i> nome di un aereo da guerra americano	v. 124	<i>el-Kent</i> - الكنت [n.p.] “le” <i>Kent</i> , marchio di sigarette costose	v.87
<i>trūmbah</i> - طرمبه [it.] <i>clistere</i> (in questo caso)	v. 230	<i>Chevrolet</i> – شيفورليه [n.p.] nota casa automobilistica	v.88
<i>el-ğāz</i> – الجاز [ingl.] <i>Il jazz</i> , genere musicale	v.235	<i>el-Iks</i> – الاكس [ingl.] “X” imitazione del gergo americano dove l'uso del termine sta ad indicare una determinazione di qc./qn senza citarne il nome. In questo caso nei versi in oggetto si fa riferimento a un malsiasi marchio di abbigliamento di lusso	v.89
<i>mutareyyish/a</i> – متريش/ة [prestito semi-integrato dall'ingl.] Il termine originario è [ingl.] <i>rich</i> “ricco” in questo caso adattato alle esigenze de <i>aṣ-ṣarf</i> in lingua araba, come <i>ism maf'ūl</i> del verbo alla II ^a forma, col significato di “arricchito, arricchita”	v. 245	<i>kulūt nīlūn</i> - كلوت نيلون [orig. fr. Introdotto dall'ingl.] <i>culotte di nylon</i> , biancheria intima femminile	v.93

Nağīb Maḥfūz (*Kussummiyyāt*, v. 175-179), peraltro perpetrata in modo pubblico e scandaloso. La Muḥsin, infatti, figlia di un influente addetto alla segreteria di 'Ushāk, 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 di Surūr. Nei versi, tuttavia, il ministro viene accusato più in generale di corruzione e disonestà. Cfr. Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, op. cit., 73.

A ciò si aggiunge un lungo momento di denuncia dei metodi di tortura riservati ai dissidenti politici nelle carceri egiziane sperimentati dallo stesso Surūr, un vero e proprio documento di grande rilievo storico in cui il poeta si esprime con dovizia di particolari⁵⁹⁴ e con profonda drammaticità. Ecco a seguire un passo saliente ai versi 189-203:

Brano in analisi tratto da <i>Kussummiyyāt</i> di Nağīb Surūr		
Riferimento: v. 189-203		
Traduzione	Trascrizione	Testo
<i>Hanno ucciso Shuhdī 'Aṭiyya</i> <i>Oh sangue versato nelle prigioni</i> <i>in quel mese in cui il sangue non</i> <i>si versa!</i> <i>Oh vittime!</i> <i>Nessuno per quest'ucciso</i> <i>ha chiesto giustizia.</i> <i>Sopportai la pazienza del</i> <i>cammello</i> <i>e al manicomio fui trascinato,</i> <i>gridarono khānka! khānka!</i> <i>dove dal dolore sei annientato.</i> <i>Il tuo nemico te le dà</i> <i>senza freni o pudore,</i> <i>Vuoi far vedere a me, bastardo,</i> <i>chi fra i froci fa l'eroe?</i> <i>Vi ho detto fottetevi,</i> <i>da eroe, e muoio strangolato.</i> <i>No, non smentirono la notizia</i> <i>di uno che con un lenzuolo</i> <i>muore soffocato.</i> <i>Due volte lo fecero</i> <i>e la seconda levai gli occhi al</i> <i>cielo:</i> <i>Signore mio prendimi,</i> <i>non sono figlio di puttana.</i> <i>Son figlio dell'Egitto,</i> <i>dove si muore strangolati</i> <i>più che di colera, dai tempi dei</i>	Yā-mā yā gil-nā u'til yā Shuhdī yā 'Aṭiyya Yā damm sāh fī-s-sugūn wi- sh-shahr shahr ḥarām Wa-lā ḥadd 'āl yā ḍaḥāyā li- l-'atīl diyya Ṣibert ṣabr el-ibl wa-ddūny 'a-l-lūmān w-'āl w khānka khānka ya'ny fen yūga' ya'ny 'aduwwē-k ba'ā 'a-ḍ- ḍarb fi-l-milyān 'āmill-ī yā-ibn el-faṭas beyn el-'ulū' magda'? Anā 'ult kus ummu-kum magda' w-amūt mashnū' Ma-kaddabū-sh el-khabar, shana'ū-nī bi-l-fūṭā w-marriteyn itshna't we- youm-hā baṣṣeyt fou' yā Rabb khud-nī da-nā mush- ibn sharmūṭa da-nā ibn Maṣr allī fī-hā esh- shan' wa-lā-kūlerā min 'ahd Khūfū w-Khifra' w-illī 'ara' el-bāb law yeshni'ū-nī l-yahūd fī-s- sirr eh yigrā hā-y'ulū "magnūn shana'	.. ياما يا جيلنا قتل يا شهدي يعطيّه يادم ساح ف السجون والشهر شهر حرام 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 العلوق مجدع ؟ انا قلت كس امكم مجدع واموت مشنوق .. مكذبوش الخبر شنقوني بالفوطه ومرتين اتشنقت ويومها بصيت فوق يارب خدنى دانا مش ابن شرموطه دانا ابن مصر اللي فيها الشنق ولا كوليرا من عهد خوفو وخفرع واللى قرع الباب لو يشنقوني اليهود فى السرّ إيه يجرى هايقولوا مجنون شنق نفسه وانا الكذاب

⁵⁹⁴ In *Kussummiyyāt* la descrizione delle torture che furono inflitte 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 (243-244), lo strangolamento con stracci bagnati (v. 196-198), la mancata somministrazione di acqua e cibo o di kerosene al posto dell'acqua da bere (230-232). A ciò si aggiungono clisteri forzati (v. 229), e riferimenti sparsi a elettroshock, percosse sui genitali e ad 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 al nostro autore che divenne quasi cieco).

<i>faraoni</i> <i>sino a chi ha bussato alla mia</i> <i>porta ier sera,</i> <i>Se mi impiccassero gli ebrei</i> <i>in silenzio, ve la io dico la</i> <i>versione:</i> <i>«si è impiccato da solo,</i> <i>pazzo, bugiardo».</i> <i>E sono io il traditore.</i>	nafs-u'' w-anā el-kaddāb	

Fra gli elementi interessanti del passo osserviamo innanzitutto l'impiego del lessema *shahr ḥarām* - ovvero il mese di Ramadan - e *diyya* (الدية), preso in prestito dalla giurisprudenza musulmana⁵⁹⁵, che indica il risarcimento dovuto alla famiglia di un uomo ucciso o che abbia subito un torto. Il riferimento ad elementi legati alla religiosità accresce ancora di più la violenza e la crudeltà dell'assassinio del dissidente comunista 'Aṭīyya che evidentemente sfugge a qualsiasi forma di legittimità laica o religiosa. Alla *tawriya ṣabbart ṣabr al-ibl* (صبرت صبر الإبل - *sopportai la pazienza del cammello*)⁵⁹⁶ segue l'impiego del termine *khānka* (خانكة) la cui etimologia è molto interessante e che nel gergo egiziano cairota è un termine dispregiativo per indicare un manicomio⁵⁹⁷. Tornando ai versi in oggetto, aggiungiamo la presenza di due *isti'aratayni taṣrīhiyyatayni*: con la prima, presente ai termini *dall'epoca di Cheope e Chefren* (*dall'epoca di Khūfū wa Khifra* - من عهد خوفو وخفرع - v. 201), l'autore indica l'era dei faraoni e dunque un passato assai remoto. Con la seconda, [*sino*] *a chi ha bussato alla porta [ier sera]*, (واللى قرع الباب - *w-allī 'arā' l-bāb* - v. 202) Surūr fa

⁵⁹⁵ Per quanto riguarda il termine *ad-dīyya*, recita il Corano: «quanto a colui cui venga condonata la pena dal suo fratello si proceda verso di lui con dolcezza; ma paghi un *tanto*, con gentilezza, all'offeso.» in *Sura della Vacca* [Corano II: 178] in A. Bausani (a cura di), *Il Corano*, BUR Rizzoli, Milano, 2010, pag. 20. Cfr. Al-Khaṭīb ash-Sharbīnī, *Mughnī al-muḥtāḡ fī sharah al-minhāḡ*, Maṭba'at Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī, Il Cairo, 1933.

⁵⁹⁶ Aḥmad Amīn, *Qāmūs al-'ādāt wa at-taqālīd wa at-ta'ābīr al-miṣriyya*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2010, pag. 221.

⁵⁹⁷ Il termine è prestito non integrato dal persiano, ovvero *khāngāh* - خانگاه (farsi: *khāngāh* - خانگاه) "monastero" ossia un *ribāt* sufi. Da questo termine deriva anche il nome della città di Khanka in Egitto, sita nella regione de al-Qalyūbiyya. In questa città come in altre, infatti, il sultano mamelucco an-Nāṣir Muḥammad Ibn Qalāwūn eresse nel 1324 uno fra i numerosi monasteri da lui istituiti, un luogo per l'esercizio degli studi religiosi e delle opere pie riservato ad una *tarīqa* sufi, una tipologia di edificio che in Nord Africa, invece, prende tradizionalmente il nome di *zāwiyya*. Il termine *khānka*, 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 e prigionieri facendo sì che il termine prendesse il significato di "manicomio" nel linguaggio gergale cairota. Cfr. Leonor E. Fernandes, *The Evolution of a Sufi Institution in Mamluk Egypt: The Khanqah*, Klaus Schwarz, Berlino, 1998; vedi voce "khānqāh" (خانقاه) in Maḡma' al-Lugha al-'Arabiyya, *Mu'ḡam al-Wasīl*, Maktabat ash-Shurūq ad-Dawliyya, Il Cairo, 2004.

riferimento al momento in cui i servizi segreti egiziani lo prelevarono dalla sua abitazione per uno dei ricoveri coatti ai quali fu condannato.

Il sarcasmo di Surūr trionfa ferocemente alla settima ed 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. Ecco come immagina le parole di quanti verranno a compiangerlo sulla tomba ai versi 530-531 e 534-535:

طيز الفقيد العزيز كانت مثل أعلى
كانت نظيفه وأنصف من ضمائرنا

[...]

وعاش فقيدنا العزيز ولا كلب في الصحرا
ومات فقيدنا العزيز ولا حتى موة كلب

«Ṭīz al-faqīd al-‘azīz kānat mathl a‘lā
Kānat nazīfa wa anzaf min ḍamāyr-nā

[...]

Wa-‘āsha faqīdu-nā al-‘azīz wa lā kalb fī aṣ-ṣaḥrā
Wa māta faqīdu-nā al-‘azīz wa lā ḥattā mawtat kalb»

«Il culo del povero compianto
fu esempio eccelso di pulizia,
pulito più delle nostre coscienze.

[...]

Visse il nostro caro defunto
peggio d'un cane fra le dune,
e morì di morte orrenda,
peggiore di quella d'un cane.»

Fra i tratti interessanti di quest'ultimi versi il continuo mescolare di espressioni di cordoglio in *fuṣḥā* quali *faqīdu-nā al-‘azīz* (il nostro caro compianto - فقيدنا العزيز) - peraltro qui resa in *tikrār* - ad espressioni in 'āmīyya.

Kussumīyyāt è un'opera della coscienza, dunque, della ribellione all'ipocrisia e alla violenza, violenza che si fa parola d'invettiva per il *māḡin* che ora, come in epoca abbaside, è cantore carnevalesco e libero così come incapace di cambiare la Storia. Le modalità con le quali il nostro egiziano concepì e diffuse l'opera furono coerenti con

le antiche modalità di condivisione di questo genere di poesia in epoca classica: Surūr, infatti, scelse di non pubblicare l'opera e in tale scelta ebbe il consenso unanime di amici e colleghi a lui affezionati che già prevedevano le conseguenze di un'eventuale pubblicazione 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 ed accusare. Le autorità del XX° secolo bandiscono le parole di Surūr/*māḡin* e le accolgono con apprensione: nel 1968, infatti, venne aperta un'inchiesta contro Surūr per diffusione illegale dell'opera *Kussummiyyāt* 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 ed abuso di potere citate nell'opera⁵⁹⁸.

Kussummiyyāt, dunque non venne mai diffusa sino al 2002 quando Shuhdī Surūr, il figlio dell'autore, decise di diffonderne i brani su *Youtube*, scelta che gli costò d'apprima l'arresto per oltraggio alla morale, e in seguito l'allontanamento dall'Egitto che lo vide infine approdare in Russia, terra natale della madre (la prima moglie di Surūr, Sasha Korsakova)⁵⁹⁹. Ad oggi l'opera è reperibile attraverso il web ed ascoltabile integralmente su *Youtube* recitata dall'autore stesso⁶⁰⁰.

3.3.2 *Iḥbaṭāt shi'riyya*: il nichilismo, la poesia interrotta, la metatestualità nella produzione degli anni '70

Il componimento qui in analisi è fra gli ultimi componimenti scritti dall'autore (1975), probabilmente scritto contemporaneamente a *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr* che tuttavia l'autore completò per ultimo (1974-'75)⁶⁰¹. Si tratta di un componimento di media lunghezza composto da 118 versi *ghayr taf'īliyya* e diviso in sette sezioni, denominate appunto come «prima frustrazione», «seconda frustrazione» e così via sino alla settima. Non siamo in grado di stabilire se in effetti vi sia un reale richiamo alle *Foirades*⁶⁰² (*Fallimenti*) otto brevi opere in prosa (originariamente erano solo sei)

⁵⁹⁸ Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, op. cit., pag. 125.

⁵⁹⁹ Per informazioni sulla vita privata dell'autore e dei suoi familiari vedi Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, KotobKhan, Il Cairo, 2013.

⁶⁰⁰ Per ascoltare l'opera integrale recitata dall'autore stesso vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=U34r6WIVfdw>. La versione trascritta e completa dell'opera è stata pubblicata sulla rivista online *Ṣawt ash-sha'b*, il 14 gennaio 2017, consultata il 20 gennaio 2017, e consultabile al seguente link: <http://sawtechaabe.com/?p=26036>.

⁶⁰¹ N. Surūr, *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pagg. 11-69.

⁶⁰² Samuel Beckett, Paolo Bertinetti (a cura di), *Racconti e prose brevi*, Einaudi, 2010.

scritte da Samuel Beckett in francese tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60. Difatti, solo nel 1974 Beckett procedette alla traduzione in inglese sotto il titolo *Fizzles*, riunendo i sei brevi componimenti e aggiungendo gli ultimi due. Surūr è sempre stato un grande amante della citazione e dell'*iqtibās* più che dichiarato mentre in *Iḥbātāt* non vi sono espliciti richiami all'opera di Beckett il cui modello teatrale fu spesso attaccato da Surūr in molte opere critiche⁶⁰³. In tal senso, non abbiamo voluto peccare di eccessivo zelo critico nel sottolineare questa curiosa analogia, ma riteniamo fosse comunque un dato da rilevare poichè probabilmente esito di una comune esperienza compositiva nichilista che accomunò i due autori.

In *Iḥbātāt 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 settimana fra le tante vissuta nell'emerginazione sia essa per le strade del Cairo, sia quella forzata dei ricoveri coatti nell'ospedale di Alessandria. *At-tikrār* in modo particolare, diviene qui quasi un feticcio espressivo, una scatola semantica che a forza d'esser ripetuta appare volontariamente sempre più vuota, sempre più impiegata nella sua forma di significante al quale non è più possibile riallacciare il suo rispettivo significato. Nel componimento, ad esempio, termini affini alla sfera semantica del giorno e della notte (*il mattino, la giornata, il giorno, la notte, il buio* - *aṣ-ṣabāḥ, an-nahār, al-yawm, al-layl, aṣ-ṣalām* - *الصباح، النهار، اليوم، الليل، السلام*)⁶⁰⁴ vengono ripetuti complessivamente 15 volte. Interessante il ricordo di Ikhtāb, il paese natìo che ritorna nell'immagine sfocata della vita del Cairo la quale viene definita ripetutamente *giungla di scarpe* (*ghābat an-ni'āl* - *غابة النعال*)⁶⁰⁵ o ancora come *la piovra* (*al-ukḥṭubūt* - *الأخطبوط*)⁶⁰⁶ in cui la prima espressione è una *tawriya* mentre la seconda è una *isti'āra*. Ecco come Surūr descrive il villaggio natìo, riemerso da un dolore espresso in modo infantile e dalla trasfigurazione della grande metropoli nella «seconda frustrazione»:

Brano scelto da <i>Iḥbātāt shi'riyya</i> – <i>al-Iḥbāt ath-thānī</i> Collocazione esempio: versi n. 30 – 41		
Traduzione	Trascrizione	Testo
<i>La mia città assomiglia a qualcosa</i>	Madīnat-ī ka-qariyat-ī fī ḡawfi ukḥṭubūṭi	مدينتي كقريتي في جوف أخطبوط! علمتني الغناء يا إخطاب

⁶⁰³ Naḡīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, Il Cairo, 1969, pagg.67 e segg.

⁶⁰⁴ N. Surūr, *Iḥbātāt shi'riyya*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 253-259. Cfr. N. Surūr, *Iḥbātāt shi'riyya* al-Kātib, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-19.

⁶⁰⁵ *Ibidem*, pag. 254; pag. 16.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, pag. 255; pag. 17.

che un poco, assomiglia al mio paesello messo dentro la pancia di una piovra. Mi hai insegnato il canto, Ikhtab. 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.	‘allamti-nī al-ghinā’ ya Akhtāb, ‘allamat-nī al-ghinā’, ghannaytu kam ghannaytu wa hā anā aghūdu fī ramli aṣ- ṣamti, wa akhtaniqu! Al-‘ishu yaḥtariqu ... Wa yahrubu al-‘uṣfūru ... Ya ayyu-hā al-‘uṣfūru ‘ud! Ya ayyu-hā al-‘uṣfūru ‘ud! Ya ayyu-hā al-‘uṣfūru ‘ud! Ya ayyu-hā ... Lā fā’ida!	علّمتني الغناء، غنيت كم غنيت وها أنا أغوض في رمل الصمت ... وأختنق! العش يحترق ... ويهرب العصفور ... يا أيها العصفور عد! يا أيها العصفور عد! يا أيها العصفور عد! يا أيها ... لا فائدة!⁶⁰⁷

Oltre ad *at-tikrār* altro elemento rilevante è la distruzione de *waḥdat al-bayt* e de *waḥdat al-ḡumla*⁶⁰⁸ che si impoveriscono a tal punto nell’animo prosciugato del poeta da divenire sterili elenchi, ecco come recitano i versi della «quarta frustrazione»:

Brano scelto da <i>Iḥbāṭāt shi’riyya – al-Iḥbāṭ ar-rābi’</i> Collocazione esempio: versi n. 78 - 89		
Traduzione	Trascrizione	Testo
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 ... Ecco dunque, un piccolo elenco: - pubblicità - cinema - teatro - radio - televisione - stampa	Ufattishu fī-ki ‘an ism-ī Wa anti madīnat-ī ummī, mu‘allimat-ī, wa-mulhimat-ī, wa-qābilat-ī wa-qātilat-ī Ufattishu fī-ki: i‘lān: sīnimā: masrah: idhā‘a: tilfiziwn: ṣuḥuf: maḡallāt: kutub:	افتش فيك عن إسمي وانت مدينتي أمي، معلمتي، وملهمتي، وقابلتي وقاتلتي، افتش فيك ... إعلان: سينما: مسرح: إذاعة: تلفزيون: صحف: مجلات: كتب:⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ Idem.

⁶⁰⁸ Muhammad Binnīs, *Ash-shi’r al-‘arabī al-ḥadīth*, op. cit., pagg. 140-141; Ahmed al-Tami, “Arabic Free Verse: The Problem of Terminology”, op. cit., pagg. 185-198.

⁶⁰⁹ N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi’riyya*, in *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 257; cfr. N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi’riyya* in *al-Kātib*, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 18.

- riviste - libri.		

Al mufāraqa qui espressa viene realizzata dal poeta proprio sul senso dell’inaspettato: ai primi languidi versi intrisi di sarcasmo ove riconosciamo due *ġinās*, il primo *nāqış naw’ al-ḥurūf wa at-tartīb* ed il secondo *nāqış al-ḥurūf* (la mia maestra, la mia musa - *mu’allimatī wa mulhimat-ī* - *معلمتي، وملهمتي*)⁶¹⁰; la mia levatrice e la mia assassina - *qābilat-ī wa qātilat-ī* - *وقابلتي وقاتلتني*) segue dunque un elenco che rende ormai chiaro quanto il mondo della cultura per Surūr sia percepito ormai come distante ed irreparabilmente noioso⁶¹¹. La “frustrazione” senza dubbio più interessante e anche quella più chiaramente lirica, è la quinta, colma di un tono profetico ed apocalittico, nella quale il poeta appare straordinariamente lucido:

Brano scelto da <i>Iḥbāṭ shi’riyya – al-Iḥtibāṭ al-khāmis</i> Collocazione esempio: versi n. 91 - 103		
Traduzione	Trascrizione	Testo
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 avvelenato 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.	Ḥīna tarūna al-mawta al-aswad: “aṭ-tā’ūn” ... bi-ayy madīna, lā yadhulu baba madīnati-kum li-l-mawti mughāmirun, lā yakhruġu min bābi madīnati-kum ayy muḥāġirun, fa-l-mawtu al-aswadu lā yuġdī min harabi, lā ya’ṣimu min-hu aṭ-ṭibbu ... Lā tuġdī al-ḥīlatu ḥīna yaghūṣu an-naṣlu al-masmūmu bi-l-qalbi! Lā yuġdī as-sayfu al-madfū ... Lā tuġdī al-ḥarbu! Lā yuġdī ḡayr aṣ-ṣabri al-iṣrāri aṣ-ṣamti ... Wa al-mukri bi-kulli ṣunūf al-mukrī! Laysa yafullu ash-sharra ... ḡayr ash-sharri ... (Al-iḥbāṭu al-khāmisu	حين ترون الموت الأسود: ”الطاعون“ .. بأي مدينة، لا يدخل باب مدينتكم للموت مغامر، لا يخرج من باب مدينتكم أي مهاجر، فالموت الأسود لا يجدي من هرب، لا يعصم منه الطب.. لا تجدي الحيلة حين يغوص النصل المسموم بالقلب! لا يجدي السيف المدفع.. لا تجدي الحرب! لا يجدي غير الصبر الإصرار الصمت ... والمكر بكل صنوف المكر! ليس يفل الشر ... غير الشر ... (الاحباط الخامس محيط: فليعبر من غير الهوامش !! ...) ⁶¹²

⁶¹⁰ Idem.

⁶¹¹ Idem.

⁶¹² Ibidem, pag. 258; pag. 19.

Niente vince il male se non il male. (La quinta delusione, com'è evidente, è un chiaro fallimento. Che passi senza note ...)	muḥbaṭun: fa-li-ya'bura min ghayr al- hawāmishi !! ...)	

Come possiamo osservare da questi versi la visione di Surūr si presenta in una cupa chiave escatologica nel contesto della quale *la peste* (اَلطَّاعُونُ⁶¹³ - *aṭ-ṭā'ūn*) è naturalmente intesa come il crollo dei valori, il male della connivenza degli intellettuali con il potere, la brutalità e l'immoralità che annientano il futuro. Il Surūr ora profeta, ordina il linguaggio poetico in modo straordinariamente equilibrato conformemente a *waḥdat al-bayt*, sebbene non senza accenti sperimentali; il *naẓm al-waqfa*, dunque, che appare costantemente in bilico fra un verso e quello ad esso successivo nel quale si riscontra la presenza di figure retoriche di grande equilibrio come *aṭ-ṭibāq*, *uslūb qaṣr 'an ṭarīq an-naft wa al-istithnā* e *at-tikrār*:

a) Analisi retorica di un brano scelto da *Iḥbāṭāt shi'riyya*

Figure retoriche salienti ne “ <i>al-Iḥtibāṭ al-khāmis</i> ” Collocazione esempio: versi n. 91 - 103		
1. aṭ-ṭibāq - <i>aṭ-ṭibāq al-ṭġābī</i> Non entrerà ... non uscirà⁶¹⁴	لا يدخل ... لا يخرج <i>lā yadkhulu ... lā takhruġu</i>	v. 93/94
2. uslūb qaṣr 'an ṭarīq an-naft wa al-istithnā' Non è il male a [an-naft - النفى] eccetto che il male [al-istithnā' - الاستثناء]	ليس [...] الشرّ ... غير الشرّ <i>Laysa ash-sharr ... ghayri ash-sharri</i>	v. 102/103
3. at-tikrār A nulla servirà [ad inizio verso x5]	لا يجدي [...] <i>lā yuġdī</i> [...] لا يجدي <i>lā tuġdī</i> [...] لا تجدي <i>lā yuġdī</i> [...] لا يجدي <i>lā tuġdī</i> [...] لا تجدي <i>lā yuġdī</i> [...] لا يجدي	v. 95 v. 97 v. 98 v. 99 v. 100

⁶¹³ *Idem.*

⁶¹⁴ In questo caso il futuro indicato nella traduzione è dettato dalla presenza della congiunzione *hīna* - حين - ovvero “quando, allorchè, non appena ...” con valore di futuro, poichè evidentemente l'azione espressa dal primo verbo impiegato (*vedrete* – *tarūna* - ترون) così come da quelli seguenti non si è ancora compiuta.

Si osserva, inoltre, che in tutto il componimento in generale vi sono elementi metatestuali, come ad esempio gli stessi commenti dell'autore, posti talora in calce alla stessa «frustrazione», proprio come accade nella quinta ora appena osservata. In conclusione, *Iḥbāṭāt shi'riyya* è una delle opere de *ash-shi'r al-ḥurr ghayrat-taf'īlī* che maggiormente si conformano alle tendenze avanguardiste dell'epoca⁶¹⁵. Pur nondimeno, essa non sfugge completamente a *waḥdat al-bayt* per scivolare totalmente in una struttura basata su *waḥdat al-ḡumla* così come accade nel modello de *qaṣīdat an-nathr* che, insieme ad *al-qīṣṣa 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 Maṣṣūr⁶¹⁶ in cui l'autore descrive col medesimo approccio nichilista di Surūr una giornata di vita quotidiana. Il brano appena osservato ci appare come una lirica spezzata, infantile, in cui la voce della coscienza del poeta riaffiora ad intermittenza in un chiaro momento di contemplazione istintiva del mondo intorno a sé. Al contrario delle liriche tipiche de *ash-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 e che appare, appunto, solo come un lirismo frustrato e una ormai irreversibile incapacità d'essere compreso.

3.3.3 Poesia in musica: *Ḥallū el-marākib* e *El-baḥr b-yidḥak le-h?! due brani composti negli anni '70*

Più di una caratteristica lega questi due componimenti scritti dall'autore: in primo luogo entrambi sono stati scritti in *al-lahḡa al-miṣriyya* (variante cairota) ed in secondo, entrambi sono stati composti per la canzone. Se *Ḥallū el-marākib*⁶¹⁷ è una ballata contemporanea tenera e malinconica sui dolori dell'esilio, *El-baḥr b-yidḥak le-h?!⁶¹⁸*, invece, si colloca più precisamente come testo di protesta ispirato alle forme

⁶¹⁵ Vedi Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, Routledge, London-New York, 2006, pag 88 e segg.

⁶¹⁶ *Ibidem*, pag. 99.

⁶¹⁷ Il testo non è mai stato integrato in una pubblicazione tuttavia è facilmente reperibile online in un gran numero di blog dedicati all'arte, alla poesia e alla musica quali <http://rachedarfaoui.over-blog.com/article-37090210.html>

⁶¹⁸ Il testo della canzone scritta da Surūr non è mai stato integrato in una raccolta è tuttavia menzionato da wikipedia e da numerosi altri siti internet. Vedi i seguenti link: https://arz.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%B1_%D8%A8%D9%8A%D8%B6%D8%AD%D9%83_%D9%84%D9%8A%D9%87, <http://www.goodreads.com/quotes/411574>. In una registrazione del brano il musicista ash-Shaykh Imām offre anche alcune delucidazioni a riguardo del testo, vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=xRtVXswJmko>.

artistiche egiziane della tradizione. Il secondo componimento, infatti, fu scritto su ispirazione ad un'antica *ṭaqtūqa* musicata da Sayyid Darwīsh (il cui titolo è simile *Il mare è allegro!* - *El-baḥr b-yiḍḥak* - البحر بيضحك - ma il cui testo è completamente differente)⁶¹⁹, la quale era considerata uno dei più noti esempi di *ughniya al-'amal*, una tipologia canora già impiegata da Surūr come abbiamo mostrato nella sezione dedicata al recupero delle forme dell'arte popolare all'interno della sua drammaturgia all'interno del quarto capitolo del presente lavoro. Il nostro autore fu dunque il paroliere di queste due canzoni e la seconda, divenuta popolarissima negli anni '70, ancora oggi è nota nella versione di ash-Shaykh Imām che ne compose la musica e fu il primo di una lunga lista di artisti egiziani ad eseguirla⁶²⁰. Naḡīb Surūr fu legato alla musica dell'impegno politico e sociale non solo sulla base di principi estetici quali l'attenzione ad *at-turāth ash-sha'bī*, ma soprattutto dalle ragioni ideologiche che mossero in lui tale attenzione. Infatti, la forte connotazione critica nei riguardi di ogni forma di oppressione, emarginazione e lassismo politico così come la bieca accettazione del potere da parte delle classi sociali più deboli, trova ne *al-ughuniyya al-multazima*⁶²¹ uno strumento per risvegliare le coscienze e strapparle alla passività. Un genere dunque affine allo stile espressivo e alla sperimentazione su modelli estetici differenti che contraddistingue il nostro autore. Naḡīb Surūr lavorò anche per il cinema e la televisione come attore, regista e sceneggiatore. *Mu'askar al-Kilāb*⁶²², ad esempio, è una raccolta di testi canori ideati come colonna sonora della seria televisiva omonima, inizialmente scritta e prodotta ma 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 così fallì

⁶¹⁹ Traduzione letterale: *Il mare ride* con preverbio “b-” presente nel dialetto cairota per indicare il tempo presente. Sui preverbi, i loro usi e la loro definizione vedi O. Durand, *Dialettologia araba*, Carocci, Roma, 2009, pagg. 371-373.

⁶²⁰ Tra questi ricordiamo Muḥammad Muḥssin, Muḥammad Munīr, Aḥmad ‘Adawiyya, quest’ultimo grande esecutore di *mawāwil*, al quale Surūr mosse diverse critiche in merito alla mercificazione dei generi musicali tradizionali come è stato osservato nelle pagine del presente lavoro dedicate all’analisi del componimento in prosa di Surūr, *Hākadhā qāla Ḡuḥā*, vedi V° capitolo. Cfr. N. Surūr, *Hākadhā qāla Ḡuḥā*, op. cit., pag. 80.

⁶²¹ Vedi Dalāl al-Buzīrī, *Miṣr ḍidda Miṣr*, Dār as-Sāqī, 2011. Cfr. Muḥammad al-Būzīdī, “Mafhūm al-mūsīqā al-multazima” in *al-Ḥiwār al-mutamaddin*, n. 1735, 15/11/2006 consultato online il 18 gennaio 2017 e reperibile al seguente link: <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=80870>.

⁶²² Naḡīb Surūr, “Mu’askar al-Kilāb” in Naḡīb Surūr, *al-A’māl al-kāmila*, vol. 4, op. cit., pagg. 233-254.

anche l'intera produzione della serie, fra le «imprecazioni e la rabbia di tecnici e attori»⁶²³.

a) *Ḥallū el-marākib*

La ballata di Surūr *Ḥallū el-marākib*⁶²⁴ (*Sciolsero le vele*) 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, qui assume i tratti di un dolore catartico attraverso cui Surūr, mette a nudo la sua incapacità di comprendere fino in fondo le ragioni della propria condanna, «la più severa per questo figlio dell'Egitto»⁶²⁵. *La madre del mondo* è l'unico amore del poeta⁶²⁶ il quale adesso si ritrae come un amante solo sulla “riva” che non si arrende né al rancore né all'oblio e cerca compagni della natura ribaltando la prospettiva della distanza: nella sua percezione non è lui ad essere lontano, ma sono i cari ad aver mosso metaforicamente le vele [lett: *le barche* - *el-marākib* - المراكب] mentre Surūr, fedele al proprio sentimento, resta saldo ad osservarli mentre s'allontanano. Ecco come recitano i primi versi della lirica:

Brano scelto da <i>Ḥallū el-marākib</i> - Collocazione esempio: versi 1-3		
Traduzione	Trascrizione	Testo
<i>Sciolsero le vele al tramonto, e mi lasciarono. Fermo sulla riva, senza vele, mi lasciarono. Ed in quell'ora il mio cuore non è che un gemito, gliene è testimone il rosso del crepuscolo.</i>	<i>Ḥallū el-marākib ma' l- maghreb w fātū-nī 'a-sh-shaṭṭ wā'if bi-lā merkab w fātū-nī Sā'it-ha 'alb-ī shaha' ... yishad 'ale-h ash-shafa'</i>	حلّوا المراكب مع المغرب وفاتوني عالشطّ واقف بلا مركب وفاتوني ساعتها قلبي شهق .. يشهد عليه الشفق⁶²⁷

Interessante notare il *tikrār at-ta'kīd* ai versi 1 e 2 (lett: “sorpassatemi” qui nella var. Egiz. *lasciatemi* - *fātū-nī* - فاتوني) così come il *ḡinās nāqīṣ naw' al-ḥurūf* fra i due

⁶²³ Dal documentario di Muḥammad 'Umarī e Muḥammad Ma'ūḍ diretto da Usāma al-Ḡuyyūshī e prodotto da *Tilīfiziwn ad-Diltā* dal titolo *Naḡīb Surūr: ṣawt al-ḡumū' - miṣr qabla ath-thawra 1952*, visionato il 22 dicembre 2016 e consultabile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=MLwKKQBeADE>.

⁶²⁴ Il testo non è mai stato integrato in una pubblicazione tuttavia è facilmente reperibile online in un gran numero di blog dedicati all'arte, alla poesia e alla musica quali <http://rachedarfaoui.over-blog.com/article-37090210.html>

⁶²⁵ *Idem*.

⁶²⁶ È un aspetto che ritroveremo nelle *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr* (quartine n. 55-59) dedicate all'Egitto definito *Umm ad-dunya* (*Madre del mondo*), che in dialetto cairota è anche un comune epiteto per indicare la città de Il Cairo. Vedi N. Surūr, *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr*, in al-A'māl al-kāmila, vol. 4, op. cit., pagg. 24-25.

⁶²⁷ Per il testo di *Ḥallū el-marākib* vedi: <http://rachedarfaoui.over-blog.com/article-37090210.html>

lessemi *gemito* (*shaha* - شهاق) e *rosso del crepuscolo* (*shafa* - شفق). Entrambi sono resi qui 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, e che nel Mashreq è un tratto comunemente indicato come una variante di prestigio⁶²⁸. Riscontriamo, inoltre la presenza di un *ġinās nāqīṣ nawʔ al-ḥurūf wa ash-shakl* e di uno *nāqīṣ nawʔ al-ḥurūf wa al-ʔadad* che si lega al precedente rispettivamente ai versi 6 –7 ed 8:

Analisi metrica brano scelto da <i>Ḥallū el-marākib</i> Collocazione esempio: versi 6 – 8		
<i>Ġinās nāqīṣ nawʔ al-ḥurūf wa ash-shakl:</i> هَشْهَشْ ... عَشْهَشْ <i>hassha-h - ʔishsha-h</i> <i>lo ha scacciato ... il suo nido</i>	الطير ده مين هَشْهَشْ؟⁶²⁹ <i>aṭ-ṭīr dah mīn hassha-h</i> <i>Quest'uccellino chi lo ha scacciato</i> <i>[dal suo nido]?</i>	v. 6
	ع الريح بنى عَشْهَشْ؟⁶³⁰ <i>ʔa r-rīḥ banā ʔishsha-h?</i> <i>Può forse sul vento costruire il suo</i> <i>nido?</i>	v. 7
<i>Ġinās nāqīṣ nawʔ al-ḥurūf wa al-ʔadad:</i> هَشْهَشْ/عَشْهَشْ ... بَتَحْشْهَشْ <i>hashsha-h/ʔishsha-h ... b-tḥishsha-h</i> <i>lo ha scacciato/il suo nido ... lo falcia</i>	يا عود ريحان أخضر والغربة بَتَحْشْهَشْ⁶³¹ <i>Yā ʔūd riḥān akḥḍar w-l-ghurba b-tḥishsha-h</i> <i>Oh, dolce è il ritorno al verde del</i> <i>basilico</i> <i>ma la distanza lo falcia.</i>	v. 8

Emerge dunque dai versi un'immagine metaforica di grande delicatezza espressiva che è quella profumo del basilico (*ar-riḥān* - الرحان), qui dunque *maḡas mursal mabnī ʔalā al-maḥalliyya* per indicare la casa, tipico luogo ove il basilico si coltiva. Inoltre, rispetto agli esempi precedenti di *ġinās*, l'ultimo *ġinās tāmm* presente negli ultimi due versi straggenti del componimento, ci appare ancora più rilevante dal punto di vista retorico. Eccolo indicato nei versi a seguire:

مِسا التماسي يا ناسي

⁶²⁸ O. Durand, op. cit., pag. 220-223; cfr. Alaa Elgibali (a cura di), *Understanding Arabic: Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi*, American University in Cairo Press, 1996, pagg. 103 e segg.

⁶²⁹ Per il testo di *ḥallū al-marākib* vedi: <http://rachedarfaoui.over-blog.com/article-37090210.html>

⁶³⁰ *Idem.*

⁶³¹ *Idem.*

ماتَصَدَّقَوْشِ إِنِّي نَاسِي

Misā at-tamāsī yā nās-ī

Mā-t-ṣadd'ūsh innī nāsī

E che sia dolce la sera per voi,

popolo mio,

no, non credeteci, non v'ho dimenticato

L'allitterazione completa, dunque, lega due elementi: da un lato, abbiamo il termine *nāss + ī* (*damīr al-muttaṣil*), indicante la I^a p.s. in resa eufonica *nās -ī* – نَاسِي – ovvero “il mio popolo, la mia gente”; dall'altro, invece, si osserva che il secondo elemento del *ḡīnās tāmm* è un *ism al-fā'il* dalla radice trilittera *nun / sin / yā* – ن / س / ي (da cui il verbo *nasaya – yansā* – نَسِيَ / يَنْسَى – “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'autore, pertanto, lega retoricamente due termini che nel significato sono invece inconciliabili. 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 essa non può annichilire i suoi sentimenti. È commovente una fra le più celebri *performances* che ash-Shaykh Imām eseguì di questo brano: essa 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 Naḡīb Surūr.⁶³²

b) *El-baḥr b-yiḍḥak leh?!*

Come abbiamo già ricordato tale canzone di Naḡīb Surūr è un *iqtibās*, qui nel senso di adattamento, di un'antica *ṭaqṭūqa* di Sayyid Darwīsh⁶³³. Non è noto l'anno della composizione del testo di Surūr ma presumibilmente il nostro autore compose il testo negli anni '70 quando il musicista ash-Shaykh Imām cominciò ad eseguirla. La *ṭaqṭūqa* è una delle forme del *al-ghinā' at-turāthī 'inda al-'arab* presumibilmente derivante dal *zaḡal* andaluso e perlopiù diffusa in Egitto e ne Bilād ash-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 popolarità registrandone l'esecuzione e diffondendola

⁶³² Vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=qfyTNVgAQYI>.

⁶³³ Cfr. Monica Ruocco, *Storia del teatro arabo*, op. cit., pag. 69.

attraverso la radio. Le *ṭaqtūqāt*, dunque, sono brani generalmente abbastanza brevi e semplici sia sotto il profilo musicale sia per complessità del loro testo che è prettamente popolare e dunque anonimo, e sono realizzati sulla base di due/tre fra le più tradizionali *maqāmāt sharqiyya* fra cui: *al-ghaṣan* e *ar-rāsat* o *ar-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-‘aḡam*. Come attesta lo stesso nome, quest’ultimo *maqām* (*al-‘aḡam*, 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. Tali sonorità, inoltre, dovevano apparire particolarmente familiari al pubblico di una città portuale come Alessandria di cui il musicista era nativo⁶³⁴.

È interessante osservare che Il titolo originale della canzone musicata da Sayyīd Darwīsh è *El-marākbeyya*, divenuta poi celebre per il suo primo verso ovvero *El-baḥr b-yiḍḥak!* (*Il mare ride!*). Trattandosi di un canto popolare, le parole del brano vennero trascritte da Badī‘ Khayrī ed il brano fu eseguito per la prima volta nel 1919 dal gruppo teatrale dell’attore egiziano Naḡīb ar-Riḥānī il cui sodalizio Badī‘ Khayrī fu proprio la chiave del suo sensazionale successo. Ricordiamo che Darwīsh fu collaboratore e compositore per Khayrī e ar-Riḥānī nella messa in scena dell’opera buffa *al-‘Ishra aṭ-Ṭayyiba*, un adattamento del *Barbablù di Offenbach* compiuto dal drammaturgo Maḥmūd Taymūr e messo in scena nel 1920 in ambientazione mamelucca. Il brano *El-baḥr b-yiḍḥak* 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 aṭ-Ṭayyiba* (1920) fa sì che sia probabile che nel libretto vennero introdotti brani leggeri di origine popolare come quello in questione con funzione di intermezzi o *farshāt*.⁶³⁵

La versione di ash-Shaykh Imām *El-baḥr b-yiḍḥak le-h* (*Che c’ha da ridere il mare?!*), invece, non è stata composta su alcun *maqām* tradizionale. Osserviamo

⁶³⁴ Vedi Nāhid Samīr, “Aṭ-ṭaqtūqa, fann as-samā’ wa as-sultāna” in *Dot.Miṣr*, rivista online, 15 ottobre 2014. Consultato il 16 marzo 2016 al seguente url: <http://old.dotmsr.com/ar/604/1/101360>

⁶³⁵ Per il libretto dell’opera si consulti il seguente link: <http://belalmusica.blogspot.com/2011/10/blog-post.html>. Per la voce dialettale “*farsha*” vedi Maḡma’ al-Lugha al-‘Arabiyya, *Al-Mu’ḡam al-Mūsīqī, al-Maṭābi’ al-Amīriyya*, Il Cairo, s.d.

all'inizio del componimento scritto da Surūr il sorprendente ribaltamento del testo originale:

Brano scelto da <i>El-baḥr b-yiḍḥak le-h</i> – Naḡīb Surūr (anni '70)		
<i>Che c'ha da ridere il mare?! Ancheggianti e dondolanti me ne vò 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!</i>	El-baḥr b-yiḍḥak le-h w-anā nāzla addalla' amlā-l- 'ulal el-baḥr ghaḍbān mā-b- yiḍḥak-shi aṣl el-ḥikāya mā-teḍaḥak-shi el-baḥr garḥu-h mā-b-yadbal- shi w-garḥenā wa-lā-'umru-h debel masākīn b-neḍḥak mi-l- balwa	البحر ببضحك ليه وانا نازله ادلع املا القل البحر غضبان مايبضحكش اصل الحكاية ما تضحكش البحر جرحه ما بيدبلش وجرحنا ولا عمره دبل مساكين بنضحك من البلوة
Brano scelto da <i>el-baḥr b-yadḥak</i> - Badī' Khayrī / brano popolare (1919)		
<i>Il mare ride, uh, com'è allegro! Ancheggianti e dondolanti se ne vā la bella a riempir le brocche! Guarda un po'?! Che sfacciata! Si prende gioco del povero marinaio, Ulala! 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! Ed io dico, amore mio, voglio tornare a casa!</i>	El-baḥr b-yiḍḥak w-Allāh li- l-khiffa w-hiyā nāzla teddalla' timlā- l-'ulal wesh-ma'nā ummāl ytkhalla' 'a-l-marākbi w-tighra' markaba-h dī weg'etu-h za'al ykhallī el-mūg yshakhla'-hā t-buṣṣ l-fū' 'alā 'ulū'-hā till'a-hā tur'uṣ turkī we-hindī baṭni-nā tmghaṣ w-anā a'ul biddī yā 'azīz 'īn-ī 'āyz arawwaḥ balad-ī	البحر ببضحك والله للخفة وهي نازلة تتدلع تملا القل واشمعنا امال يتخلق ع المراكبي وتغرق مركبه دي وجعته زعل يخلي الموج يشخلعها تبص لفوق على قلوبها تلقاها ترقص تركي وهندي بطننا تمغص وانا "اجول بدى ياعزيز عيني أروح بلدى!"

A fronte della lettura dei testi è necessario osservare alcuni aspetti interessanti: il testo musicato da Darwīsh e ordinato da Badī' Khayrī è un testo popolare, anonimo e nato dal popolo, nel quale si fondono molti elementi della vita egiziana, così com'è evidente dai nomi degli strumenti impiegati (es: *la brocca* - *al-'ulal* – القل) 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 è noto da Alessandria (città natale di Darwīsh portuale e non fluviale) sino alla regione de *aṣ-Ṣa'īd* e narra di un pescatore sulle acque del Nilo della regione della Nubia che, dopo aver percorso il Nilo sino alla foce, per la prima volta si imbarca su una nave ad Alessandria e sperimenta così amori leggeri, onde alte e maldimare. Osserviamo, inoltre, il tono parodico con il quale viene imitato il dialetto della zona de *aṣ-Ṣa'īd* con la resa sonora della [q] in [g] al verso n.8. Tale componimento, dunque è espressamente egiziano, il cui campo di diffusione non è tuttavia circoscritto ad un ambito geografico definito, bensì i cui rimandi sono fedeli ad un'iperonimica aggettivazione della vita egiziana, indissolubilmente identificabile con Nilo, il mondo contadino, la pesca e le rive sul Mediterraneo. Tale precisazione è di grande rilievo poiché il testo scritto da Surūr è evidentemente un testo estraneo al mondo popolare: è una lirica scritta da un intellettuale impegnato, che ribalta e che riempie di un significato *altro* il testo originario. Tali elementi sono evidenti nell'impiego delle figure retoriche, difficilmente ipotizzabili come figure della retorica popolare, e dallo stile fortemente critico e combattivo 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* - البحر جرحه ما بيدبلش/ وجرحنا ولا عمره دبل - presenti ai versi n. 4 e 5. Ricordiamo, infatti, che fra le caratteristiche tipiche da *aghānī al-'amal* vi è la pazienza ed il desiderio di distrarsi dalla fatica e non la protesta, che altrimenti renderebbe impossibile ai lavoratori il fatto stesso d'intonare il canto e dunque diffonderlo, poiché verrebbe soffocato dalla *'umda*⁶³⁶.

Altro elemento fondamentale del testo di Surūr è la struttura estremamente equilibrata in *ḡumla ismiyya* + *ḡumla fi'liyya* che si ripete per i versi 4, 5, 6 e l'assenza di sintagmi nominali quali *cosa significa* (*wesh-ma'nā* - واشمعنا) o *ummāl* (أمال - col significato di *dunque, allora*), tipici del vernacolare. In definitiva, quindi, Surūr fu autore e poeta per *al-musīqā al-multazīma* il cui pubblico atteso era la gente comune (per quanto in principio lo furono più gli intellettuali) e scritta in una lingua che fosse vicina ad essa. Come afferma Badawī, la progressiva distanza che si traccia dalle

⁶³⁶ Aḥmad Mursī, *Al-ughniya ash-sha'biyya*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1970, pag. 11.

cinque varianti sociolinguistiche seguenti è il primo indice per decifrare la natura del messaggio in arabo parlato⁶³⁷:

- 1) *fuṣḥā at-turāth*
- 2) *fuṣḥā al-‘aṣr*
- 3) *‘āmmiyyat al-muthaqqafīn*
- 4) *‘āmmiyyat al-mutanawwirīn*
- 5) *‘āmmiyyat al-ummiyyīn*.

Se dunque il testo popolare musicato da Darwīsh si rispecchia nel quinto elemento sopra elencato (*‘āmmiyyat al-ummiyyīn*), l’*‘āmmiyya* qui impiegata da Surūr è invece *‘āmmiyyat al-muthaqqafīn*, ovvero il nuovo veicolo linguistico di un messaggio di rinnovamento sociale politicamente orientato.

La salienza delle figure retoriche riscontrabili nelle liriche di Surūr è stata ancor meglio osservata nelle pagine seguenti dedicate a *Rubā‘iyyāt Nağīb Surūr*, ultimo testamento poetico dell’autore, cosciente della propria fine ed allo stesso tempo incapace di rinunciare alla lotta ideologica e alla ricerca compositiva.

Ecco qual’è l’aspetto ancora più *tağrībī* rispetto alle opere precedenti delle *Rubā‘iyyāt* di Surūr e il motivo per il quale abbiamo deciso di dedicare loro un approfondimento: è un’opera formulata sul modello metrico classico del *rubā‘ī*, legata nei temi alle *rubā‘iyyāt* mistico-filosofiche della tradizione e dunque formulata come il più sentito e fedele omaggio al mastro Abū al-‘Alā’ al-Ma‘arrī (benché meno esplicito di *Luzūm mā yalzīm*) in cui l’autore realizza la *summa* della propria ricerca lirica.

Fra le righe delle quartine della maturità e in nome di una mai sopita volontà di rinnovamento, possiamo affermare che Surūr dimostra di prendere atto della propria contemporaneità sul piano storico e artistico e delle proprie capacità compositive, non disdegnando di rinnovare con grazia tutti gli aspetti distintivi del suo stile che abbiamo appena osservato: la metatestualità, la provocazione ed una romantica vocazione verso un lirismo puro, schietto e profondamente autentico.

⁶³⁷ Alaa Elgibali (a cura di), *Understanding Arabic: Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi*, op. cit., pag. 105; O. Durand, op. cit., pag. 59-65. Cfr. Owens, *A Linguistic History of Arabic*, Oxford university Press, Oxford, 2006.

▪ ANALISI E APPROFONDIMENTO

3.4 *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*: ritratto dell'artista maturo. Un genere della tradizione per il testamento lirico dell'autore

Apprendiamo da una nota apposta all'ultima pagina di un'edizione delle *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* per espressa volontà dell'autore, che quest'ultimo completò la composizione di tale opera «il primo sabato del giugno 1975 presso l'ospedale psichiatrico di Alessandria d'Egitto, ove mi trovo in cura presso il dott. An-Nabawī al-Muhandis»⁶³⁸. La puntualità con la quale ci giunge quest'informazione, sembra essere un'angosciosa costante delle ultime opere scritte dell'autore⁶³⁹ e soprattutto quelle realizzate fra il 1974 ed il 1978, anno della sua morte, sino a poco prima della quale non solo Surūr scrisse e pubblicò incessantemente ma sottolineò, altrettanto tenacemente, di essere più che consapevole del suo prossimo destino. Intenzionato, così, a rendere giustizia al proprio lavoro di autore e alla propria dignità d'artista, distrutta mediante l'ostracismo coatto dai circuiti artistici del Cairo e i ricoveri forzati in ragioni delle sue posizioni politiche ostili al regime di as-Sadāt, il nostro autore 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 intensa, più sperimentale, talora sibillina, ma senza dubbio matura.

Contrariamente alle opere in *shi'r al-ḥurr taf'īlī* o *ghayr at-taf'īlī* e a *shi'r li-l-masrah* il cui *ṭab' lughawī tağrībī* abbiamo avuto modo di osservare all'interno di questo stesso capitolo, le *Rubā'īyyāt* di Nağīb Surūr, sono un'opera poetica formalmente canonica, stilisticamente coerente con la tradizione, composta da 220 quartine per un totale di 440 versi, gli unici in *shi'r al-muqaffā at-taqlīdī* di tutta la produzione dell'autore. Ai fini della nostra analisi abbiamo selezionato e tradotto 68 quartine, per un totale di 136 versi (272 emistichi), ovvero quelli che abbiamo ritenuto più rilevanti ai fini di una riflessione sull'uso retorico e formale del dato linguistico e sulla maniera

⁶³⁸ 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 1996 sia nelle tre numeri della rivista *al-Kātib* rispettivamente dell'agosto, ottobre e novembre del 1976 anno durante il quale l'autore ha revisionato l'opera. Vedi Nağīb Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1997, pagg. 7-69; cfr. N. Surūr "Rubā'īyyāt Nağīb Surūr" in *al-Kātib*, XVI° anno, n.185, agosto 1976, pagg. 41-47; in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, ottobre 1976, pagg. 2127., in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, novembre 1976, pagg. 30-35.

⁶³⁹ Ritroviamo riferimenti analoghi alla segregazione forzata e al timore delle morte anche in "Iḥbāt shi'riyya", in *al-Kātib*, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-16; cfr. N. Surūr, *Iḥbāt shi'riyya*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pagg. 253-259.

in cui esso possa essere considerato sperimentalmente prossimo alla tradizione precedente.

L'esperienza poetica delle *rubā'īyyāt*, nella storia della letteratura araba è stata vissuta dagli autori che si sono cimentati con tale genere lirico come un'esperienza catartica, ovvero, lungo ciascun componimento ognuno di loro tendenzialmente ha scelto di dar voce ad un profondo desiderio di comunione con tutti gli elementi del creato al fine di vincere il terrore della morte e l'inquietudine di vivere.

Non poteva esservi, dunque, genere più congeniale all'esperienza artistica ed umana di Naǧīb Surūr, ormai ammalato, stanco e giunto ormai alla fine di un lungo e travagliato percorso personale e professionale. Momento, dunque, in cui egli scelse di riesumare tale genere poetico della tradizione al fine di esprimere in modo canonico (ed inaspettato per il pubblico di allora) due grandi temi della propria riflessione artistica: sia la delusione sociale e politica che visse il popolo egiziano dopo la perdita della *Guerra dei sei giorni* contro Israele nel 1967, sia il proprio dolore per il sempre più marcato ostracismo che immediatamente gli venne riservato al pari di tutti gli intellettuali che osarono criticare a voce alta e ferma la politica perseguita dal governo egiziano durante i suddetti avvenimenti.

Le *Rubā'īyyāt* di Surūr sono dunque da intendersi come un esperimento poetico in *fushā* in cui l'autore fa i conti con la propria esperienza lirica, impiegando per intero il proprio bagaglio figurativo, lessicale e, più in generale, espressivo, scegliendo la forma semplice e pulita delle quartine e le specificità che contraddistinguono tale genere. Tutto ciò, al fine di dar voce al proprio profondo senso di scoramento e scetticismo nei riguardi della storia, al tragico e quasi infantile stupore nell'osservare la caducità della solidarietà sociale e umana in tempo di crisi.

Abbiamo riconosciuto 20 sezioni tematiche all'interno dell'opera di Surūr, a partire dalle quali abbiamo selezionato le 68 quartine più salienti dal punto di vista retorico e linguistico per procedere all'analisi. Esse sono le seguenti:

1. La poesia: la ragione e la lotta di una vita	<i>rubā'īyyāt</i> n. 1-4
2. Il segreto	<i>rubā'īyyāt</i> n. 5-7
3. L'assassinio della morte come fuga dal 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> : il tradimento e la viltà	<i>rubā'īyyāt</i> n. 18-20

6. <i>Al-hiḡā'</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 e 42
8. Il silenzio e l'oppressione	<i>rubā'īyyāt</i> n. 47-49 e 53
9. L'Egitto: <i>madre del mondo</i>	<i>rubā'īyyāt</i> n. 55-59
10. L'invettiva contro gli <i>shuyūkh</i>	<i>rubā'īyyāt</i> n. 67-68 e 71; 73
11. La filosofia ed il culto dei <i>profeti</i>	<i>rubā'īyyāt</i> n. 80 e 82 e 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 e 118
14. L'elogio alla libertà: il rifiuto per la 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 <i>professione di fede</i> 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-usṭūra</i> come chiave di lettura del mondo:	<i>rubā'īyyāt</i> n. 178-179 e 190
19. Fra realtà e finzione la ricostruzione del tessuto emotivo, familiare spirituale del poeta	<i>rubā'īyyāt</i> n. 191 e 194
20. La "cattività" di Surūr: la persecuzione, il ricovero coatto nell'ospedale psichiatrico e la ciclicità del percorso poetico	<i>rubā'īyyāt</i> n. 202-203; 214; 220

Procediamo dunque ad osservare innanzitutto da quali specificità formali e tematiche è contraddistinto il genere tradizionale delle quartine al fine di valutare l'aderenza dei versi di Surūr ad esso e in quale modo egli vi ha apportato rinnovamento.

3.4.1 Il ritorno alla tradizione: cenni di base sulle specificità linguistiche delle *rubā'īyyāt*

Le *rubā'īyyāt* - lett. *quartine* – sono un genere poetico de *ash-shi'r al-ghinā'*⁶⁴⁰ strutturato su un modello lirico ben definito e notoriamente conosciuto come di matrice persiana. Si tratta di un modello riconducibile al gruppo dei componimenti di *shi'r ad-dūbayt*,⁶⁴¹ ovvero "poesia basata su una coppia di versi"⁶⁴² ed esso è

⁶⁴⁰ Vedi Ar-Rāfi'ī, Muṣṭafā Ṣādiq, *Tarīkh ādāb al-'Arab*, vol. II, ed. I^a, Dār al-Kitāb al-'Ilmiyya, Beirut, 2000, pagg. 127-128.

⁶⁴¹ Termine derivato dal persiano: *دو* – *due* e *بیت* – *verso*, è un lessema adottato successivamente anche in arabo come prestito non integrato *دوبيت* – *coppia di versi*, *distico*. Vedi Aḥmad al-Hashimī, Ḥusnī 'Abd al-Ḡalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī shīnā'at ash-shi'r al-'arabī*, Maktabat al-Adāb, Il Cairo, 1997, pag. 139. Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1991, pag. 240.

⁶⁴² All'interno dei testi critici, gli autori non mancano mai di osservare che le espressioni *rubā'īyyāt* e *shi'r ad-dūbayt* o *ad-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. Nella presente sezione di approfondimento, pertanto, il termine italiano "distico" non verrà impiegato come possibile traduzione di *rubā'īyyāt* e ciò in ragione della sua ambiguità. In letteratura italiana, gli studi sulle *Odi Barbare* [vedi Armando Balduino, Barbara, "Metrica", in Vittore Branca (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET: Torino, 1973, vol. 1, pagg. 191-194], che sono uno fra gli esempi di lirica in distici più "vicino" alla materia da noi trattata poiché cerca d'avvicinarsi al modello metrico quantitativo greco e latino - o anche arabo - e sfuggire a quello accentuativo, definiscono il distico 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

costituito: da quattro *ashṭur* in rima, ordinati originariamente secondo lo schema (aaaa) o (aaba), tendenzialmente formulati sullo stesso *baḥr* o variazioni dello stesso e formulati rigorosamente in *fushḥā*. La caratteristica principale di questa tipologia di componimenti è che in essi la reale unità prosodica, rimica e retorica di riferimento è *ash-shaṭr* e non *al-bayt*. Fra le sue caratteristiche – ricorda al-Qarṭāḡannī – vi è quella che «lā yaḡūzu fī-hi al-laḥnu muṭlaqan»⁶⁴³ ovvero, che la lingua non è soggetta a metatesi né quantitative né qualitative e, più in generale, a nessun fenomeno di variazione linguistica dalla norma. 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 metro e delle sue variazioni (*al-hazaḡ* e le sue 24 variazioni), esso, invece, ha visto un’evoluzione del tutto differente nella tradizione araba – quella di cui naturalmente si terrà conto nell’indicare le caratteristiche retoriche e linguistiche delle quartine di Surūr in questo approfondimento – aspetti che avremo modo di osservare in seguito nel paragrafo § 3.4.3, dedicato alle problematiche filologiche nello studio del *rubāʿī* in lingua araba, all’evoluzione di questo genere e a come esso si viene impiegato da Naḡīb Surūr.

Anticipiamo, tuttavia, che per quanto riguarda la definizione tecnica di *quartina* in lingua araba sono molti gli studiosi contemporanei fra quali Prince che l’hanno sostituita con altre definizioni: Ashwini e Kiparsky sostituiscono l’ormai in disuso, ambiguo e iperonimico termine *doublet – distico*⁶⁴⁴ con «six-mora tetrameters with/without a final catalectic foot»⁶⁴⁵, lo studioso Prince, invece, sceglie «al-

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 dei piedi, ovvero possono talora essere quantitativamente identici (aspetto assente nella metrica simil-quantitativa italiana di ispirazione latina o greca in italiano, che impone la cesura interna nel pentametro). In secondo luogo e di maggiore rilievo, il fatto che in arabo i due versi vengono proposti secondo un ordine grafico ben definito, ovvero 4 emistichi consequenziali, e posti l’uno “sotto” all’altro. In definitiva, benché anche nel distico vi possano essere cesure interne, esse generalmente nella poesia italiana non si manifestano con una netta e convenzionale spezzatura grafica dei due versi in quattro emistichi così come avviene nelle *rubāʿīyyāt*. Per tali ragioni, riteniamo che la definizione di “distico” come traduzione di *dūbayt* o *rubāʿīyyāt* possa essere fuorviante e, pertanto, non verrà impiegata.

⁶⁴³ In Ḥabīb Ibn al-Ḥassan al-Qarṭāḡannī, *Minhāḡ al-bulaghāʾ wa sirāḡ al-udabāʾ*, in Abū al-Ḥassan al-Qarṭāḡannī, Ḥabīb Ibn al-Khūḡa (a cura di), *Al-aʾmāl al-kāmila*, vol. 2, ad-Dār al-ʿArabiyya li-l-Kitāb, Tunisi, 2008, pagg. 241-243.

⁶⁴⁴ Vedi note precedenti.

⁶⁴⁵ Deo Ashwini; Paul Kiparsky, *Poetries in contac: Arabic, Persian and Urdu*, Stanford University, California, 2011, pagg. 1-19.

Khalīlian tetrameters»⁶⁴⁶, e tutti, dunque, procedono a una revisione terminologica mostrando di tenere in considerazione solo l'aspetto metrico. Quest'ultimo approccio, di fatto, non spiega 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. All'interno di questa sezione, dunque, eviteremo di usare altri termini all'infuori di "quartina" per indicare tale tipologia di componimento lirico, giacché altre definizioni potrebbero restringere il campo d'analisi a un solo ambito d'osservazione, ovvero quello metrico, ove di fianco ad esso, invece, gli accenti d'innovazione della letteratura araba sul tema hanno reso necessaria la riflessione sull'ambito retorico e semantico.

In merito alle quartine, altro aspetto interessante è che lo stesso al-Qarṭāğannī lo ricorda come un genere «*lā bā's bi-l-'amali 'alay-hi, fa-inna-hu mustazrafun wa waḍ'u-hu mutanāsibun*» (*non vi è nulla di male ad usarlo, è simpatico, leggero e di largo impiego*)⁶⁴⁷ poiché qualsiasi *tagāwuz shi'riyy* rispetto alla grammatica e soprattutto alla metrica, può essere giustificato dall'impiego di due strumenti compositivi essenziali⁶⁴⁸:

- *taskīn* – *elisione vocalica*
- *ilghā'* – *cancellazione*. (Relativa soprattutto alla caduta delle *hurūf al-'illa*)

In tal senso, sono molti gli *udabā'*, oltre al Qarṭāğannī, che hanno visto in questo genere lirico una tipologia, se non tematicamente, almeno formalmente di grande incoraggiamento all'uso della creatività. Infatti, chi compone una lirica in *rubā'īyyāt* nella tradizione araba è libero di giocare con le regole indicate dai predecessori al punto da "superarle" in parte, e così arricchire il genere stesso di nuove variazioni su tema. Fra le caratteristiche, infatti, per le quali è nota la poesia in quartine, il *Minhāğ al-bulaghā' wa sirāğ al-udabā'*⁶⁴⁹ riporta:

a) *at-tağdīd*: rinnovamento

⁶⁴⁶ *Ibidem*, pagg. 11-13; cfr. Alan Prince, "Metrical forms" in Paul Kiparsky; Gilbert Youmans (a cura di) *Rhythm and Meter*, Academic Press New York, 2011. Cfr. Bruno Paoli, "Generative linguistics and Arabic metrics" in Jean-Louis Aroui and And Arleo (a cura di) *Toward a typology of poetic forms: from language to metrics and beyond*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2009.

⁶⁴⁷ Si fa riferimento all'espressione del Qarṭāğannī: "لَا بَأْسَ بِالْعَمَلِ عَلَيْهِ، فَإِنَّهُ مُسْتَظَرَفٌ وَوَضْعُهُ مُتَنَاسِبٌ" – *lā bā's bi-l-'amali 'alay-hi, fa-inna-hu mustazrafun wa waḍ'u-hu mutanāsibun*". In Ḥabīb Ibn al-Khūḡa (a cura di), Abū al-Ḥassan al-Qarṭāğannī, *Minhāğ al-bulaghā' wa sirāğ al-udabā'*, op. cit., pagg. 241-243.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, pagg. 240-242.

⁶⁴⁹ *Idem*, pag. 241

b) *tafrī'*: tendenza a ramificarsi in tipologie nuove e differenti

In Naḡīb Surūr, inoltre, tali aspetti si realizzano attraverso l'impiego di alcuni elementi metatestuali com'è possibile osservare nell'esempio sottostante, relativo alla quartina n.11 del nostro autore:

قيل يوما لأولينّا: "اكتبوا..."

توجدوا... "ماذا جنوا غير العدم!

يا توالينا تعالوا فاشربوا

كأسنا ولتتباروا بالقلم!⁶⁵⁰

Qīla yawman li-awalī-nā "Uktūbū ...

Tūḡadū " madhā ḡānū ghayr al-‘adam!

Yā tawālī-nā ta‘ālū fa-ishribū

Ka’s-nā wa-li-tatabārū bi-l-qalam!

Un giorno fu detto ai nostri avi,

“Scrivete ... dunque Esistete”

E cosa hanno ottenuto quelli

se non il nulla!

O nipoti, venite

e bevete dalla nostra coppa!

Orsù venite a gareggiare

con la penna!

All'interno della quartina citata, oltre ad *aṭ-ṭibāq iḡāzī* che lega i termini أولينا – *awalī-nā* (i nostri avi) e توالينا – *tawālī-nā* (i nostri discendenti, nipoti) la declinazione surūriana del *cogito ergo sum* cartesiano è qui spogliata della sua sostanza contemplativa, del suo connotante ipersoggettivismo, così come secondo la lettura di Emmanuel Lévinas⁶⁵¹, per tornare a vivere nel campo dell'azione: l'arma del poeta è dunque la penna, la sua esistenza si lega all'azione artistica come prova stessa della sua esistenza. Un gioco intertestuale, in cui Surūr non disdegna di impiegare l'*iqtibās*

⁶⁵⁰ Rubā'īyyat Naḡīb Surūr, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pag. 13.

⁶⁵¹ Leora Batnitzky, *Leo Strauss and Emmanuel Levinas: Philosophy and the Politics of Revelation*, Cambridge University Press, 2006, pagg. 35-38.

ispirato da Cartesio⁶⁵², per poi ribaltarlo, e così dunque esprimere la propria amara riflessione sulla figura dell'artista nella storia.

Prima di passare alla classificazione rimica e retorica delle *rubā'īyyāt* ci appare necessaria una precisazione circa l'estrema "volubilità" che contraddistingue *al-mūsīqā khāriḡiyya*⁶⁵³ delle *rubā'īyyāt* (in ragione delle raffinate variazioni metriche che generalmente occorrono all'interno dello schema originario) a dispetto di un'omogenea e fluida *mūsīqā dākhiliyya*⁶⁵⁴ (in ragione della puntuale occorrenza di determinate figure retoriche). Premettiamo, infatti, che trattandosi di *poesia cantata*, le *rubā'īyyāt* nascono rigorosamente seguite da un accompagnamento musicale e la loro caratteristica è quella di avere un andamento prosodico scandito dall'adozione ricorrente di alcuni *buḥūr*. Riportiamo nella tabella a seguire i più ricorrenti, affiancati dalle rispettive *taf'īlāt* che ne contraddistinguono il *wazn* (ritmo):

<i>buḥūr</i> ⁶⁵⁵	<i>wazn</i> e rispettive <i>taf'īlāt</i> ⁶⁵⁶
- <i>al-hazaḡ</i> : "il metro con il trillo"	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن <i>mafā'ilun mafā'ilun mafā'ilun</i> x2
- <i>ar-raḡaz</i> : "il metro vibrante o con il trillo"	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ <i>mustaf'ilun mustaf'ilun mustaf'ilun</i> x2
- <i>al-basīṭ</i> : "il metro semplice"	مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن مُسْتَفْعِلُنْ فاعلن <i>mustaf'ilun fā'ilun mustaf'ilun fā'ilun</i> x2
- <i>as-sarī'</i> : "il metro veloce"	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مفعولت <i>mustaf'ilun mustaf'ilun maf'ūlatu</i> x2
- <i>al-mutadārik</i> (o <i>al-mustaḥdath</i>): "il metro avversativo o nuovo"	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن <i>fā'ilun fā'ilun fā'ilun fā'ilun</i> x2
- <i>ar-raml</i> : "il metro veloce cadenzato"	فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

⁶⁵² René Descartes (Renato Cartesio), *Discorso sul metodo* (1637), Mondadori, Milano 1993, pagg. 34, 90 e nota 6. L'altra formulazione più nota del principio cartesiano è in *Principia philosophiae* (1644), I, IV e X passim ove si dice: «questa conoscenza, io penso, dunque sono, è la prima e la più certa che si presenta a chi s'appresta a filosofare secondo un certo ordine»; cfr. Maria Antonietta Mendosa, *Un sentiero interrotto. Il «cogito» cartesiano e il suo impossibile esito realistico*, Aracne, 1999; Annalisa Rossi, *Possibilità dell'io. Il cogito di Descartes e un dibattito contemporaneo*, Mimesis, 2006.

⁶⁵³ 'Abdarrahmān Fārisī, "al-Īqā' al-khāriḡī fī shi'r Abī ar-Rabī' 'Afīf ad-Dīn at-Tilmisānī" in *Maḡallat al-adāb li-Ġāmi'at Tilimsān*, Università di Tlemcen, Marocco, 12, ottobre, 2007, pagg. 20-37, vedi pagg. 21-22.

⁶⁵⁴ Sa'īd Waraqī, *Lughat ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 1983, pag. 56.

⁶⁵⁵ al-Qarṭāḡannī, *Minḥāḡ al-bulaghā' wa sirāḡ al-udabā'*, op. cit., pag. 243.

⁶⁵⁶ Sui metri più di frequente impiegati per questo tipo di componimenti vedi Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ḡalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pag. 140-141; al-Ḥafanī, 'Abd al-Mun'im, 'Umar al-Khayyām wa ar-rubā'īyyāt, Dār ar-Rāshid, Il Cairo, 1992, pag. 14 e segg.; Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 240 e 245.

Un *baḥr* con le rispettive *taf'ilāt* è solitamente impiegato ininterrottamente dal poeta di *rubā'īyyāt* o per tutto il componimento o per almeno sei emistichi superati i quali l'autore può scegliere o di modificare appena le *taf'ilāt* senza uscire dal *baḥr*, o di sostituire il primo metro con un altro, a patto che le *taf'ilāt* di quest'ultimo siano simili a quelle del precedente e così generalmente l'autore prosegue ad applicare al componimento fino ad una ventina di variazioni di *taf'ilāt*.

Le *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* sono interamente composte entro le regole del *baḥr ar-raml* completo (ovvero 3 *taf'ilāt* per ogni emistichio), proposto sia nel proprio *ad-ḍarb aṣ-ṣaḥīḥ* (forma regolare, corretta del metro) sia nel proprio *ad-ḍarb al-maqṣūr* (forma contraddistinta dall'impiego del *qaṣr*, tipologia di 'illa). Tali forme del metro si alternano armoniosamente e frequentemente nel corso dell'opera e sono contraddistinte dall'impiego frequente de *al-khabn* (*al-khabn* tipologia di *zaḥāf*). Tutti aspetti che esporremo a breve con l'ausilio di alcuni esempi.⁶⁵⁸

Come abbiamo potuto osservare, dunque, *al-mūsīqā al-khāriḡiyya* di questo tipo di componimenti lirici è molto variegata ma essenzialmente fedele a un unico andamento prosodico che rende *al-mūsīqā ad-dākhiliyya* del componimento estremamente fluida ed omogenea nonostante le variazioni e fioriture. Altro dato emblematico e sempre legato a un ramo specifico de *al-balāgha*, è il largo impiego degli strumenti caratteristici di 'ilm *al-badī'*, sia delle sue *muḥassināt lafziyya* sia delle *muḥassināt ma'nawiyya*, fra cui ricordiamo:

- *as-sağā'*: l'andamento rimatico o la rima e alcune delle sue fioriture
 - *at-taṣrī'*
 - *at-tarṣī'*
 - *at-taṣbīgh*
- *at-tikrār*
- *al-iqtibās*
- *at-tawriya*

⁶⁵⁷ Hilāl Nāğī, (a cura di) "ar-Risāla ath-thānya min risālatayni fī 'arūḍ ad-dūbayt", in *al-Murīd*, anno II, n. 4, Dār al-Ḥurriyya li-l-Ṭibā'a, Baghdad, 1974, pagg. 161-165.

⁶⁵⁸ Per le informazioni sull'analisi metrica e l'impiego dei termini tecnici vedi la I^ appendice e il glossario terminologico del presente lavoro. Per le fonti circa il riconoscimento e la classificazione dei mutamenti lievi e gravi ne *at-taf'ilāt* vedi Ġalāl al-Ḥanaḡī, *Al-'arūḍ: taḥḍībī-hi wa i'ādātu tadwīnī-hi*, Wazārat al-Awqāf, Baghdad, 1978, pag. 429. Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 254 e segg. Vedi anche Nūr ad-Dīn Şammūd, *Tabsīṭ al-'arūḍ*, ad-Dār at-Tunsiyya li-l-Naṣhr, Tunisi, 1969, pag. 18 e segg.

- *al-ğināş*
 - *ğinās tām*
 - *ğinās nāqış*
- *aṭ-ṭibāq*
 - *aṭ-ṭibāq al-īğābī*
 - *aṭ-ṭibāq as-salbī*
 - *aṭ-ṭibāq al-īğāzī*
- *al-muqābala*
- *radd al-‘ağz ‘alā aṣ-ṣudūr*⁶⁵⁹

Si faccia attenzione che abbiamo evitato di tracciare una corrispondenza fra tali termini con quelli della retorica italiana, e se talora lo abbiamo fatto è stato in modo del tutto indicativo poiché, come abbiamo già chiarito nel primo capitolo del presente lavoro, non esiste un'esatta coincidenza fra le figure presenti nell'una e nell'altra lingua. Infatti, l'ambito cui afferiscono le figure retoriche arabe sopra indicate talora è quello della retorica *dell'eloquenza e dell'eleganza espressiva* ovvero *'ilm al-badī'* o della *retorica della chiarezza espositiva*, ovvero *'ilm al-bayān*, ma tale corrispondenza non esiste con i loro corrispettivi italiani (es: *aṭ-ṭibāq* e *al-muqābala* sono intese come argomento de *'ilm al-badī'* nella tradizione retorica araba mentre le figure a cui grosso modo talora corrispondono quali *antitesi/ossimoro* o *chiasmo* o *litote* sono figure retoriche di pensiero o di parola).⁶⁶⁰ Tutti i termini citati, ad ogni modo, sono riportati nel glossario terminologico posto in calce al presente lavoro. Avremo modo di fare riferimento alla natura delle figure retoriche arabe attraverso l'analisi di alcuni esempi tratte dalle *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, ovvero la moderna declinazione di un genere che fu reso celebre dalle quartine di 'Umar al-Khayyām e da quelle di molti altri che a lui si ispirarono nei secoli successivi.⁶⁶¹

⁶⁵⁹ Sui termini retorici ed il loro impiego vedi: 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, Muḥammad Şiddīq al-Minshāwī (a cura di), *Mu'ğam at-ta'rīfāt*, Dār al-Faḍīla, Il Cairo, 2004; 'Abd al-Qāhir al-Ğurğānī, Maḥmūd Shākir (a cura di), *Asrār al-balāgha*, Maktabat al-Khānğī, Il Cairo, 1991; *Mu'ğam al-muṣṭalahāt al-balāghīyya wa taṭawwuri-hā*, Maktabat Lubnān li-l-Nāshirīn, Beirut, 2007. Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit. Fra i testi didattici di semplice consultazione 'Alī al-Ğārim e Muṣṭafā Amīn, *Al-balāgha al-wāḍiḥa*, op. cit.

⁶⁶⁰ Cfr. Thomas O. Sloan (a cura di), *Encyclopedia of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford, 2001; Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1991. Gérard Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969. Cfr. O. Ducrot e Tzvetan Torodov, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, ESEDI, Milano, 1972.

⁶⁶¹ Per una panoramica vedi Shawqī Ḍayf, *Tarīkh al-adab al-'arabī - al-'aṣr al-'abbāsī al-Awwal*, vol. XVI, vol. X, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 2013, pagg. 197 e segg.; Muṣṭafā Ğawād, *Fī at-turāth al-'arabī*, vol. I, Wazārat al-I'lām li-l-Ğumhūriyya al-'Irāqīyya, Baghdad, 1975, pagg. 368 e segg.

3.4.2 Alla base della classificazione rimica e retorica del *rubāʿī*: la coppia di versi. Riferimenti linguistico-retorici

In virtù del delicato equilibrio prosodico e retorico delle quartine e della tendenza all'innovazione dei poeti che, come Nağīb Surūr, si sono cimentati con questo genere durante il corso dei secoli, non è affatto semplice procedere ad una classificazione delle *rubāʿiyyāt* in termini diacronici. Infatti, sulla base di quanto detto nelle righe precedenti circa la fluidità prosodica di questo tipo di componimenti e in merito alla fissità di temi che li contraddistingue (sulla quale ci soffermeremo successivamente), spesso queste opere hanno “ingannato” critici e lettori non esperti in *ʿilm al-ʿarūd* su una loro presunta “semplicità” compositiva.

Sulla base delle fonti consultate⁶⁶² e soprattutto *Mizān adh-dhahab* di Aḥmad al-Hāshimī⁶⁶³, e *Muʿğam al-mufaḍḍal fī ʿilm al-ʿarūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shiʿr*⁶⁶⁴ di Imīl Badīʿ Yaʿqūb, gli autori offrono un'unica classificazione delle 7 tipologie di *rubāʿī*. Ecco le elencate a seguire:

1. *ar-rubāʿī al-kāmil* - il *rubāʿī* completo
2. *ar-rubāʿī al-khaṣiyy* o *al-aʿrağ* - il *rubāʿī* monco o zoppo
3. *ar-rubāʿī al-khāṣṣ* - il *rubāʿī* puro
4. *ar-rubāʿī al-mumanṭaq* – il *rubāʿī* di maniera
5. *ar-rubāʿī al-muraffal* – il *rubāʿī* ornato
6. *ar-rubāʿī al-mardūf* – il *rubāʿī* simmetrico
7. *mağzūʿ ad-dūbayt* – la mezza quartina

Benché non venga precisato da autori e curatori, sembra assai evidente che le prime due, legate unicamente ad una precisa realizzazione del verso e della *qāfiya*, siano le forme più antiche e quelle di evidente matrice persiana; le altre, invece, sono quelle presumibilmente nate successivamente in seno alla tradizione araba e che hanno come caratteristica principale, oltre agli aspetti metrico-rimici, un'assai disciplinata occorrenza di figure retoriche. Optiamo dunque per segnalare la distinzione fra due gruppi: il primo gruppo verrà definito come **tipologia di**

⁶⁶² Muḥammad ʿAlī at-Tahānawī, *Mawsūʿat kashshāf iṣṭilāḥāt al-funūn wa al-ʿulūm*, vol. I, Maktabat Lubnān, Beirut, 1996, pagg. 842 e segg.; Yūsuf Bakkār, *Ġamāʿat ad-dīwān wa ʿUmar al-Khayyām*, I^a ed., al-Muʿassasa al-ʿArabiyya li-l-Dirāsāt wa an-Nashr, Beirut, 2004, pagg. 49-51; 144-146.

⁶⁶³ Aḥmad al-Hāshimī, *Mizān adh-dhahab fī ṣināʿat ash-shiʿr al-ʿarabī*, op. cit., pagg. 140 e segg.

⁶⁶⁴ Imīl Badīʿ Yaʿqūb (a cura di), *Muʿğam al-mufaḍḍal fī ʿilm al-ʿarūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shiʿr*, op. cit.

rubā'īyyāt marcate rimicamente – benché ciò non significhi che le figure retoriche siano assenti, ma che la loro occorrenza sia variabile – mentre il secondo come *tipologia di rubā'īyyāt marcate retoricamente*.

- **tipologia di rubā'īyyāt marcate rimicamente:** 1) *ar-rubā'ī al-kāmil*; 2) *ar-rubā'ī al-khaṣiyy o al-a'rağ*.
- **tipologia di rubā'īyyāt marcate retoricamente:** 3) *ar-rubā'ī al-khāṣṣ*; 4) *ar-rubā'ī al-mumanṭaq*; 5) *ar-rubā'ī al-muraḥḥal*; 6) *ar-rubā'ī al-mardūf*; 7) *mağzū' ad-dūbayt*.

Esponiamo a seguire le caratteristiche dei due gruppi indicati con riferimento al loro impiego nell'opera *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*.

▪ **Caratteristiche della tipologia di rubā'īyyāt marcate rimicamente**

Cominciamo col descrivere le caratteristiche della prima tipologia per la cui classificazione si tiene conto della metrica e dell'occorrenza della *qāfiya waḥīda* fra gli emistichi. Ricordiamo, infatti, che proprio gli emistichi costituiscono la reale unità prosodica e retorica della coppia di versi⁶⁶⁵.

1) *ar-rubā'ī al-kāmil*, ovvero il *rubā'ī completo*. È quel *rubā'ī* costituito da quattro *ashṭur* in rima baciata (schema rimico: aaaa), formulati a partire da un *wazn* ben definito ed articolato secondo le possibili variazioni dello stesso. È la tipologia formale di *rubā'ī* più di rado presente nei componimenti di questo tipo.

2) *ar-rubā'ī al-khaṣiyy o al-a'rağ* - il *rubā'ī monco o zoppo*. È quel *rubā'ī* formulato sempre a partire da un *wazn* ben definito ed articolato secondo le possibili variazioni dello stesso, tuttavia, in questa forma di *rubā'ī* solo tre *ashṭur* su quattro sono legati da una *qāfiya waḥīda* mentre il restante è libero (generalmente il terzo) (schema rimico: aaba).

Nella produzione di Surūr riscontriamo solo la presenza di un esempio di *ar-rubā'ī al-kāmil* (quartina n.73) e nessuno relativo al *ar-rubā'ī al-khaṣiyy o al-a'rağ*. Va osservato, inoltre, che i due modelli di *rubā'īyyāt marcate rimicamente* sono meno ricorrenti nelle composizioni moderne o contemporanee. Le *Rubā'īyyāt* di Nağīb

⁶⁶⁵ Come è noto *'Ilm al-qawāfi* (studio delle rime), infatti, costituisce una branca a sé de *fiqh al-lugha al-'arabiyya*, e non rientra nello studio puramente metrico di *'arūd e taf'īlāt*, ma ad esso si affianca. In tal senso la *qāfiya* è da intendersi come un fenomeno ibrido *retorico-metrico*. Vedi Imāl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pag. 335.

Surūr sono riconducibili, pertanto, all’impiego delle tipologie di *rubā’iyyāt marcate retoricamente* che osserveremo a breve e i cui quattro emistichi sono generalmente legati da due *qāfiyatāni waḥīdatāni* (due rime bacciate): una lega il primo emistichio ed il terzo, mentre l’altra il secondo ed il quarto (abab). Ad ogni modo, riportiamo a seguire l’unico esempio di *ar-rubā’ī al-kāmil* rintracciato nell’opera del nostro autore, ovvero la quartina n.73 completa di un’analisi retorica.

a) Analisi metrica e rimica de *ar-rubā’ī al-kāmil* n. 73

es. Analisi metrica e rimica de <i>ar-rubāʿī al-kāmil</i> in <i>Rubāʿiyyāt Nağīb Surūr</i>									
collocazione: quartina n. 73 - quadro tematico n. 10 - <i>Lʼinvettiva contro gli shuyūkh</i>									
Traduzione			Trascrizione			Testo		em.	v.
Qui la falla, oh sfinge “ <i>essere o non essere</i> ” Quante volte ci ha tediato la menzogna con con una valida spiegazione e testi a sua riprova! Quante volte tacemmo... Ah e per secoli di silenzio!			Hā hunā al-mafraqu...immā an nakūn			هاهنا المفرق ... إمّا أن نكون يا “أبا الهول” وإمّا لا نكون كَمْ سئمنا الزيف شرحا ومتون كَمْ صمتنا ... آه من صمت القرون ⁶⁶⁶		I	1°
			Yā “Abā al-Hūl” wa immā lā nakūn					II	
			Kam saʿimnā az-zayfa sharḥān wa mutūn					IV	2°
			Kam samatnā ... Āh min šamti al- qurūn						
Analisi metrica della quartina n. 73									
- <i>Baḥr ar-raml</i> “<i>at-tāmm</i>” (metro <i>ar-raml</i> “completo” ovvero costituito da 3 <i>tafʿīlāt</i> per ogni emistichio) - La quartina è costituita da due versi in <i>aḍ-ḍarb al-maqṣūr</i> del metro (<i>qaṣr</i> tipologia di <i>ʿilla</i>) e marcata dalla presenza de <i>al-khabn</i> (<i>al-khabn</i> tipologia di <i>zaḥāf</i>)									
variazioni metriche			ṣūrat al-ʿarūd - forma alfabetica			pattern metrico – forma simbolica			
III^	II^	I^	III^	II^	I^	III^	II^	I^	
<i>maqṣūra</i> (ʿilla –mut. grave) <i>qaṣr</i>	<i>makhbūna</i> (<i>zaḥāf</i> – mut. lieve) <i>khabn</i>	<i>sālima</i> <i>corretta</i> ~	فاعلاتٌ <i>fāʿilāt</i>	فعلاتن <i>faʿilātun</i>	فاعلاتن <i>fāʿilātun</i>	00// 0/	0/ 0///	0/ 0// 0/	1°
<i>maqṣūra</i> (ʿilla –mut. grave) <i>qaṣr</i>	<i>makhbūna</i> (<i>zaḥāf</i> – mut. lieve) <i>khabn</i>	<i>sālima</i> <i>corretta</i> ~	فاعلاتٌ <i>fāʿilāt</i>	فعلاتن <i>faʿilātun</i>	فاعلاتن <i>fāʿilātun</i>	00// 0/	0/ 0///	0/ 0// 0/	
<i>makhbūna</i> + <i>maqṣūra</i> <i>qaṣr</i> + <i>khabn</i>	<i>sālima</i> <i>corretta</i> ~	<i>sālima</i> <i>corretta</i> ~	فعلاتٌ <i>faʿilāt</i>	فاعلاتن <i>faʿilātun</i>	فاعلاتن <i>fāʿilātun</i>	0 0///	0/ 0// 0/	0/ 0// 0/	2°
<i>makhbūna</i> + <i>maqṣūra</i>	<i>Sālima</i>	<i>sālima</i>	فعلاتٌ	فاعلاتن	فاعلاتن	0 0///	0/ 0// 0/	0/ 0// 0/	

⁶⁶⁶ Nağīb Surūr, *Rubā’iyyat Nağīb Surūr*, in *al-A’ṣāl al-kāmila*, vol.4, 1997, op. cit., pag. 29

<i>qaṣr khabn</i>	<i>corretta</i> ~	<i>corretta</i> ~	<i>fa'ilāt</i>	<i>fā'ilātun</i>	<i>fā'ilātun</i>				
Classificazione di <i>rubā'ī</i> per la quartina n. 73: <i>al-rubā'ī al-kāmil</i>									
Analisi rimica: quattro emistichi legati da <i>qāfiya waḥīda</i>									
II° em. يا "أبا الهول" وإِما لا نكون <i>nakūn</i> [...]					I° em. ها هنا المفرق ... إِمّا أن نكون <i>nakūn</i> [...]				
IV° em. كَمْ صمنا ... آه من صمت قرون <i>qurūn</i> [...]					III° em. كَمْ سَمنا الزيف شرحا ومتون <i>mutūn</i> [...]				

b) Analisi retorica de *ar-rubā'ī al-kāmil* n. 73

Procedendo all'analisi retorica della stessa quartina, osserviamo l'impiego di numerose figure retoriche contemporaneamente, alcune peraltro molto raffinate come il *tarṣī'*. Un dato che denota la grande eleganza espressiva di questo genere. Ecco a seguire quelle riscontrate:

- *At-tarṣī'*
- *At-tikrār*
- *Aṭ-ṭibāq as-salbī*
- *Al-iqtibās*
- *Al-isti'āra*

c) *At-tarṣī'* ne *ar-rubā'ī al-kāmil* n.73

Osserviamo che i quattro emistichi sono contraddistinti dall'impiego del *tarṣī'*: si tratta di una figura retorica di suono che come il *taṣrī'*⁶⁶⁷, prevede una rima baciata fra i due emistichi di uno stesso verso in cui le due ultime parole condividono una o più lettere finali. La differenza fra l'uno e l'altro, tuttavia, è che il *tarṣī'* (a differenza del *taṣrī'*) prevede in aggiunta una spiccata corrispondenza eufonica, talora anche sintattica (ma non necessariamente) fra i sintagmi impiegati negli emistichi di uno stesso verso. Il *tarṣī'* è considerato una figura retorica di suono raffinata e presente soprattutto nella poesia classica, in cui «come le perle di una collana, i sintagmi corrispondono da parte a parte»⁶⁶⁸. Osserviamo il *tarṣī'* presente nella quartina n.73 di Naḡīb Surūr nella tabella sottostante:

⁶⁶⁷ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pag. 192.; Aḥmad Maṭlūb, *Mu'ḡam al-muṣṭalahāt al-balāghiyā wa ṭaṭawwuri-hā*, pag. 306.

⁶⁶⁸ 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī., Maḥmūd Shākīr (a cura di), *Asrār al-balāgha*, cit. in Aḥmad Maṭlūb, *Idem*.

At-tarṣī' ne ar-rubā'ī al-kāmil n.73										
II° bayt – verso					I° bayt – verso					
III emistichio					I emistichio					
كم سئمنا الزيف شرحا ومتون					ها هنا المفرق ... إما أن نكون					
↑ sint. 5	↑ sint. 4	↑ sintagma 3		↑ sint. 2	↑ sint. 1	↑ sint. 5	↑ sint. 4	↑ sintagma 3	↑ sint. 2	↑ sint. 1
(ism nome)	(ism nome)	(ism nome)		(fi'l verbo)	(ism istijhām nome interr.)	(fi'l verbo)	(ḥarf "An" tafsīriyya particella esplicativa)	(ḥarf al-badl particella disgiuntiva)	(ism nome)	(adāt at- tanbīh + ẓarf al- makān - espressione di attenzione + avverbio di luogo)
		(ḥarf al- ḡarr prepos.)	(ism al-fi'l li-l- tawagḡū' nome verbale esprimente rammarico)							(nidā' sintagma vocativo)
sint. 5 ↓	sint. 4 ↓	sint. 3 ↓	sint. 2 ↓	sint. 1 ↓	sint. 5 ↓	sint. 5 ↓	sint. 4 ↓	sintagma 3 ↓	sint. 2 ↓	sint. 1 ↓
قرون صمت من آه صمتنا ... كم					يا "أبا الهول" وإما لا نكون					
IV emistichio					II emistichio					

Come possiamo osservare dalla tabella sovrastante, ciascuno dei cinque sintagmi dei due primi emistichi di ogni verso, corrisponde eufonicamente ai cinque del 2° emistichio. A ciò si aggiunge che essi sono accomunati da una quasi perfetta corrispondenza sintattica che naturalmente facilita al poeta la realizzazione del *tarṣī'* e che qui abbiamo evidenziato al centro della tabella. Tale corrispondenza sintattica, benché non costituisca una condizione necessaria per l'adozione di questa fioritura di suono, è tuttavia in essa abbastanza ricorrente.

d) Altre figure retoriche ne ar-rubā'ī al-kāmil n. 73

Per quanto riguarda le altre figure retoriche salienti riscontrate in questa quartina e precedentemente indicate, esse sono riportate nella tabella sottostante:

Altre figure retoriche nel rubā'ī n. 73
1) <i>At-tikrār</i>
2) <i>Aṭ-ṭibāq as-salbī</i>
3) <i>Al-iqtibās</i>

4) Al-isti'āra al-balāghiyya	
1) at-tikrār Riferimento: anafora fra il III ed il IV emistichio del <i>rubā'ī</i> n.73	<i>quanto - kam - ... كم</i> III° emistichio <i>quanto - kam - ... كم</i> IV° emistichio
2) aṭ-ṭibāq as-salbī Riferimento: I e II emistichio <i>“essere vs. non essere”</i> espress. negativa vs. affermativa	نڪون vs. لا نڪون <i>nakūn vs. lā nakūn</i> espress. negativa vs. affermativa
3) al-iqtibās Riferimento: I e II emistichio W. Shakespeare, <i>Hamlet</i> , III, 1 [^] : <i>“To be or not to be”</i> <i>“Essere o non essere”</i>	... إِمَّا أَنْ نَكُونَ ... وَإِمَّا لَا نَكُونَ <i>immā an nakūn ... wa immā lā nakūn</i> <i>essere ... o non essere</i>
4) al-isti'āra al-balāghiyya Riferimento: II emistichio la sfinge – figura mitologica simbolo dell'intero Egitto	يا “أبا الهول” Yā “Abā al-Hūl” <i>Oh Sfinxe</i>

Come del resto in tutta l'opera, anche nel *rubā'ī* n.73 si osserva l'impiego de *aṭ-ṭibāq* fra le tante figure retoriche. Anticipiamo già da ora che quest'ultima figura retorica è fra quelle più distintive dei componimenti in quartine, nelle quali l'adozione de *aṭ-ṭibāq* esalta sia l'equilibrio formale di questo genere sia l'accostamento fra ambiti semantici opposti che pure lo contraddistinguono.

▪ **Caratteristiche della tipologia di *rubā'īyyāt* marcate retoricamente**

Procedendo, invece, ad osservare le tipologie *di rubā'īyyāt marcate retoricamente*, invece, esse sono nettamente contraddistinte dal tipo di occorrenza di figure retoriche fra i quattro emistichi del *rubā'ī*, ovvero la coppia di versi.

Infatti, benché il termine *rubā'īyyāt* (*quartine*), indichi che ogni strofa sia costituita da quattro emistichi, è solo lo studio retorico sull'intera coppia di versi del *rubā'ī* che ci permette di classificare queste diverse tipologie stilistiche di *rubā'īyyāt* dal punto di vista retorico⁶⁶⁹. A tal fine, infatti, ciò che si osserva è in quale ordine occorrono certe precise *ashkāl balāghiyya* all'interno della quartina in esame - naturalmente senza che la presenza di tratti marcati retoricamente escluda il necessario rispetto dell'ordine

⁶⁶⁹ Si segnala che questo tipo di classificazione rimanda esclusivamente alla tradizione araba e non a quella persiana. Sul tema cfr. Alessandro Bausani, *La letteratura neopersiana*, Roma: Edizioni Nuova Cultura (con una premessa di Angelo Arioli), 2011.

rimico e metrico – e a seguire l’occorrenza della *qāfiya*. Dunque, le figure retoriche di riferimento per classificare queste tipologie di quartine sono:

- 1) ***al-qāfiya*⁶⁷⁰**: si tiene in considerazione solo la *qāfiya waḥīda* ossia la rima baciata, legata naturalmente a *taf’īlat al-’arūd* e *taf’īlat aḍ-ḍarb* che sono impiegate nella quartina.
- 2) ***al-ḡinās*⁶⁷¹**: nel caso de ***ar-rubā’iyyāt marcate retoricamente*** è una figura retorica molto rilevante sia nella sua forma di *ḡinās tāmm* sia in quella di *ḡinās nāqiṣ*. Come abbiamo indicato nel glossario tecnico del presente lavoro, il *ḡinās* che viene definito *tāmm* è quello che prevede un’uguaglianza formale totale fra i due (o più) termini che esso lega. Quest’ultimi, dunque, devono differire per significato ma allo stesso tempo essere identici secondo tutti e quattro i seguenti parametri formali:
 - a) ***naw’ al-ḥurūf***: la presenza delle stesse lettere. (Viene considerato *nāqiṣ naw’ al-ḥurūf* o “incompleto per forma” anche quel *ḡinās* in cui uno dei due termini legati è un *mushtaqqā* o una forma de *al-fi’l al-mazīd* rispetto all’altro)
 - b) ***shakl (tashkīl)***: la vocalizzazione
 - c) ***’adad***: il numero delle lettere
 - d) ***tartīb***: l’ordine delle lettere all’interno della parola. Nel caso in cui il *ḡinās* sia *nāqiṣ naw’ al-ḥurūf*, ovvero quando un termine non ha tutte le stesse lettere dell’altro a cui è legato retoricamente, il *tartīb* si considera comunque soddisfatto se l’ordine fra le lettere in comune è comunque rispettato.

La bellezza del *ḡinās* è che esso è una figura retorica prettamente formale e non impone un legame semantico fra i termini investiti. Anzi, il poeta impiega il *ḡinās* proprio per giocare con la polisemia di termini formalmente prossimi. Tuttavia, vi sono impieghi di *ḡinās* che tendono anche ad esaltare il legame semantico fra i termini investiti, per affinità semantica o per opposizione. È un caso che tratteremo adeguatamente nel paragrafo di questo approfondimento dedicato alla presenza de *ath-thunā’iyyāt aḍ-ḍiddiyya aw al-mutanāsiqa* (binomi semantici per opposizione o

⁶⁷⁰ Aḥmad al-Hāshimī, *Mizān adh-dhahab fī ṣinā’at ash-shi’r al-’arabī*, op. cit., pagg. 108 e segg; ‘Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, *Mu’ḡam at-ta’rifāt*, op. cit., pag. 143.

⁶⁷¹ ‘Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, *ibidem*, pagg. 70-71; cfr. Aḥmad Maṭlūb, *ibidem*, pag. 450-455.

familiarità)⁶⁷² nelle quartine di Nağīb Surūr. Per il momento ci limitiamo ad elencare solo alcuni brevi esempi di *ğinās* tratti dalle *Rubā'īyyāt* di Surūr esprimenti specifici rapporti semantici per ciascuna coppia di termini investiti:

Es.	<i>Ğinās</i> (<i>Ğinās nāqış naw' al-ħurūf</i>)	collocazione nelle <i>Rubā'īyyāt</i> <i>Surūr</i>		<i>thunā'īyya ma'aniyya</i> (binomio semantico)	tipologia di <i>thunā'īyya</i> : <i>mutanāsiqa</i> / <i>điddiyya</i>
1	الخراس – <i>al-khirās</i> الجراس – <i>al-ğirās</i>	n.	13 ⁶⁷³	"il mutismo" "il campanellino"	<i>điddiyyā</i> opposizione semantica
		Em	II e IV		
2	حناجر – <i>ħanāğir</i> خناجر – <i>khanāğir</i>	n.	33 ⁶⁷⁴	"gole" "coltelli"	<i>mutanāsiqa</i> prossimità semantica
		Em	I e III		
3	الكلم – <i>al-kalam</i> القلم – <i>al-qalam</i>	n.	71 ⁶⁷⁵	"la parola" "la penna"	<i>mutanāsiqa</i> prossimità semantica
		Em	I e III		
4	نبي – <i>nabī</i> بغي – <i>baghī</i>	n.	82 ⁶⁷⁶	"profeta" "megera"	<i>điddiyyā</i> opposizione semantica
		Em	I e III		

Tornando al gruppo delle *rubā'īyyāt* **marcate retoricamente**, la presenza, l'ordine ed il rapporto fra le figure retoriche sopra descritte (*al-qāfiya* e *al-ğinās*) non sono osservati in base ad una loro "casuale" presenza fra i due versi della coppia⁶⁷⁷, bensì secondo una loro precisa occorrenza fra i quattro *ashṭur* della stessa. Procediamo dunque ad elencare le varianti di *rubā'īyyāt* afferenti a questa seconda tipologia, proseguendo poi ad analizzare le tipologie di *rubā'ī* presenti all'interno dell'opera di Surūr. Ecco le cinque tipologie *rubā'īyyāt* **marcate retoricamente**:

- 1) ***ar-rubā'ī al-khāṣṣ* (il *rubā'ī* puro)**: è quel *rubā'ī* all'interno del quale si esige che i quattro *ashṭur* siano ordinati in *qāfiya waḥīda* e che ognuno dei due

⁶⁷² Vedi Samar Dwīb, *Ath-thunā'īyyāt aḍ-điddiyya: Dirāsāt fī ash-shi'r al-'arabī*, Manshūrāt al-Hay'a al-'Āmma as-Sūriyya li-l-Kitāb, Damasco, 2009.

⁶⁷³ Nağīb Surūr, *Rubā'īyyat Nağīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pag. 14.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, pag. 19.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, pag. 28.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, pag. 31.

⁶⁷⁷ La precisa occorrenza della *qāfiya* è, come abbiamo segnalato, un aspetto che si manifesta con regolarità anche nel primo gruppo mentre non lo è il *ğinās* la cui presenza nella tipologia di *rubā'īyyāt* **marcate retoricamente** è variabile. Vedi Aḥmad al-Hāshimī, *Mīzān adh-dhahab fī šinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pagg. 141 e segg. Cfr. Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 348-374.

ġinās, quello fra il primo ed il secondo emistichio del primo verso ed il primo e secondo emistichio del secondo verso, sia *tāmm*.⁶⁷⁸

- 2) ***ar-rubā'ī al-mumanṭaq (il rubā'ī di maniera)***: è quel *rubā'ī* all'interno del quale si esige che rispettivamente i primi due emistichi dei due versi della coppia così come i due secondi emistichi della stessa, siano ordinati fra loro in *qāfiya waḥīda*. A ciò si aggiunge che il *ġinās* fra una delle due coppie di emistichi citate è *nāqīṣ naw' al-ḥurūf*, mentre l'altro *ġinās* è tendenzialmente *tāmm*.
- 3) ***ar-rubā'ī al-muraffal (il rubā'ī ornato)***: è pressoché identico al precedente, tuttavia, il *ġinās nāqīṣ* che lega una delle due coppie di emistichi è *nāqīṣ naw' al-ḥurūf wa at-tartīb*, mentre l'altro *ġinās* generalmente è sempre *tāmm*. Va detto che nonostante la cesura interna del verso indichi sempre due emistichi, ogni verso è composto da tre unità sintagmatiche (*murakkab min thalāth faqarāt*)⁶⁷⁹ che rendono più ricca la sua prosodia. In tal senso si giustifica la dicitura stessa di “*muraffal*” (*ornato*) con la quale questo *rubā'ī* è stato definito.
- 4) ***ar-rubā'ī al-mardūf (il rubā'ī simmetrico)***: è quel *rubā'ī* la cui caratteristica essenziale è la presenza massiccia del *ġinās*, sia esso *tāmm* e *nāqīṣ*, in quanti più casi sia possibile che esso occorra. Come per il *rubā'ī muraffal*, va detto che nonostante la cesura interna del verso indichi sempre due emistichi, ogni verso qui è composto, invece, da quattro unità sintagmatiche (*murakkab min arba' faqarāt*)⁶⁸⁰ che rendono ancora più ricca la sua prosodia. In tal senso si giustifica la dicitura stessa di “*mardūf*” (*simmetrico*) con la quale questo *rubā'ī* è stato definito.⁶⁸¹
- 5) ***mağzū' ad-dūbayt (la mezza quartina)***: è quel *rubā'ī* all'interno del quale si esige che i due *shaṭrāni* del primo verso siano ordinati in *qāfiya waḥīda* e legati da un *ġinās tāmm / nāqīṣ* con il secondo emistichio del secondo verso. Il primo emistichio del secondo verso, dunque, è libero e non segue la *taf'ila* che

⁶⁷⁸ 'Abd ar-Raḥmān Ibn al-Ġūzī, Marwān Qabbānī (a cura di), *Al-mudhish*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 2005, pag. 279; Aḥmad al-Hāshimī, *idem*.

⁶⁷⁹ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), Muwaffaq ad-Dīn al-Mawṣilī, *ash-Sharḥ al-mufaṣṣal li-l-Zamakhsharī*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 2001, pag. 134; Aḥmad al-Hāshimī, *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pag. 141.

⁶⁸⁰ Aḥmad al-Hāshimī, *idem*.

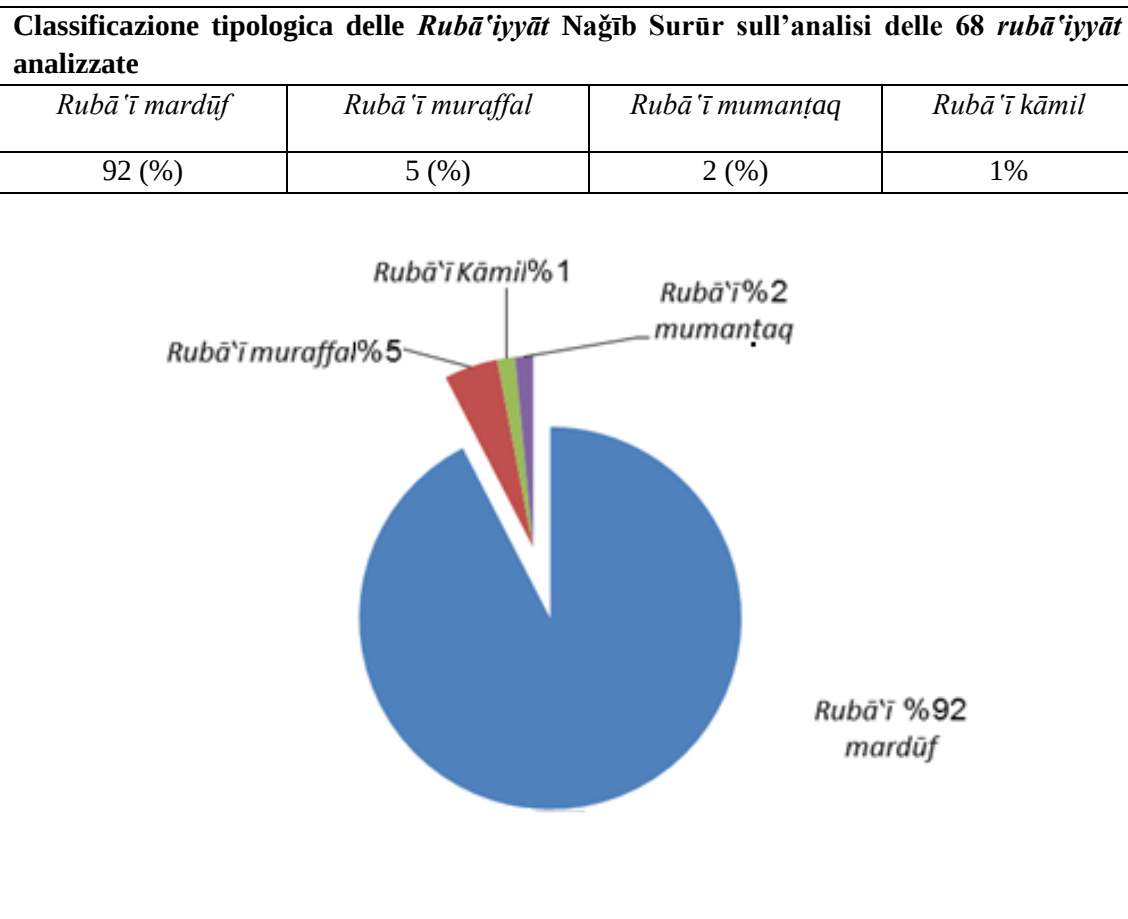
⁶⁸¹ Ibn Ḥuğġa al-Ḥamawī, *Khizānat al-adab wa ghāyat al-'arab*, vol. I, Maṭba'at Būlāq, Il Cairo, 1857, pagg. 438 - 439

accomuna gli altri tre emistichi della coppia di versi. Questo tipo di *rubā'ī* è generalmente contraddistinto dall'impiego del *baḥr al-basīṭ* e fu quello tendenzialmente adottato da Al-Bahā' Zuhayr⁶⁸² ed al-Anṣārī.⁶⁸³

All'interno di *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* riscontriamo l'impiego maggioritario del *rubā'ī al-mardūf*, ovvero uno di quelli che offre più libertà all'autore di impegnare il *ğinās nāqış* all'interno di un contesto lessicale, peraltro, in cui abbondano *alfāz dakhīla* e riferimenti alla tradizione egizia e non egiziana.

A seguire riportiamo una tabella in cui si offre una stima delle tipologie di *rubā'ī* impiegate all'interno dell'opera di Surūr e a seguire dei tipi di *ğinās* rintracciati all'interno della stessa.

a) Classificazione tipologica delle *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* e le tipologie di *ğinās* riscontrate



⁶⁸² Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm e Muḥammad Ṭāhir al-Ğabalāwī (a cura di), al-Bahā' Zuhayr, *Dīwān al-Bahā' Zuhayr*, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 1982.

⁶⁸³ Marwān Qabbānī (a cura di), 'Abd ar-Raḥmān Ibn al-Ğūzī, *Al-mudhish*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 2005, pag. 279.

Tipologie di <i>ġinās</i> rilevate su 68 quartine/136 emistichi: TOT. 47 <i>ġinās</i>				
A	<i>Ġinās nāqış naw' al-ḥurūf</i> allitterazione con variazione di lettere	14	Es: <i>rubā'ī</i> n. 17 em. II – IV ⁶⁸⁴ kalb ... qalb < كَلْب ... قَلْب cuore ... cane	
			Es: <i>rubā'ī</i> n. 49 em. II – IV ⁶⁸⁵ zālām ... kalām < الظَّالَم ... الكلام il parlare ... l'oscurità	
			Es: <i>rubā'ī</i> n. 97 em. II – IV ⁶⁸⁶ qamar ... thamar < قَمَر ... ثَمَر frutto ... luna	
B	<i>Ġinās nāqış naw' al-ḥurūf wa at-tarīb</i> allitterazione con variazione di lettere e ordine delle stesse	7	Es: <i>rubā'ī</i> n. 86 em. I – III ⁶⁸⁷ qabr ... baḥr < قَبْر ... بَحْر mare ... tomba	
C	<i>Ġinās nāqış naw' al-ḥurūf wa al-'adad</i> allitterazione con variazione di lettere e numero delle stesse	5	Es: <i>rubā'ī</i> n. 30 em. II – IV ⁶⁸⁸ ḥāfir ... aẓāfir < حَافِر ... أَظْفِر unghie ... lett: colui che scava una fossa (becchino)	
D	<i>Ġinās nāqış al-'adad</i> allitterazione con variazione del numero delle lettere	4	Es: <i>rubā'ī</i> n. 116 em. I – III ⁶⁸⁹ maḥākim ... ḥākim < مُحَاكِم ... حَاكِم governatore ... tribunal	
E	<i>Ġinās nāqış naw' al-ḥurūf wa ash-shakl</i> allitterazione con variazione di lettere e vocalizzazione	5	Es: <i>rubā'ī</i> n. 68 em. I – III ⁶⁹⁰ naqūm ... nuḡūm < نَقُوم ... نُجُوم stelle ... sorgeremo	
F	<i>Ġinās nāqış at-tarīb</i> allitterazione con variazione dell'ordine delle lettere	5	Es: <i>rubā'ī</i> n. 42 em. I – II ⁶⁹¹ liss ... sill < لِصَّ ... صِلَّ cobra ... ladro	
G	<i>Ġinās nāqış al-'adad wa ash-shakl</i> allitterazione con variazione del numero delle lettere e della vocalizzazione	1	Es: <i>rubā'ī</i> n. 71 em. II – IV ⁶⁹² kaḥan ... fann < كَفَن ... فَان arte ... sudario	
H	<i>Ġinās nāqış at-tarīb wa ash-shakl</i> allitterazione con variazione dell'ordine delle lettere e della vocalizzazione	1	Es: <i>rubā'ī</i> n. 14 em. I-II ⁶⁹³ khān ... [lam]akhun < أَخْن ... خَان non tradii ...tradi[rono]	

⁶⁸⁴ Naḡīb Surūr, *Rubā'īyyat Naḡīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, op. cit., pag. 15.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, pag. 23.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, pag. 35.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, pag. 32.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, pag. 18.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, pag. 40.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, pag. 28.

⁶⁹¹ *Ibidem*, pag. 21.

⁶⁹² *Ibidem*, pag. 28.

⁶⁹³ *Ibidem*, pag. 14.

I	<i>Ginās tāmm</i> allitterazione completa	5	Es: <i>rubā'ī</i> n. 20 em. I – III ⁶⁹⁴ < (fa)hawā ... (al-)hawā... < (ال)هوى... (ف)هوى l'amore ... è crollato

Proponiamo a seguire un'analisi de *ar-rubā'ī al-mardūf* n.14 tratto da *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*. Al pari dell'analisi svolta per l'unico *rubā'ī kāmīl* (n.73) e già proposta alle pagine precedenti, anche qui proponiamo una tabella riassuntiva della composizione metrica del *rubā'ī* e delle figure retoriche salienti in essa presenti. Lo studio dettagliato del *rubā'ī* ci consente di comprendere adeguatamente la ricchezza formale di questo genere che soggiace alla sua fluidità e godibilità letteraria. Ancora una volta, in questa quartina, i temi trattati sono quelli cari alla penna di Surūr e conformi alla tradizione tematica del genere: la riflessione sulla vita e sulla morte, la solitudine del poeta e le sue straordinarie coerenza e fedeltà a un modello etico ormai considerato annietato dalla storia.

b) Analisi metrica e rimica de *ar-rubā'ī al-mardūf* n. 14

Analisi metrica e rimica de <i>ar-rubā'ī al-mardūf</i> n. 14				
Collocazione: quartina n. 14 - quadro tematico n. 4 – <i>L'amore e la penna</i>				
Traduzione	Trascrizione	Testo	em.	v.
<i>Oh compagno mio, sappi che non tradii i principi, benché i principi 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!</i>	Yā rafīqī lam akhun 'ahda al-hawā Wa al-hawā raghma wifā'i-ī khāna 'ahd-ī Hunā anā mā bayna shawq-ī wa al-ġawā Aqṭa'u al-ayyāma ka-al- adghālī waḥd-ī	يا رفيقي لم أخن عهد الهوى والهوى رغم وفائي خان عهدي هنا أنا ما بين شوقي والجوى أقطع الأيام كالأدغال وحدى ⁶⁹⁵	I	1°
			II	
			III	2°
			IV	
Analisi metrica della quartina n. 14				
- <i>Baḥr ar-raml</i> “<i>at-tāmm</i>” (metro <i>ar-raml</i> “<i>completo</i>” ovvero composto da 3 <i>taf'īlāt</i> per ogni emistichio): - La quartina è costituita da due versi in <i>aḍ-ḍarb aṣ-ṣaḥīḥ</i> del metro: secondo tale <i>pattern</i> le <i>taf'īlāt</i> sono tutte salve da mutamento eccetto l'ultima del primo emistichio che è sempre <i>maḥdhūfa</i>. I restanti <i>hashū</i>, ovvero le <i>taf'īlāt</i> interne non in finale di emistichio, possono essere più o meno marcati dalla presenza de <i>al-khabn</i> o <i>al-kaff</i> o <i>ash-shakl</i> (i tre <i>zaḥāfāt</i> previsti per il <i>baḥr ar-raml</i>, qui adottato in tutta l'opera di Surūr). In questa quartina n.14 notiamo l'intervento de <i>al-khabn</i> solo all'interno della seconda <i>taf'īla</i> del II° emistichio del primo verso.				

⁶⁹⁴ *Ibidem*, pag. 15.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, pag. 14.

variazioni metriche			ṣūrat al-‘arūḍ - forma alfabetica			pattern metrico – forma simbolica			
III^	II^	I^	III^	II^	I^	III^	II^	I^	
maḥdhūfa (‘illa –mut. grave) ḥadhḥ	sālima corretta ~	sālima corretta ~	فاعلا fā‘ilā	فاعلاتن fā‘ilātun	فاعلاتن fā‘ilātun	0// 0/	0/ 0// 0/	0/ 0// 0/	1°
sālima corretta ~	makhbūna (zaḥāf – mut. lieve) khabn	sālima corretta ~	فاعلاتن fā‘ilātun	فاعلاتن fa‘ilātun	فاعلاتن fā‘ilātun	0/ 0// 0/	0/ 0///	0/ 0// 0/	
maḥdhūfa (‘illa –mut. grave) ḥadhḥ	Sālima corretta ~	sālima corretta ~	فاعلا fā‘ilā	فاعلاتن fā‘ilātun	فاعلاتن fā‘ilātun	0// 0/	0/ 0// 0/	0/ 0// 0/	2°
sālima corretta ~	sālima corretta ~	sālima corretta ~	فاعلاتن fā‘ilātun	فاعلاتن fā‘ilātun	فاعلاتن fā‘ilātun	0/ 0// 0/	0/ 0// 0/	0/ 0// 0/	
Tipologia di rubā‘ī per la quartina n. 14: al-rubā‘ī al-mardūf Analisi rimica: 2 coppie di emistichi legate ognuna da qāfiya waḥīda									
II° emistichio والهُوى رَغْم وفائى خان عَهْدِي ‘ahd-ī [...] IV° emistichio أَقْطَع الأَيام كالأَدغال وَحْدِي waḥd-ī [...]						I° emistichio يا رِفِيفِي لَمْ أَخْن عَهْد الـهُوى al-hawā [...] III° emistichio هَنا انا ما بَيِّن شوقِي والجوى al-ḡawā [...]			

c) Analisi retorica de *ar-rubā‘ī al-mardūf* n. 14

Procedendo all’analisi retorica della stessa quartina, osserviamo l’impiego di numerose figure contemporaneamente atte a conferire grande equilibrio espressivo e fluidità al sentire dell'autore. Fra queste quelle rintracciate sono:

- *al-ḡinās*
- *al-muqābala al-‘aksiyya*
- *al-maḡāz al-mursal*
- *al-maḡāz al-‘aqlī bi-l-qarīna al-‘aqliyya*

d) *Al-ḡinās* ne *ar-rubā‘ī al-mardūf* n. 14

In ragione della tipologia di quartina qui in oggetto (*ar-rubā‘ī al-mardūf*) si osserva un massiccio impiego del *ḡinās*, sia *tāmm* sia *nāqiṣ*. Osserviamo i due presenti, entrambi fra il I° e II° emistichio:

<i>Al-ġinās ne ar-rubā'ī al-mardūf n. 14</i>		
Riferimento: I° e II° emistichio del <i>rubā'ī</i> n.14		
Tipologia di <i>ġinās</i>	parametri del <i>ġinās</i>	Es. <i>Ġinās</i>
I e II emistichio: <i>ġinās nāqis</i> <i>naw' al-ḥurūf</i> -	5. <i>naw' al-ḥurūf</i> - lettere impiegate diverse 6. <i>ash-shakl – (tashkīl)</i> vocalizzazione: uguale 7. <i>al-'adad – numero di lettere:</i> uguale 8. <i>at-tartīb – ordine di</i> successione: uguale	الهوى ... الحوى <i>al- hawā ... al-ḡawā</i> <i>l'amore [i principi] ...</i> <i>la folle passione</i>
I e II emistichio: <i>ġinās nāqis</i> <i>shakl wa at-tartīb</i>	5. <i>naw' al-ḥurūf</i> - lettere impiegate uguali ⁶⁹⁶ 6. <i>ash-shakl – (tashkīl)</i> vocalizzazione: diversa 7. <i>al-'adad – numero di lettere:</i> uguale 8. <i>at-tartīb – ordine di</i> successione: diverso	[لم]أخن ... خان <i>[lam]akhun ... khāna</i> <i>non tradii ...tradi[rono]</i> .

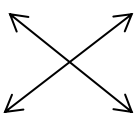
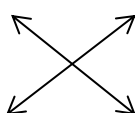
e) *Al-muqābala al-'aksiyya ne ar-rubā'ī al-mardūf n. 14*

Al-muqābala è una figura retorica che di per sé riunisce più termini con significati differenti al fine di creare un'opposizione semantica o un ribaltamento formale ed è considerata una figura retorica derivata da *aṭ-ṭibāq*, dunque afferisce al gruppo delle *muḥassināt ma'nawiyya* del ramo de 'ilm *al-badī'* de *al-balāgha*. Il tipo di *muqābala* qui in oggetto è *al-muqābala al-'aksiyya bi-ithnayn*⁶⁹⁷ ovvero una figura retorica che riunisce più termini in opposizione e spesso con risultati analoghi a quelli del chiasmo della retorica italiana o occidentale che, tuttavia, ne *al-balāgha* corrisponde più propriamente alla figura de *radd al-'ağz 'alā aṣ-ṣudūr*. Quest'ultima figura retorica citata, infatti, prevede un ribaltamento nella costruzione ma non implica

⁶⁹⁶ In realtà nell'esempio si osserva al primo termine, la presenza di una *hamza* retta da *alif* e al secondo, una semplice *alif*. Nei manuali di retorica, tuttavia l'osservazione del *ġinās* tende a non tenere in considerazione la *hamza* se non in posizione finale. Vedi Aḥmad Maṭlūb, *Mu'ğam al-muṣṭalahāt al-balāghiyya wa taṭawwuri-hā*, op. cit., pag. 450-455.

⁶⁹⁷ Aḥmad Maṭlūb, *idem*.

necessariamente proprio ribaltamento o un'opposizione di significato al pari de *al-muqābala al-'aksiyya bi-ithnayn*.⁶⁹⁸ Osserviamola fra il I° ed il II° emistichio del *rubā'ī* n.14:

<i>Al-muqābala al-'aksiyya ne ar-rubā'ī al-mardūf</i> n.14	
Riferimento: I° ed il II° emistichio del <i>rubā'ī</i> n.14	
2. <i>al-muqābala al-'aksiyya bi-ithnayn</i>	
Oh compagno mio, sappi che <u>non tradii</u> i <u>principi</u>,  benché i <u>principi</u> nonostante la mia fedeltà, <u>tradirono il voto che loro feci!</u>	يا رفيقي لم أخن عهد الهوى Yā rafiqī lam akhun 'ahda al-hawā  والهوى رغم وفائي خان عهدي Wa al-hawā raghma wafā'i-khāna 'ahd-ī

f) *Al-mağāz al-mursal ne ar-rubā'ī al-mardūf* n. 14

Altra figura retorica di grande interesse riscontrata in questo *rubā'ī* n.14 è *al-mağāz al-mursal mabnī 'alā al-ḥāliyya*. Benché il *mağāz* generalmente indichi la metafora, *al-mağāz al-mursāl* pone alla base della propria costruzione l'uso de «al-kalima fī ghayr ma'anā-ha al-ḥaqīqī»⁶⁹⁹, ovvero l'espressione di un concetto per mezzo di una parola diversa da quella propria, ma ad essa legata da una relazione di contiguità o di interdipendenza logica o materiale, dunque una metonimia o una sineddوحة, a seconda dei rapporti immateriali/materiali espressi⁷⁰⁰. Vi sono nove tipologie di *mağāz al-mursal*, tutte riportate nel glossario del presente lavoro, quello presente nel *rubā'ī* n.14 è *al-mağāz al-mursal al-mabnī 'alā al-ḥāliyya*, ovvero una metonimia per la quale in luogo di un termine viene espresso ciò che ne indica il suo “stato” o la sua condizione. In questo caso è il poeta che parla I emistichio *rubā'ī* n. 14 quando all'espressione *la promessa, il voto dei principi* (*'ahda al-hawā* - عهد الهوى) attribuisce ai principi morali la promessa o il voto che egli ha fatto loro. Quello indicato, dunque, è un complemento di specificazione in apparente funzione oggettiva in cui, in luogo del reale referente (*Surūr*) si rimanda al suo *al-ḥāl* (*condizione, stato*), esprimendo dunque una relazione *ḥāliyya* ovvero “*relativa allo stato o alla effettiva*

⁶⁹⁸ Per un confronto fra le due figure retoriche vedi la voce *radd al-'ağz 'alā aṣ-ṣudūr* in Abū al-'Abbās 'Abd Allāh Ibn al-Mu'taz, *al-Badī'*, Dār al-Ġīl, Beirut, 1990, pag. 140.

⁶⁹⁹ 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, *Al-mağāz al-lughawī wa al-mağāz al-'aqlī*, in 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Maḥmūd Shākir (a cura di), *Asrār al-balāgha*, op cit. pagg. 26 e segg.

⁷⁰⁰ Sulla problematicità di tale espressione si rimanda a (§ III.1.2e)

condizione dell'agente" fra il termine impiegato retoricamente ed il suo riferimento reale.

g) *Al-mağāz al-'aqlī ne ar-rubā'ī al-mardūf* n. 14

Al-mağāz al-'aqlī pone alla base della propria costruzione «tarkīz fī al-fī'l min ghayr al-fā'il»⁷⁰¹ ovvero l'attribuzione dell'azione espressa dal verbo ad un soggetto che non è quello reale. Il tipo di *mağāz* in questione (*al-mağāz al-'aqlī bi-l-qarīna al-'aqliyya* – *metafora basata su un rapporto a un rimando irreal*) indica uno slittamento semantico fra l'emozioni provate dal poeta che divengono soggetto dell'azione indicata. Al II° emistichio del *rubā'ī* n.14 il poeta afferma che «i principi, nonostante la mia fedeltà, tradirono il voto che loro feci!» (*Wa al-hawā raghma wifā'i-ī khāna 'ahdī* - *والهوى رغم وفائي خان عهدي*). Osserviamo, dunque, che il soggetto dell'azione metaforica sono «i principi» a cui è votato il poeta i quali rappresentano una proiezione immateriale, per la quale non è realmente possibile compiere l'azione indicata del «tradire». L'immagine metaforica trasferisce la percezione riflessiva del “sentirsi traditi nella fedeltà ai propri principi” in un'azione compiuta da un soggetto immateriale.

Come ci è stato possibile osservare nelle pagine precedenti, malgrado *ar-rubā'īyyāt* costituiscano un genere gradevole e convenzionalmente indicato come “semplice”, esse sono governate da un certo manicheismo di pensiero che trova espressione proprio nel largo uso di figure retoriche oppositive atte ad esprimerlo. La grazia metrica e formale di questa tipologia di componimento è dunque presente nella versione contemporanea di Surūr il quale, noto come autore provocatorio e *taghrībī*, convoglia la propria sperimentazione artistica e il proprio credo ideologico in un genere formalmente ordinato e classico della letteratura araba. In tal modo, dunque, l'autore smentisce la propria fama di poeta impulsivo (o come talora è stato accusato, «incapace di gestire sapientemente l'idioma»⁷⁰²) rivelandosi perfettamente a proprio

⁷⁰¹ *Idem.*

⁷⁰² Bahṡ Nāṣir fu tra uno fra i critici che ripetutamente attaccarono l'opera di Surūr. Come più volte ricordato anche dal letterato Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr e dal critico Ṭāḥa Wādī, le posizioni anti-governative del nostro autore e le accuse di Surūr a Rashād Rushdī e Tawfīq al-Ḥakīm nei riguardi di un teatro lontano dalla sensibilità popolare, furono il principale ostacolo alla ricezione delle sue opere. La violenta campagna di discredito su Surūr ebbe inizio a seguito della rappresentazione dell'opera *Ah yā layl yā qamar!*, quando Bahṡ Nāṣir pubblicò sul quotidiano *al-Ġumhūrīyya* (13 dicembre 1967) un articolo feroce sulla validità artistica della stessa. A tale recensione ne seguirono delle altre di Rashād Rushdī, assai critico nei riguardi degli intellettuali di estrazione marxista come Surūr, nonché direttore artistico della compagnia *al-Ḥakīm* e della rivista *al-Masrah*, le cui pagine ignorarono completamente

agio nell'impiego di tale canale espressivo ricercato dal punto di vista strutturale e formale.

3.4.3 Problematicità filologiche legate allo studio delle *rubā'īyyāt*:

***Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* ed il loro *background* letterario e stilistico**

Nel tentativo di comprendere da quale pluralità di riferimenti ha avuto origine questa opera cardine di Nağīb Surūr, così eclettica per ispirazioni ed allo stesso tempo fra le più equilibrate sotto il profilo formale, possiamo dunque ad indicare gli estremi per uno studio filologico sulle *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, un aspetto che ci conduce a tener conto di due fattori:

1. *Ar-rubā'īyyāt*, ricezione e diffusione nel mondo arabo. Una curiosa sinonimia: *ar-rubā'ī* dal punto di vista metrico *ar-rubā'ī* così come inteso in letteratura e la problematicità dello studio filologico su di esso.
2. La rivoluzione dei generi classici nel '900: *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* fra fedeltà alla tradizione ed eterogeneità d'ispirazioni

a) *Ar-rubā'īyyāt*, ricezione e diffusione nel mondo arabo. Una curiosa sinonimia: *ar-rubā'ī* dal punto di vista metrico e retorico e *ar-rubā'ī* filosofico in letteratura

Come abbiamo ricordato all'inizio di questo capitolo, il modello poetico di matrice persiana delle *rubā'īyyāt* fu originariamente basato sulla bellezza rimica e metrica del *rubā'ī*, che nella tradizione persiana d'origine indica un componimento basato su una coppia di versi, prosodicamente legato al metro *al-hağaz* e alle sue 24 variazioni e rimicamente ordinato secondo due possibili schemi (aaba) o (aaaa)⁷⁰³. Tuttavia, occorre compiere alcune precisazioni sui cambiamenti occorsi all'introduzione di tale genere all'interno della letteratura araba.

Innanzitutto nei testi critici arabi gli autori non mancano mai di osservare che le espressioni *rubā'īyyāt* e *shi'r ad-dūbayt* o *ad-dūbayt* ovvero *poesia basata su una*

le innovazioni artistiche di Surūr attaccandolo, dunque, per aver osato criticare i modelli drammaturgici imperanti all'epoca. Vedi Bahiğ Nāşir, "Ah yā layl yā qamar!", in *al-Ğumhūriyya*, 13 dicembre 1967. Cfr. Nağīb Surūr, *Rasā'il ilā wa min Şalāh 'Abd aş-Şabūr*, 1963-1969 (frammenti; opera irreperibile); M. Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa a oggi*, Carocci, Roma, 2010, pag. 103; M. Ruocco, "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, Uppsala, Harrassowitz, 2011, pagg. 121-133; Tahā Wādī, "Minin ağıb an-nāss" in *al-Kātib*, XVI° anno, n.181, aprile 1976, pagg. 110-118.

⁷⁰³ Alessandro Bausani, *La letteratura neopersiana*, op. cit., pag. 527 e segg.

coppia di versi sono da intendersi come sinonimiche benché il primo sia chiaramente un iponimo del secondo. Si tratta di una soluzione poco chiara e per nulla condivisibile ma di fatto corrente fra gli studi critici in lingua araba⁷⁰⁴. Tale definizione appare ancora più fuorviante al confronto con alcuni testi di base sul tema del *rubāʿī* redatti dai persianisti, fra cui il celebre lavoro del Thiesen⁷⁰⁵, il quale ricorda che esistono quartine in senso non tecnico persiane o neopersiane, «denominate genericamente *dūbaytī* ovvero componimento di due versi, distico», composte su altri metri, e che «possono essere considerate come i due versi iniziali di un qualsiasi componimento lirico (*ghazal* o *qasīda*)»⁷⁰⁶.

Oltre a ciò, aggiungiamo che anche all'interno della tradizione araba, al-Hāshimī non nega che al gruppo di componimenti composti sulla base di due versi sia riconducibile anche l'*incipit* di un qualsiasi componimento in *ash-shiʿr al-ghināʿī*⁷⁰⁷, così come allo stesso modo ʿIzz ad-Dīn Ismāʿīl e Tāmir ʿAbd al-Ḥasan al-ʿĀmirī riconoscono quali componimenti basati su una coppia di versi anche il *marbūʿ*, un tipo di componimento popolare in ʿāmmiyya che vede numerose varianti quali *al-marbūʿ* delle zone de *aṣ-Ṣaʿīd* e del Sudan o *al-murabbaʿ al-baghdādī*, una tipologia di componimento popolare di Baghdad contenutisticamente (ma non linguisticamente!) affine al ben più noto *raī* algerino.⁷⁰⁸

⁷⁰⁴ La maggior parte delle fonti consultate in tema di *rubāʿīyyāt* recano tale sinonimia. Vedi Aḥmad al-Hashimī, *Mizān adh-dhahab fī ṣināʿat ash-shiʿr al-ʿarabī*, op. cit.; pag. 140. Cfr. Yūsuf Bakkār, *Ġamāʿat ad-dīwān wa ʿUmar al-Khayyām*, op. cit.; pag. 15; ʿAbd al-Munʿim al-Ḥafanī, *ʿUmar al-Khayyām wa ar-rubāʿīyyāt*, Dār ar-Rāshid, Il Cairo, 1992, pag. 14 e segg.; al-Qarṭāḡannī, Abū al-Ḥassan, *Minhāḡ al-bulaghāʾ wa sirāḡ al-udabāʾ*, op. cit., pagg. 241-243.

⁷⁰⁵ Finn Thiesen, *A Manual of Classical Persian Prosody*, cap. XXII, Harrassowitz, 1982, pag. 166 - 173; cfr. L.P. Elwell-Sutton, *The Persian Metres*, Cambridge University Press, 1976; G. Lazard, “Āhu-ye kuhi... Le chamois d’Abu Hafs de Sogdiane et les origines du robāʿī”, In W.B. Henning *Memorial Volume*. London, 1970, pp. 238-244; Alan Prince, “Metrical forms”, op. cit. pag. 111.

⁷⁰⁶ Finn Thiesen, op. cit., *idem*.

⁷⁰⁷ Aḥmad al-Hashimī, *Mizān adh-dhahab fī ṣināʿat ash-shiʿr al-ʿarabī*, op. cit, pag. 141 e segg. Cfr. Imīl Badīʾ Yaʿqūb (a cura di), *Muʿḡam al-mufaḍḍal fī ʿilm al-ʿarūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shiʿr*, op. cit., pag. 248.

⁷⁰⁸ Per quanto concerne *al-marbūʿ*, diffuso nelle zone dell’Alto Egitto e del Sudan, si tratta di un tipo di poesia “elevata” fra i modelli lirici del *corpus* popolare, a forte connotazione gnomica o che ha per tema il corteggiamento. Su questa forma poetica diffusa nella zona della Nubia egiziana si tornerà in seguito nel paragrafo successivo. In Sudan altro termine usato per indicare questa tipologia di componimenti è per l’appunto “*shiʿr ad-dubayt*”. Per quanto concerne *al-murabbaʿ al-baghdādī* si tratta di un tipo di componimento nato e diffuso nelle zone più popolari della Baghdad antica quali al-Faḍl, Bab ash-Shaykh, al-Kāẓimiyya e al-ʿAzimiyya. Tale composizione, come del resto tutte le altre prima citate è basata su due versi, ovvero quattro emistichi, tuttavia, *al-murabbaʿ al-baghdādī* ha una fortissima connotazione popolare, intonato in occasione di matrimoni, momenti di aggregazione o festa collettiva ed è spesso caratterizzato da un lessico scurrile e provocatorio. I temi di questo tipo di poesia

Perché dunque nei testi critici arabi della tradizione il termine *shi'r ad-dūbayt* ossia “*poesia basata su una coppia di versi*” viene assunto per antonomasia ad indicare sinonimicamente le quartine? È possibile suggerire che tale uso convenzionale sia nato al fine di sottolineare l'origine non autoctona di questo tipo di componimenti, avvalendosi della chiara trasparenza etimologica di questo prestito linguistico dal persiano “*dū – due e bayt – verso*”⁷⁰⁹. Va nuovamente ricordato, inoltre, che tale genere, considerato dai critici arabi leggero e gradevole, vide stagioni di alterna fortuna durante le quali, se scarsamente apprezzato, i critici spesso non mancarono di segnalarne un'antica e congenita estraneità alla tradizione arabofona. Un aspetto, tuttavia, che contribuì anche a tollerarne l'impiego, consentirne il suo recupero in epoche più felici, nonchè a favorire la sperimentazione artistica su di esso.

Tornando dunque al *rubā'ī* nella tradizione letteraria araba qui propriamente in oggetto, come abbiamo osservato nel precedente paragrafo dedicato alla classificazione metrica, rimica e retorica del *rubā'ī*, ricordiamo che all'interno de *al-adab al-'arabī* vi è stata una notevole evoluzione di tale genere in termini innovativi e indipendenti rispetto alla tradizione persiana. Le quartine accolgono l'impiego di metri e di modelli compositivi differenti, così come abbiamo osservato trattando il **gruppo delle *rubā'īyyāt* marcate retoricamente** (§ III.3.4.2), ovvero quei cinque nuovi modelli compositivi di *rubā'ī* assenti nella tradizione persiana, la cui precisa epoca di introduzione non viene indicata dalle fonti e non è comunque elemento funzionale ad un'analisi delle *Rubā'īyyāt* di Nağīb Surūr. Aggiungiamo, inoltre, che in letteratura araba a partire dal XII secolo si osserva anche una progressiva circoscrizione dei temi trattati in questo tipo di componimenti lirici i quali, originariamente, spaziavano da *al-ghazal* ad *al-madīh*, all'approfondimento

popolare cantata e le pratiche della sua *performance* lo avvicinano per temi e contesto al *rai* algerino, al quale sempre in Algeria si affianca un'altra forma, diffusa prevalentemente nella zona di Tissemsilt, ovvero quella *al-marbū' al-ğazā'irī* che tuttavia presenta un contesto di rappresentazione differente ed è generalmente interpretato da quattro voci. Per le caratteristiche di tutte le forme citate vedi il glossario terminologico del presente lavoro. Per alcuni riferimenti bibliografici vedi 'Izz ad-Dīn Ismā'īl, *al-Usus al-ğamāliyya fī an-naqd al-'arabī, 'arḍ wa tafsīr wa muqārana*, Dār al-Fikr al-'Arabī, Il Cairo, 1973; 'Izz ad-Dīn Ismā'īl, *ash-Shi'r al-qawmī fī as-Sūdān* 1969; 'Abdū Badawī, *ash-Shi'r fī as-Sūdān*, n. 41, Collana 'Ālam al-Ma'rifa, Kuwait 1978; Thāmir 'Abd al-Ḥasan al-'Āmirī, *al-Ghinā' al-'irāqī*, s.e., 1988; Sa'īd Khaṭībī, *A'rās an-nār... qisṣat ar-rāy*, Ġam'īyyat Bayt ath-Thaqāfa wa al-Funūn, 2011.

⁷⁰⁹ Il termine proto-semitico **bayt* in questo caso è un lessema di ritorno in lingua araba dal persiano e che qui osserviamo in qualità di composto affiancato dal numerale *dū – due*.

scientifico o ancora alla riflessione filosofica ed esistenzialista per la quale infine divennero celebri.⁷¹⁰

Fu proprio la riflessione mistico-filosofica il tema più amato dall' *'ālim* persiano 'Umar al-Khayyām⁷¹¹, la cui opera, in ragione della notorietà presto acquisita, arrivò a condizionare la composizione stessa dei componimenti in *rubā'īyyāt* successivi, i quali spesso condividono con l'opera del primo non solo il metro, l'impiego lessicale e la retorica tendenzialmente oppositiva, ma anche i temi mistico-filosofici.

Tuttavia, ciò che ci preme distinguere è che, da un punto di vista strettamente formale, il *rubā'ī* in retorica araba non è sinonimo del *rubā'ī* così come viene spesso comunemente inteso dalla tradizione letteraria araba. Il primo, difatti, è una tipologia lirica contraddistinta dalle specificità linguistiche, metriche e retoriche indicate precedentemente. Il secondo, invece, ovvero il *rubā'ī* o le *rubā'īyyāt* così come intese in letteratura, fanno riferimento ad un tipo di componimento poetico realizzato in quartine (dunque secondo il metro e la retorica del *rubā'ī*) che generalmente ha per oggetto la riflessione sull'esistenza, un certo manicheismo espressivo (come osserveremo di qui a breve nel paragrafo di questo approfondimento dedicato ad *ath-thunā'īyyāt ad-diddiyya* § III.3.4.4) ed il carattere effimero delle azioni umane al cospetto del cosmo.

La consuetudine letteraria di comporre in *rubā'īyyāt* liriche filosofiche del tipo sopra descritto, dunque, ha posto gli estremi perché fra una tipologia metrico-retorica ed un suo specifico ma dilagante impiego entro un certo genere di poesia mistico-filosofica, ne nascesse una “pericolosa” sinonimia che non è affatto fondata su basi strettamente linguistiche, bensì legate alla tradizione e al canone letterario. A nostro avviso questa riflessione costituisce un elemento essenziale e propedeutico perché la nostra analisi testuale sull'opera di Nağīb Surūr possa essere realmente proficua, anche nel caso in cui le *Rubā'īyyāt* del nostro autore abbiano per tema le suddette tematiche.

Nel componimento del nostro egiziano rintracciamo alcuni temi fortemente legati alla contemporaneità storica di Surūr, il quale coglie l'occasione per scagliarsi contro di le

⁷¹⁰ Kāmil Muṣṭafā ash-Shaybī, *Dīwān ad-dūbayt fī ash-shi'r al-'arabī*, al-Gāmi'a al-Lībīyya, Tripoli, 1973, pagg. 40 e segg.; Muṣṭafā Ṣādiq Ar-Rāfi'ī, *Tarīkh ādāb al-'Arab*, op. cit., pagg. 127-128.

⁷¹¹ Fra le moltissime fonti in lingue occidentali ed orientali si segnalano i recenti volumi in lingua araba 'Abd al-Mun'im al-Hafanī, *'Umar al-Khayyām wa ar-rubā'īyyāt*, pag. 14; Yūsuf Bakkār, *Ġamā'at ad-dīwān wa 'Umar al-Khayyām*, op. cit.; A. Bausani, *La letteratura neopersiana*, op. cit.

scelte politiche che segnarono la storia dell'Egitto fra gli anni '60 e '70. Ecco a seguire il *rubā'ī* n.32, una delle sette *rubā'īyyāt* (n. 30; 31; 32; 33; 34; 35; 42) dedicate al tema della guerra, con particolare riferimento alla tragica esperienza della *Guerra dei Sei giorni* (1967), in cui ci è possibile osservare come tale questione affrontata dall'autore si allontani vistosamente dall'ambito della riflessione filosofica distaccata e pressoché storica sull'esistenza, presente, invece, nel componimento di Abū al-‘Ālā’ al-Ma‘arrī, grande ispirazione per il nostro Surūr. Tale aspetto, infatti, conferma quanto detto sopra su una “pericolosa” sinonimia, sebbene in parte giustificata dalla consuetudine, che talvolta non compie il distinguo fra l'assetto puramente metrico-retorico delle *rubā'īyyāt* e le “*rubā'īyyāt*” in termini di entità letteraria organicamente contraddistinta dall'impiego di alcuni temi e forme. Osserviamo dunque i versi:

إنّها الحرب وما الحرب بنادق
إنها في ظلمة الليل الذكاء
أيها الهاون من تحت البيارق
ما الذي نجنيه من بحر الدماء⁷¹²

Inna-hā al-ḥarba wa mā al-ḥarbu banādiq

Inna-hā fī zulmati al-layli adh-dhakā'

Ayyu-hā al-hāwūna min taḥti al-bayāriq

Mā alladhī nuḡnī-hi min baḥri ad-dimā'

La guerra è guerra, non è guerra

imbracciare un paio di fucili.

È forse intelligenza far nascere

una guerra, nel cuore del sonno

e della notte?

È la guerra dei dilettanti allora,

quella condotta da sotto le tende.

Ditemi, dunque

cosa ne guadagniamo

da un mare di sangue?

⁷¹² Naḡīb Surūr, *Rubā'īyyat Naḡīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pag. 18.

Come possiamo osservare dai versi, il *rubā'ī* prevede l'impiego di diverse figure retoriche atte a sottolineare il tono aspro e critico del poeta nei riguardi della guerra del '67. Fra queste osserviamo:

Figure retoriche salienti nella quartina n.32	
collocazione: <i>rubā'ī</i> n. 32 - quadro tematico n. 7 – <i>La guerra, critica alla disfatta della naksa</i>	
a) <i>at-tikrār</i> (2 esempi riscontrati) b) <i>ġinās nāqīṣ at-tarkīb</i> c) <i>mağāz mursal mabnī 'alā sababiyya</i>	
a) <i>at-tikrār</i> Riferimenti: <i>at-tikrār A</i> – iterazione – interno al primo emistichio <i>at-tikrār B</i> – anafora – inizi del primo e secondo emistichio	<i>at-tikrār A</i> <i>al-ḥarb</i> – الحرب ... – <i>al-ḥarb</i> الحرب la guerra ... la guerra <i>at-tikrār B</i> <i>inna-hā</i> - إنها ... <i>inna-hā</i> - إنها è certo che [...] - è certo che [...]
b) <i>ġinās nāqīṣ at-tarkīb</i> Riferimento: interno – fra il primo emistichio ed il quarto	<i>baḥr (ad-dimā')</i> - (الدماء) بحر ... - <i>ḥarb</i> - حرب Guerra ... mare (di sangue)
c) <i>mağāz mursal mabnī 'alā sababiyya</i> Riferimento: quarto emistichio	<i>baḥr ad-dimā' - بحر الدماء</i> Lett: mare di sangue Leggi: la guerra è la (causa) di un mare di sangue (effetto)

L'uso di tutte le figure retoriche sopra menzionate è volto a conferire maggiore vigore alle considerazioni di Surūr le quali fanno riferimento a eventi storici che all'epoca della stesura dell'opera erano accaduti da pochi anni e costituivano una ferita recentissima nel vissuto egiziano, oggetto, pertanto, di critica da parte dell'autore. La forma metrica, retorica ed il ritmo delle *rubā'īyyāt* divengono dunque lo strumento per una critica alla politica ed alla storia, del tutto avulsa dall'impassibilità contemplativa che spesso caratterizza le *rubā'īyyāt* intese come genere letterario.

Tornando alle *rubā'īyyāt* in generale e dal punto di vista linguistico e stilistico, furono in molti fra 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 i celebri Abū Naṣr as-Sarrāğ aṭ-Ṭūsī⁷¹³ (m. 988) e Ġalāl ad-Dīn ar-Rūmī⁷¹⁴, Abū Zayd al-Balkhī⁷¹⁵, ar-Rūdakī as-Samarqandī⁷¹⁶ e Abū Saʿīd Ibn Abī al-Khayr.⁷¹⁷ Sempre nello stesso periodo, invece, il più famoso poeta che si dedicò alla scrittura di *rubāʿiyyāt* e ne fece il manifesto della propria adesione ad *ar-rubūbiyya*⁷¹⁸ fu Abū al-ʿĀlāʾ al-Maʿarrī, il cui pensiero di matrice epicurea, la libertà espressiva, il piglio provocatore (che gli costarono la condanna come eretico) lo resero uno dei modelli più amati e vicini alla sensibilità di Surūr. Quest'ultimo, infatti, numerose volte nell'arco della sua produzione ha reso esplicito omaggio al filosofo dell'XI secolo definendolo suo "maestro" e compagno di sventura nell'emarginazione sociale che dovette patire in ragione delle proprie idee; ecco come recitano i versi del *rubāʿī* n. 105 (quadro tematico n. 13, *L'emarginazione e la disfatta sociale*):

جاءني "الضابط" ... إجراء تحدي

لم أجد في جيبِي الخاوي "البطاقة"

أنا يا "ضباط" من حزب "المعري"

ولنا في خطة "الضبط" العرَاقَة!!!⁷¹⁹

Ġāʾnī "aḍ-ḍābiṭu" ... iğrāʾ taḥaddī

Lam aġid fī ġaībī al-khāwī "al-biṭāqa"

Anā yā "ḍubbāt" min ḥizbi "al-Maʿarrī"

Wa-la-nā fī khiṭṭati "aḍ-ḍabṭi" al-ʿarāqa

Venne da me l'ufficiale,

osa la sfida di domandare!

ma nella mia tasca vuota

ahimé,

⁷¹³ Per alcuni cenni enciclopedici su tali figure si veda Muḥammad Shafīq Ghirbāl, Ḥusayn Maḥmūd Nāṣir (a cura di), *al-Mawsuʿa al-ʿarabiyya al-muyassara*, al-Maktaba al-Muʿāṣira, Beirut, 2010.

⁷¹⁴ *Idem.*

⁷¹⁵ *Idem.*

⁷¹⁶ *Idem.*

⁷¹⁷ *Idem.*

⁷¹⁸ *ar-rubūbiyya*, *maṣdar* dalla radice trilittera ر / ب / ب - *ra / ba / ba* – da cui رَبّ - *rabba* - essere Signore o al *fīʾl al-mazīd ʿalā wazn ʿفَعْل / يُفَعِّلُ* - *faʿala / yufaʿilu*” abbiamo رَبَّ - *rabbaba* - *divinare, adorare*. Da tale radice, infatti, deriva il termine رَبّ - *rabb* – *Signore, Dio*. Nella fattispecie de *ar-rubūbiyya*, essa indica una filosofia della religione tradizionalmente tradotta in italiano come *deismo*. Per un approfondimento vedi Saʿūd Ibn ʿAbd al-ʿAzīz Khalaf, *Qawl al-falāsifa al-muntasibīna li-l-Islām fī tawḥīd ar-rubūbiyya*, Ġāmiʿat Umm al-Qurā, Medina, 2004; Ana Pinto Leite, *O histórico e o eterno: do salafismo a Kierkegaard*, Phd. Thesis, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013; Peter Gay, Thomas McPherson, *Deism: An Anthology*, MassMarket Paperback, 1969.

⁷¹⁹ Nağīb Surūr, *Rubāʿiyyat Nağīb Surūr*, in *al-Aʿmāl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pag. 37.

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 sì lunga tradizione!

Tuttavia, secondo i critici quali Darwīsh al-Ġuwaydī ⁷²⁰, il poeta arabo non di origini persiane che per primo ha offerto una riproposizione creativa di alto profilo artistico delle *rubā‘iyyāt* e le ha definitivamente e compiutamente inserite all’interno dei tipologie liriche arabe fu senza dubbio il mistico Ibn al-Fāriḍ (XII - XIII) ⁷²¹ il quale è divenuto (se non iconicamente almeno “pragmaticamente”) uno dei modelli retorici di riferimento per i suoi posteri che si dedicarono alla composizione di *rubā‘iyyāt* ⁷²². Il suo *Dīwān*, infatti, oggetto di vivaci studi da parte degli orientalisti francesi ed italiani ⁷²³, appare come una delle opere più interessanti non solo dal punto di vista tematico (numerosa la presenza di temi “eterodossi” tradizionalmente legati ad una specifica declinazione del misticismo nella sua lirica “*al-khamriyya*” ⁷²⁴) ma soprattutto dal punto di vista formale: ne è un esempio la sua *at-Tā‘iyya al-kubrā*, un componimento di 760 versi in cui i versi finiscono con la consonante araba ت - *tā’*, un esempio di ricerca formale assai interessante che indica l’autore come fra primi

⁷²⁰ Darwīsh al-Ġuwaydī (a cura di), Ibn al-Fāriḍ, *Dīwān Ibn al-Fāriḍ*, al-Maktaba al-‘Ašriyya, Beirut, 2008.

⁷²¹ *Idem*.

⁷²² Louis Massignon, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, Parigi, 1954, 2^a ed.; J. Spencer Trimingham, *The Sufi Orders in Islam*, Oxford at the Clarendon Press, 1971; Issa J. Boullata, “Verbal Arabesque and Mystical Union: A Study of Ibn Fāriḍ’s ‘Al-Ta‘iyya al-Kubra’”, in *Arab Studies Quarterly*, vol. III, n. II primavera 1981, pagg. 152–169. Giuseppe Scattolin, *Esperienze mistiche nell’Islam*, Bologna, Emi, vol. I: *L’inizio di un cammino*, 1994; vol. II: *Secoli X-XI, Le tappe di un cammino*, 1996; vol. III: *Al-Niffari e al-Ghazali*, 2000; G. Scattolin, *Spiritualità nell’Islam*, Bologna, Emi, 2004; G. Scattolin, “The oldest text of Ibn al-Fāriḍ’s *Dīwān*? A Manuscript of Yūsifāğa Kütüphanesi of Konya”, in: *Quaderni di Studi Arabi*, Roma Istituto per l’Oriente C. A. Nallino, vol. XVI, 1998, pagg. 143-163.

⁷²³ Carlo Alfonso Nallino, “Il poema místico arabo d’Ibn al-Fāriḍ” e “Ancora su Ibn al-Fāriḍ e la mistica musulmana”, in *Rivista degli Studi Orientali*, VIII, Roma 1919-’20, pagg. 1-106 e 501-562.

⁷²⁴ Vedi G. Scattolin, “Realization of ‘Self’ (Anā) in Islamic Mysticism: ‘Umar ibn al-Fāriḍ (576/1181-632/1235)” In *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli* 56, 1, 1996, pagg. 14-32; “A Critical Edition of Ibn al-Fāriḍ’s *Dīwān*: Reading a Sufi Text”, in Richard, McGregor, Adam ‘Abd al-Ḥamīd Ṣabrā (a cura di), *Le développement du soufisme en Égypte à l’époque mamelouke*, Institut français d’archéologie orientale, Il Cairo, 2006, pagg. 217-231. Emil Homerin, *From Arab Poet to Muslim Saint: Ibn al-Fāriḍ, His Verse, and His Shrine*, Phd. Thesis, American University of Cairo Press, Il Cairo, 2001.

poeti arabi di quartine che più compiutamente reggono il paragone con la tradizione persiana e che con la sua opera le si avvicina anche nell'organizzazione del *dīwān*.⁷²⁵

Oltre all'opera di Ibn al-Fāriḍ, ricordiamo anche quella di un altro poeta nativo dell'Egitto di epoca ayyubide, al-Bahā' Zuhayr, il quale si dedicò alla composizione di versi in *buhūr khafīfa*⁷²⁶, ovvero quelli legati ad *ash-shi'r ghinā'ī* che giunsero in Oriente di ritorno da *al-Andalus*. Fra le sue opere vi sono anche le *rubā'īyyāt* note come *al-Lāmiyya*, ovvero i cui versi finiscono con la consonante araba *ل – lām* che tuttavia trattano argomenti lontani dal misticismo⁷²⁷. Come testimonia questo esempio, sono molte le liriche in *rubā'īyyāt* che non hanno per oggetto temi filosofici, un dato sulla base del quale, si può procedere ad affermare che la sempre maggiore confidenza degli arabi con metriche raffinate e preziose li abbia condotti ad applicarle e sperimentarle su trattazioni di grande eterogeneità tematica.

A tal proposito, nello stesso periodo si possono annoverare molti esperimenti di ricerca metrica e stilistica sul tipo de *al-Lāmiyya*, non solo aventi temi lontani dal misticismo filosofico ma anche non necessariamente formulati secondo il modello metrico delle *rubā'īyyāt*. Fra questi ricordiamo i celebri compendi in rima dell'andaluso Ibn Mālik quali *al-Alfiyya an-naḥwiyya* (88 versi terminanti con la lettera *أ – ālif*, in metro *rağaz*) e *al-Kāfiyya ash-shāfiyya* (30.000 versi terminanti con le sole lettere *ك – kāf* e *ش – shīn*)⁷²⁸ i quali mostrano una ricerca e una perizia nell'uso del metro, della *qāfiya* e una completezza di trattazione che va ben oltre quelle necessarie per la scrittura di un semplice *divertissement* linguistico. Un dato che,

⁷²⁵ Il persianista Thiesen, trattando il tema dell'organizzazione del “*divān*” poetico nella tradizione persiana, sottolinea l'estrema regolarità degli autori persiani e neopersiani e la loro consuetudine d'ordinare le differenti sezioni del *dīwān* proprio in ragione dell'ultima lettera della rima che spesso accomuna un numero sorprendente di versi, cit.: «The *divān* is usually subdivided into sections, each section comprising poems written in one genre: *qasā'ed qazaliāt* etc. Within each section the poems are arranged alphabetically according to the last letter of the rhyme», in Finn Thiesen, op. cit., pag. 176.

⁷²⁶ Si intendono metri semplici e particolarmente adatti ad essere accompagnati dalla musica; fra essi troviamo *baḥr al-khafīf*, *baḥr ar-raml*, *baḥr aṭ-ṭawīl*, *baḥr al-wāfir*. Vedi Abū al-Baqqā' Šāliḥ Ar-Rundī, Inqādh 'Aṭā Allāh Muḥsin (a cura di) “*al-Wāfī fī naẓm al-qawāfi*”, in *Mağallat Ġāmi'at al-Anbār – Kulliyat at-Tarbiyya*, Manshūrāt Ġāmi'at al-Anbār, Iraq, 2009, pagg. 21-158; Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pag. 176, 88, 98, 107.

⁷²⁷ Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm e Muḥammad Ṭāhir al-Ġabalāwī (a cura di), *Al-Bahā' Zuhayr, Dīwān al-Bahā' Zuhayr*, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 1982.

⁷²⁸ Muḥammad Ibn 'Abd Allāh Ibn Mālik al-Andalusī, *Matn al-Alfiyya (Alfiyyat Ibn Mālik)*, al-Maktaba ash-Sha'biyya, Beirut, 1968; Muḥammad Ibn 'Abd Allāh Ibn Mālik al-Andalusī, 'Abd al-Mun'im Aḥmad Harīdī, *al-Kāfiyya ash-shāfiyya*, Dār al-Kitāb al-'Ilmiyya, Beirut, 1981; Muḥammad Ibn 'Abd Allāh Ibn Mālik al-Andalusī, *A critical edition of Ibn Mālik's Al-Kāfiya al-Shāfiya al-kubrā and an analysis of the grammatical method used in this and his Alfiyya*, Cambridge University Press, 1972.

infine, testimonia la diffusione all'epoca di una spiccata predilezione per l'impiego del verso ai fini di nobilitare la materia trattata, qualunque essa fosse. Tale tendenza, inoltre, rientra all'interno della nota *querelle* fra l'uso della prosa e della poesia alla quale gli arabi si dedicarono appassionatamente sino a tutta l'epoca abbaside⁷²⁹.

Va detto, ad ogni modo, che tali vette di sperimentazione metrica e formale, soprattutto intese in termini di complessità e ricerca, sono da confinare ad un'epoca antica che non fu quella di Surūr; egli limitò la propria esperienza poetica in versi classici alla composizione delle sue *Rubā'īyyāt* concentrandosi sull'esigenza di un ritorno alla poesia disciplinata puntuale ma non estremamente ricercato. Tale dato è comunque da ritenere di ampio valore, soprattutto se consideriamo che il modello galoppante dell'epoca era quello pionieristicamente avanzato da Salāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr (al quale pure Surūr si avvicinò in *Inḥbātāt shi'riyya*)⁷³⁰, così vicino alle forme del verso sciolto occidentale e così prossimo alle urgenze espressive del mondo arabo ad egli contemporaneo. Il "rivoluzionario" Surūr, sia nell'esperienza artistica sia nella coerenza ideologica, appare un "*Cavaliere alla fine del tempo*"⁷³¹, per dirlo con le sue stesse parole, ormai solo nella sua inguaribile fedeltà politica e morale. Ecco come canta nella struggente quartina n. 53 (quadro tematico n. 8, *Il silenzio e l'oppressione*:

أيها الراقد ... قل لي أين ترقد

أنت لم تغمض من الأهوال جفن!

أيها الراهب علم كيف يزهد ...

ثائر الثوار لا يسأل دفن!!!⁷³²

Ayyuhā ar-rāqidu ... qul lī ayna tarqud

Anta lam tughmiḍ min al-ahwālī ḡafn

Ayyuhā ar-rāhibu 'allim kayfa yuzhad...

Thā'ir ath-thuwwāri la yas'alu dafn

⁷²⁹ Cfr. Muḥammad 'Alī at-Tahānawī, *Mawsū'at kashshāf iṣṭilāḥāt al-funūn wa al-'ulūm*, vol. I, Maktabat Lubnān, Beirut, 1996, pagg. 842 e segg.; At-Tanūkhī, Abū 'Alī al-Muḥsan Ibn Muḥammad Ibn Abī al-Fahm, David Samuel Margoliouth (a cura di), *Kitāb ḡāma' at-tawārīkh*, vol. I, Maṭba'at Amīn al-Hindiyya, 1935, pag. 54.

⁷³⁰ N. Surūr, "Iḥbātāt shi'riyya", in *al-Kātib*, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-16; cfr. N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, 3 vol., al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 253-259.

⁷³¹ È il titolo di un'altra opera poetica dell'autore citata in questo studio "*Fāris ākhir zamān – Cavaliere alla fine del tempo*", In Naḡīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1998.

⁷³² Naḡīb Surūr, *Rubā'īyyat Naḡīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pag. 24.

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*⁷³³.

Come abbiamo osservato dagli esempi de *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* riportati precedentemente, appare quanto mai evidente che dunque il genere delle quartine si presta formalmente anche alla trattazione di temi che non sono solo quelli della riflessione filosofica in senso mistico e del distacco dalla realtà circostante. Surūr, infatti, in quanto intellettuale *multazim* e legato al proprio tempo, introduce nella poetica delle *rubā'īyyāt* elementi di forte critica sociale e politica del tutto innovativi per tale genere. Riteniamo che quella avanzata dal nostro autore sia stata una sperimentazione in grado di arricchire la tradizione letteraria delle *rubā'īyyāt* attualizzandone il recupero e innovandone le potenzialità comunicative ed espressive.

b) La rivoluzione dei generi classici nel '900: *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, il legame con la tradizione e l'eterogeneità d'ispirazioni

Come abbiamo ricordato alle pagine precedenti, le *rubā'īyyāt* non sono da considerare l'unico genere poetico arabo basato sullo schema compositivo del *dūbayt*. Al fine di meglio comprendere quale sia stata la *khalfiyya thaqāfiya* dell'opera *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, aggiungiamo ancora qualche altro dato: il genere delle *rubā'īyyāt* è stato particolarmente in voga sino alla metà del XVI secolo, periodo in cui molti critici ed

⁷³³ Il termine *dafn* (دفن) letteralmente indica “sepoltura”. In questo verso, come si può osservare la traduzione non è letterale e vira verso ciò che Campell definisce un *embellishment*, ovvero un tentativo arbitrario del traduttore di rendere il verso più gradevole ed eufonico. Tale pratica ampiamente criticata in ambito di *translation studies*, afferma Campbell che può essere tuttavia necessaria e ben accetta alle volte, se essa rappresenta «a strategy to represent the text's overall import and effect». Dal momento che in tutto il componimento Surūr impiega per far riferimento ai colleghi poeti o compagni di “resistenza” numerose espressioni di tipo eufemistico e apologetico tratte dall'immaginario cavalleresco, in questo passo abbiamo semplicemente armonizzato il tono impiegato dal poeta su questo tema per tutta l'opera. Vedi Mona Baker, Gabriela Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, Londra, 2009, pagg. 90-91. Cfr. S. Campbell, “A Cognitive Approach to Source Text Difficulty in Translation”, in *Target*, vol. XI, 1, 1999, pagg. 33-63.

autori cominciarono a raccogliere sistematicamente le quartine dei compositori del X e XI secolo, in parte citati in precedenza⁷³⁴. Tuttavia, nei secoli a seguire fino al XX, e poi durante quest'ultimo, tale genere compositivo (così come originariamente inteso) ha avuto in sorte due destini differenti:

- Fino al XX secolo è stato principalmente coltivato come una forma di “alessandrinismo” poetico in ragione dell’eleganza e della semplicità retorica che lo contraddistinguono.⁷³⁵
- Durante il XX secolo, contraddistinto dall’evoluzioni letterarie della *nahḍa* e soprattutto dall’affermazione de *ash-shi’r al-ḥurr (at-taf’īlī)* ad opera degli iracheni Nāzik al-Malā’ika e Badr Shākīr as-Sayyāb (1947), le *rubā’iyyāt* come tutti i generi poetici sono stati più o meno sdoganati ad accogliere non poche variazioni o fenomeni di sincretismo con altri, prima inammissibili, in accordo col contesto di grande rivoluzione artistica del mondo arabo contemporaneo.⁷³⁶

In tal senso, dunque, sono molti gli autori contemporanei di Surūr che come lui si sono cimentati con una ripresa innovativa di generi poetici classici ed in virtù di alcuni fattori quali: l’uguaglianza di metri impiegati nel *dūbayt* ed in altri generi poetici; la sempre maggiore attenzione all’emergenti pubblicazioni di opere letterarie in *lahḡa*; delle forme di sperimentazione letteraria a cui si diede avvio soprattutto fra gli anni ’60 e ’70. Fra tali poeti contemporanei ricordiamo Maḥmūd Darwīsh, che fu autore, fra le tante opere, anche di *Rubā’iyyāt*, e Ṣalāḥ Ḡāhīn, il quale addirittura si dedicò alla scrittura di quartine in *al-lahḡa al-miṣriyya*.⁷³⁷

A tal proposito e nel tentativo avvicinarci ancor più da vicino al *background* culturale di Naḡīb Surūr – il quale è sempre stato particolarmente attento al recupero di forme poetiche e canore popolari – ci è possibile citare come probabile riferimento culturale del nostro autore e di possibile influenza sulle sue *Rubā’iyyāt* anche una forma di

⁷³⁴ Cfr. Muṣṭafā Ḡawād, *Fī at-turāth al-‘arabī*, op. cit., pag. 368 e segg.; Kāmil Muṣṭafā ash-Shaybī, *Dīwān ad-dūbayt fī ash-shi’r al-‘arabī*, op. cit., pagg. 40 e segg.; Muṣṭafā Ṣādiq Ar-Rāfi’ī, *Tarīkh ādāb al-‘Arab*, op. cit., pagg. 127-128.

⁷³⁵ Vedi. Aḥmad al-Hāshimī, *Mizān adh-dhahab fī ṣinā’at ash-shi’r al-‘arabī*, op. cit., pagg. 108 e segg.

⁷³⁶ Muḥammad Binnīs, *As-shi’r al-‘arabī al-ḥadīth: bunyātu-hu wa ibtidālātu-hu*, op. cit., pagg. 63-65.

⁷³⁷ Maḥmūd Darwīsh, *Rubā’iyyāt* (raccolta *Arā mā urīdu*), in *al-A’māl al-Kāmila*, al-Miṣriyya li-l-nashr wa at-tawzī’, pagg. 785-789; Ṣalāḥ Ḡāhīn, *Rubā’iyyāt Ṣalāḥ Ḡāhīn*, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1974.

canto popolare egiziana della zona de *aṣ-ṣa'īd* (diffuso anche in Sudan) basata su *ad-dūbayt*, ovvero il già menzionato *al-marbū'*, contenutisticamente simile *al-mawwāl* già così caro alla drammaturgia di Surūr. Nonostante il *marbū'* manchi della ricercatezza compositiva delle *rubā'īyyāt*, essa presenta lo stesso modello metrico e retorico de *ar-rubā'ī al-mumanṭaq*, (adottato da Surūr) ossia il *rubā'ī* in cui i primi due emistichi dei due versi della quartina così come i due secondi emistichi della stessa sono ordinati fra loro in *qāfiya waḥīda*, a ciò si aggiunge il *ḡinās* fra una delle due coppie di emistichi.

Sebbene questo tipo di componimento a forte carattere gnomico (*al-marbū' aṣ-ṣa'īdī*) è formulato esclusivamente in *lahḡa miṣriyya*, mentre la lingua delle *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr* è la *fuṣḡā*, osserviamo come un aspetto comune ad entrambi è spesso l'impiego di un linguaggio forte, altamente espressivo e prossimo alla provocazione verbale. A nostro avviso, infatti, tale ultimo aspetto tradisce un lieve allontanamento dell'opera di Surūr dalle *rubā'īyyāt* letterarie nella loro accezione stilistica più classica. Una distanza che occorre persino tra le quartine di Surūr e quelle di Abū al-'Ālā' al-Ma'arrī (assunto dal nostro egiziano come modello per l'opera qui in oggetto) in cui è spesso possibile rintracciare versi profondamente critici nei riguardi della realtà circostante ma sempre lontani dal turpiloquio. Osserviamo a tal proposito il *rubā'ī* n. 114 di Surūr (quadro tematico n. 14, *L'elogio alla libertà: il rifiuto della connivenza col potere*):

لم أكن يوماً لسلطان "ناديم"

يقرب الأشعار ذبحاً في طقوس

لا ولم أقصد بأشعاري "الحريم"

أمدح المومس زلفى ... للتبؤس!!⁷³⁸

Lam akun yawman li-sulṭānin "nadīm"

Yuqarribu al-ash'ār dhabḥan fī ṭuqūs

Lā wa-lam aqṣud bi-ash'ārī "al-ḥarīm"

Amdaḥu al-mūmis zulfā ... li-l-tuyūs!

Mai un giorno fui confidente del sultano

che offre versi in sacrifici rituali,

⁷³⁸ Naḡīb Surūr, *Rubā'īyyat Naḡīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pag. 39.

mai elogiaï - e mai lo farò –
 con le mie rime cortigiane
 in viso ai cornuti, casomai,
 levai lode alle puttane!

<i>Kalimāt badhī'a – turpiloquio</i>	
collocazione: quartina n. 114 - quadro tematico n. 14 – <i>L'elogio alla libertà: il rifiuto della connivenza col potere</i>	
Riferimento: <i>kalimāt badhī'a</i> A e B entrambe al quarto emistichio	- <i>kalima badhī'a A:</i> <i>mūmis /mūmisāt</i> – (plu. مومسات) – مومس [volg.] puttana, prostituta - <i>kalima badhī'a B:</i> <i>tays/tuyūs</i> (sing. تيس) - (plu.) تُيُوس [lett:] capro, caprone [volg.] cornuto

La lettura delle *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, non solo a fronte della tradizione classica di Abū al-ʿĀlāʾ al-Maʿarrī ma anche del sodalizio di Surūr con molti altri autori impegnati de *Ġīl as-sittīniyyāt wa as-sabaʿīniyyāt*, fra i quali Aḥmad Fūʿād Nağm, Bayram at-Tunsī ed il poeta *ṣaʿīdī* ʿAbd ar-Raḥmān al-Abanūdī – uno dei più grandi poeti popolari egiziani della zona della Nubia⁷³⁹ – ci offre degli spunti per poter affermare che la passione del nostro autore per il linguaggio schietto ed al contempo gnomico abbia trovato luogo d'espressione, quindi, persino nella sua opera più formalmente disciplinate come le “*Quartine*”.

Entro i termini del metro classico di quest'opera solo apparentemente “castigata”, pertanto, il *tagdīd* si realizza compiutamente attraverso il modo in cui Surūr mostra di aver appreso dal dolore dell'esperienza della reclusione forzata persino quanta virtù espressiva vi sia nell'equilibrio e nel ritorno a un cristallino e commosso passato di ordine formale e leggerezza. In tal senso, magnifico è l'impiego del dato linguistico alla quartina n. 49 (quadro tematico n. 8, *Il silenzio e l'oppressione*):

فرض “الصمت” علينا بالسيوف ...
 فليكن بالمكر صمت الاختيار!
 إن يكن إشراقنا عند الكسوف ...

⁷³⁹ Nūr ad-Dīn aṭ-Ṭayyib, “ʿAbd ar-Raḥmān al-Abanūdī ... wadāʿan”, in *ash-Shurūq*, Tunisi, 22 aprile 2015.

فلتواروا "الشمس" منا في النهار!⁷⁴⁰

Furiḍa "aṣ-ṣamtu" 'alay-nā bi-as-suyūf ...

Fa-l-yakun bi-al-mukri ṣamtu al-ikhtiyār!

In yakun ishrāqu-nā 'inda al-kusūf ...

Fa-li-tuwwārū "ash-shams" min-nā fī an-nahār!

Ci è stato imposto il silenzio

con la forza delle spade,

e sia allora, per un gioco d'astuzia,

il silenzio della scelta!

Se anche sorgessimo innanzi all'eclisse,

abbiate cura di far riparo al sole del giorno

dalla nostra luce.

A tutto ciò, ad ogni modo e come già detto, si aggiungono elementi verbali di schiettezza, provocazione, e coloriture gergali che di tutta la produzione dell'autore sono sempre stati una ferma costante.

3.4.4 Alla ricerca de *ash-shi'riyya al-ma'nawiyya*: l'occorrenza delle *ath-thunā'iyyāt mutanāsiqa/aḍ-ḍiddiyya* in *Rubā'iyyāt Nağīb Surūr*

In un studio recente della Prof.ssa Samar Dwīb dedicato alle *ath-thunā'iyyāt aḍ-ḍiddiyya* (binomi lessicali di opposizione semantica) nelle forme della poesia araba classica e moderna⁷⁴¹, l'autrice offre degli importanti indicazioni sull'occorrenza di tali espressioni entro determinati generi piuttosto che in altri, affermando quanto essi siano ad ogni modo ricorrenti in tutti quei componimenti lirici entro i quali è possibile rintracciare:

- 1. *Al-ğadaliyya al-qā'ima* (dialettica vigente):** è quella caratteristica secondo la quale il testo poetico apre la porta alla riflessione su determinati temi in sezioni differenti.
- 2. *An-naṣṣ ash-shi'rī al-maftūḥ* (testo poetico aperto):** si indica quel testo poetico in cui forme espressive ripetute non sono suscettibili di un'unica

⁷⁴⁰ Nağīb Surūr, *Rubā'iyyāt Nağīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pag. 23.

⁷⁴¹ Vedi Samar Dwīb, *Ath-thunā'iyyāt aḍ-ḍiddiyya: Dirāsāt fī ash-shi'r al-'arabī*, op. cit.

interpretazione bensì quest'ultima muta in base al singolo contesto di occorrenza.⁷⁴²

Come abbiamo potuto osservare dagli esempi e dalle considerazioni riportate nei paragrafi precedenti, le *Rubā'īyyāt* di Nağīb Surūr si collocano sperimentalmente all'interno di un genere (le quartine) che ha numerose specificità formali (fissità tematica + struttura metrico-retorica del *dūbayt* > *al-ğadaliyya al-qā'ima* - dialettica vigente) oltre le quali è possibile scorgere la fedeltà ad un lessico comune a tutte le opere poetiche dell'autore (*an-naşş ash-shi'rī al-maftūh*). Una struttura, dunque, che incide profondamente sulla costruzione de *ash-shi'riyya al-ma'nawiyya* (poetica di significato) che fa leva rapporti semiotici polisemici benché formalmente ripetuti come ripetuti, del resto, sono anche i rapporti metrici e retorici che li veicolano.⁷⁴³

A tal proposito, è interessante notare che oltre le opposizioni semantiche espresse dalle *thunā'īyyāt ma'nawiyya mutanāsiqa/diddiyya* più comuni (*nūr/ẓalām* – luce/oscurità, *khayr/sharr* – bene/male, *wafā'khiyāna* – fedeltà/tradimento) è possibile riconoscere un'intera costruzione del senso fortemente simbolica e binaria. In quanto tale, essa è tutta giocata sull'alternanza di impiego di:

- A) *'anāşir li-nasq ẓāhir* (elementi espliciti): essi portano all'impiego di *şuwar ẓāhira* (immagini esplicite).
- B) *'anāşir li-nasq muḍmar* (elementi impliciti). che portano all'impiego di *şuwar muḍmara* (immagini implicite).

Osservando l'opera di Surūr, la dialettica vigente (*al-ğadaliyya al-qā'ima*) così come indicata dalla Dwīb, appare nitidamente presente in tutta l'opera dell'autore, il cui campo di riflessione aperto sulla vita e sull'esistenza è interamente costellato di semplici opposizioni lessicali, siano esse giocate sul piano implicito sia su quello esplicito, che aprono uno spazio dialogico aperto a possibili ribaltamenti. Nella tabella a seguire ecco alcune riflessioni sui gruppi lessicali in antitesi rintracciati all'interno di due quadri tematici contigui (n. 4, *L'amore, i principi e la penna* ed il n.5 *al-khiyāna: il tradimento e la viltà*), proponendo alcuni esempi tratti dai rispettivi gruppi di quartine. Attraverso le scelte terminologiche compiute nei versi qui di seguito, non solo possiamo osservare come Surūr tracci il profilo di solida una *al-ğadaliyya al-*

⁷⁴² *Ibidem*, pagg. 62-83.

⁷⁴³ *Ibidem*, pagg. 62 e 70.

qā'ima nella sua opera ma come allo stempo tempo lasci aperta la porta della polisemia (così come secondo la realizzazione tipica de *an-naṣṣ ash-shi'rī al-maṭṭūh*).

a) Terminologia di impiego nel quadro tematico n. 4 di *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr*

Terminologia di impiego nel quadro tematico n. 4: sfere semantiche in accordo/opposizione					
Collocazione es.: - quadro tematico n. 4 – <i>L'amore, i principi e la penna</i> es: quartine n. 13-17					
Traduzione		Trascrizione	Testo	em.	Quart.
Oh uomo dal cuore gonfio d'amore, in ogni luogo della terra		Ayyuhā al-‘ashshāq fī kulli makān	أيها العشاق في كل مكان ⁷⁴⁴	I	13
I principi nonostante la mia fedeltà tradirono il voto che loro feci		Wa-al-hawā raghma wafā’ī khāna ‘ahdī	والهوى رغم وفائي خان عهدي ⁷⁴⁵	II	14
Ah son io nella prigione sotto assedio		Hā anā fī maḥbasi taḥta al-ḥiṣār	ها أنا في محبس تحت الحصار ⁷⁴⁶	I	15
Ah sono io fame, nudità ed esilio		Hā anā gū’un wa ‘arā wa-ightirāb	ها أنا جوع وعري واغتراب ⁷⁴⁷	II	15
Io sono come lo scarafaggio che sguscia fuori fra le strade		Anā aṣ-ṣarṣūr as’ā fī ash-shawāri’	أنا الصرصور أسعى في الشوارع ⁷⁴⁸	I	17
Sfera semantica positiva – fedeltà ai valori morali			Sfera semantica negativa – l'emarginazione, il disprezzo		
ṣūra muḍmara –fig. implicita	Cuore (sentimenti)	qalb - قلب	ṣūra zāhira fig. esplicita	Esilio	اِغْتِرَاب – ightirāb
ṣūra zāhira fig. esplicita	Passione	shawq - شوق	ṣūra zāhira fig. esplicita	Fame	جوع - ‘gū
ṣūra zāhira fig. esplicita	Amore	‘ishq - عشق	ṣūra zāhira fig. esplicita	Nudità	عري – ‘arā
ṣūra muḍmara –fig. implicita	Ardore (principi)	hawā - هوى	ṣūra muḍmara –fig. implicita	Scarafaggio (umiliazione)	صرصور- ṣarṣūr
ṣūra zāhira fig. esplicita	Fedeltà	wafā’ - وفاء	ṣūra muḍmara –fig. implicita	Prigione (emarginazione)	محبس - maḥbas

All'interno del quadro n. 4 *L'amore, i principi e la penna* (*rubā'īyyāt* n. 13-17) possiamo osservare che il poeta rimane l'unico portavoce di sentimenti positivi legati alla propria coerenza morale in un mondo in cui pertanto gli è impossibile un

⁷⁴⁴ Naḡīb Surūr, *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pag. 14.

⁷⁴⁵ Idem.

⁷⁴⁶ Idem.

⁷⁴⁷ Idem.

⁷⁴⁸ Ibidem, pag. 15.

riconoscimento emotivo. La propria distanza dagli “altri”, l’onta di cui è stato investito con l’emarginazione, emergono nitidamente nei termini صرصور - *ṣarṣūr* (scarafaggio) e محبس - *maḥbas* (prigione). L’opposizione semantica fra i termini, inoltre, è marcata da un rapporto di causa-effetto, secondo il quale la fedeltà ai valori morali è dunque mantenuta a prezzo dell’esclusione sociale e del disprezzo. Concludiamo inoltre le considerazioni sull’impiego dei lessemi afferenti a sfere semantiche opposte nel quadro tematico n. 4, affermando che esse appaiono per lo più in forma di *ṣuwar zāhira*.

b) Terminologia di impiego nel quadro tematico n. 5 di *Rubāʿiyyāt Naḡīb Surūr*

Terminologia di impiego nel quadro tematico n. 5: sfere semantiche in accordo/opposizione					
Collocazione es.: - quadro tematico n. 5 – <i>Al-khiyāna: il tradimento e la viltà</i> - es: quartina n. 18-20					
Traduzione	Trascrizione	Testo	em.	Quart	
<i>La nostra unica libertà da noi stessi non è che il fondo di una prigione [...] che condurrà alla follia</i>	Wa-alladhī yaflitu min-nā baʿda siġnin [...] sawfa yurmā bi-l-ġunūni	والذي يفلت منا بعد سجن [...] سوف يرمى بالجنون ⁷⁴⁹	I e II	18	
<i>Oh vigliacchi, ciò che ancora una volta vi sarà utile, non sarà che l’ennesima viltà</i>	Mā alladhī aġdā-hu yā ġubanaʾ ġubnun	ما الذي أجدها يا جبناء جبن ⁷⁵⁰	III	18	
<i>Ognuno di noi sulla terra serba nel cuore un progetto di tradimento [...] e non è forse il tradimento a far buio persino del giorno</i>	Kullu-nā fī al-arḍi mashrūʿu khiyānatin [...] hā huwa al-ghadru ḡalāmūn fī an-nahāri!	كلنا في الأرض مشروع خيانة [...] ها هو الغدر ظلام في النهار! ⁷⁵¹	I e II	19	
<i>Non dite: “L’uomo porta con se l’onestà”</i>	Lā taqūlū ḥamala al-marʾu al-amāna	لا تقولوا حمل المرء الأمانة ⁷⁵²	III	19	
<i>Oh mio cuore, pace all’anima dell’amore</i>	Ya fuʾādī ... raḥima Allāh al-hawā!	يا “فؤادي” ... رحم الله الهوى! ⁷⁵³	I	20	
Sfera semantica positiva – la morale vessata dal tradimento			Sfera semantica negativa – il tradimento, la mercificazione dei valori morali		
<i>ṣūra muḍmara</i> –fig. implicita	<i>la follia</i> (anticonformi-	جنون – al-ġunūn	<i>ṣūra muḍmara</i> –fig. implicita	<i>prigione</i> (conformismo)	سجن – siġn

⁷⁴⁹ Idem.

⁷⁵⁰ Idem.

⁷⁵¹ Idem.

⁷⁵² Idem.

⁷⁵³ Idem.

	smo)				
<i>ṣūra muḍmara</i> –fig. implicita	il giorno (la morale)	<i>an-nahār</i> – النهار	<i>ṣūra muḍmara</i> –fig. implicita	vigliacchi (tradimento)	جبناء - ḡubānā
<i>ṣūra ṣāhira</i> fig. esplicita	Fiducia	<i>al-amāna</i> – الأمانة	<i>ṣūra ṣāhira</i> fig. esplicita	Tradimento	khayāna – خيانة
<i>ṣūra muḍmara</i> –fig. implicita	verb. – ebbe pietà (formula di cordoglio)	<i>raḥima</i> – رَحِمَ	<i>ṣūra muḍmara</i> –fig. implicita	Oscurità (abiettezza morale)	ظلام - ṣalām
<i>ṣūra ṣāhira</i> fig. esplicita	Amore	<i>hawā</i> – هوى	<i>ṣūra muḍmara</i> –fig. implicita	verb. – è stato distrutto (fallimento)	انهدم – inhadama

All'interno del quadro n. 5 *Al-khiyāna: il tradimento e la viltà* (*rubā'īyyāt* n. 18-20), osserviamo come i termini relativi alla viltà e all'abiettezza morale appaiono dunque legati alle immagini della prigionia, nel senso qui di “prigione” del conformismo, e del tradimento. Il poeta è ormai disilluso circa un possibile mondo dominato dall'amore (*al-hawā* – الهوى) e dalla pietà; tuttavia, in questi versi, la *folia* (*al-ḡunūn* – الجنون), appare l'unica fuga dalla mediocrità. La resistenza morale del poeta è dunque ancora possibile, benché solo nel sovvertimento delle regole e nella protesta, le uniche che lasciano ancora spazio a un grido di libertà. Infine, sottolineiamo che il quadro tematico n. 5 abbonda di *suwār muḍmara*.

Come abbiamo potuto osservare dagli esempi precedenti, la lettura di termini come *الهوى* - *al-hawā* - non conduce sempre alla medesima interpretazione. Se nel primo quadro il termine indica *l'ardore militante ed i principi*, nel secondo il lessema assume i connotati espliciti di *un amore quasi mistico per l'umanità*, benché umiliato e deluso. La frequente reiterazione dei lessemi deputati ad esprimere le opposizioni semantiche e il fatto di renderle talora in chiave implicita e talora esplicita, dunque, non segue sempre gli stessi *patterns*. Tale caratteristica corrisponde all'altro criterio indicato dalla Dwīb, ovvero quello che un testo poetico con le caratteristiche sopra indicate sia *maftūḥ*, “aperto” ad accogliere possibili riformulazioni delle doppiette semantiche in combinazioni differenti. Ecco a seguire come riportato nel suo studio:

Il testo poetico la cui struttura formale è fissa, è generalmente caratterizzato o da indicazioni epistemologiche binarie oppositive fisse, oppure da indicazioni epistemologiche binarie oppositive interscambiabili fra loro incessantemente. In tal senso, ci è possibile classificarle come indicazioni epistemologiche in cui l'elemento

denotante si accorda con l'elemento denotato, o in cui l'elemento denotante è opposto all'elemento denotato, o in cui le indicazioni epistemologiche sono molteplici e non vi è un accordo fisso fra loro nel testo poetico aperto, poiché esso è tale.⁷⁵⁴

In tal senso, dunque, *ath-thunā'īyyāt aḍ-ḍiddiyya* proposte in accordo a quanto denotato esplicitamente dall'autore o per ribaltamento possono occorrere nel testo poetico aperto a condizione che la loro rispettiva posizione di accordo o opposizione rispetto al *maqṣūd* sia suscettibile di una certa libertà d'interpretazione. Un aspetto che, come abbiamo notato negli esempi precedenti, dinamizza estremamente l'attività ermeneutica del lettore sui versi, nonostante l'omogeneità lessicale di quest'ultimi.

Al fine di meglio approfondire la riflessione sulla semantica di substrato alle *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* riteniamo essenziale tenere in considerazione le condizioni in cui l'opera è stata realizzata e quanto esse abbiano potuto incidere sulla creazione di una *shi'riyya ma'nawiyya*, come del resto esse abbiano avuto un ruolo significativo sulla stesura di altre opere di poeti della reclusione o della prigionia.⁷⁵⁵ Così come indicato dal critico Ṭāhā Wādī⁷⁵⁶, fra gli elementi comuni a tutte le opere della prigionia o della reclusione che generalmente trovano espressione nell'impiego di *thunā'īyyāt ḍiddiyya* sono essenzialmente tre:

- a) ***al-makān***: il luogo
- b) ***az-zamān***: il tempo
- c) ***al-mar'atu***: la donna

Procediamo ad osservare attraverso quali elementi lessicali (e nello specifico doppiette oppositive) tali tre elementi trovano espressione nelle quartine di Surūr.

- a) ***al-makān (il luogo)***: il luogo nella poetica de *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* è convenzionalmente raffigurato secondo la scissione tipica della letteratura della prigionia, ovvero: 1) *al-makān al-muqayyid (il luogo della reclusione)* il quale costituisce una *ṣūra ṣāhira*; 2) *al-makān al-muṭlaq (il luogo assoluto)* che costituisce una *ṣūra muḍmara*. Quest'ultima diviene il luogo simbolico del

⁷⁵⁴ Samar Dwīb, *Ath-thunā'īyyāt aḍ-ḍiddiyya: Dirāsāt fī ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pagg. 6 e segg.

⁷⁵⁵ Samar Dwīb, *Ġamāliyyāt al-makān ladā shu'arā' al-asr wa as-siğn*, in *Ath-thunā'īyyāt aḍ-ḍiddiyya: dirāsāt fī ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pag. 63.

⁷⁵⁶ Ṭāhā Wādī, *Ġamāliyyāt al-qaṣīda al-mu'āsira*, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 1994; cfr. Sa'īd Warāqī, *Lughat ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, op. cit., pag. 56.

mondo personale del poeta che dunque lo “popola” delle immagini che più sono prossime alla sua sensibilità. Ecco che procediamo ad osservare alcuni termini spesso impiegati dal poeta nell’opera:

<i>al-makān al-muqayyid – il luogo della reclusione</i>	<i>aṣ-ṣūra aṣ-ẓāhira – la figura esplicita</i>	<i>collocazione nelle rubā’iyyāt n.</i>	<i>al-maqṣūd</i>
Ospedale psichiatrico di detenzione forzata (Surūr fu imprigionato più volte fra il 1972 ed il 1978 anno della sua morte)	<i>la prigionie - as-siġn – السجن</i>	15/18/80/118/214 ⁷⁵⁷	<u>Parallelismo fra reclusione = morte</u>
	<i>la tomba - al-qabr – القبر</i>	3/4/15/39/86/118/190 ⁷⁵⁸	
	<i>la sepoltura – ad-dafn – الدفن</i>	5/30/53/69/71/86/202 ⁷⁵⁹	

<i>al-makān al-muṭlaq – il luogo assoluto</i>	<i>aṣ-ṣūra al-muḍmara – la figura implicita</i>	<i>collocazione nelle rubā’iyyāt n.</i>	<i>al-maqṣūd</i>
L’universo sconfinato, il pianeta terra senza alcun limite o confine	<i>la terra – al-arḍ - الأرض</i>	1/6/13/19/21/35/47/53/55/59/85/220 ⁷⁶⁰	<u>Paradosso della percezione interiore senza confini</u>
	<i>il pianeta – al-kawkab – الكوكب</i>	56/68/112/214 ⁷⁶¹	
	<i>le piramidi – al-ahrām – الأهرام</i>	20/56/58/64 ⁷⁶²	

b) az-zamān (il tempo): al contrario della tipica scissione presente all’interno della letteratura della prigionia secondo la quale è possibile riconoscere *zamān ash-shā’ir ‘ā’ish dākhilu-hu* (il tempo all’interno del quale il poeta vive) ed *zamān ash-shā’ir ‘ā’ish khāriġu-hu* (il tempo vissuto dal poeta dall’esterno), la poetica de *Rubā’iyyāt Naġīb Surūr* segue il modello delle quartine così come intese secondo la tradizione letteraria, le quali sono caratterizzate dall’assenza di precise indicazioni cronologiche. Il tal senso, il tempo metaforicamente vissuto da una prospettiva interna o esterna non è sempre facilmente riconoscibile così mescolato in un’unica percezione storica e mitica che iperbolizza quantificando in “secoli” gli eventi storici

⁷⁵⁷ Naġīb Surūr, *Rubā’iyyāt Naġīb Surūr*, in *al-A’ māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pagg. 14; 15; 31; 40; 67.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, pagg. 12; 14; 20; 32; 40; 60.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, pagg. 12; 18; 24; 28; 32; 64.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, pagg. 11; 12; 14; 15; 16; 19; 22; 24; 25; 32; 68.

⁷⁶¹ *Ibidem*, pagg. 24; 27; 39; 67.

⁷⁶² *Ibidem*, pagg. 15; 24; 25; 26.

contemporanei al vissuto dell'autore e dei quali tratta generosamente. Ecco, tuttavia, alcuni esempi:

<i>zamān ash-shā'ir 'ā'ish dākhilu-hu - il tempo all'interno del quale il poeta vive</i>	<i>aṣ-ṣūra az-zāhira – la figura esplicita</i>	<i>collocazione nelle rubā'īyyāt n.</i>	<i>al-maqṣūd</i>
Il tempo della reclusione nell'ospedale psichiatrico	<i>i giorni – al-ayyām – الأيام</i>	⁷⁶³ 13/14/97/112/113/114/118	<u>Cadenzato dall'alternarsi dei giorni e delle notti, è un tempo indistinto, privo di eventi salienti</u>
	<i>ليلة / نهار notte/giorno – layl/nahār</i>	⁷⁶⁴ 15/17/19/32/47/49/96	

<i>zamān ash-shā'ir 'ā'ish khāriḡu-hu – il tempo vissuto dal poeta dall'esterno</i>	<i>aṣ-ṣūra al-muḏmara – la figura implicita</i>	<i>collocazione nelle rubā'īyyāt n.</i>	<i>al-maqṣūd</i>
Il tempo percepito della riflessione poetica e filosofica	<i>قرون/عصور secoli/ere – qurūr/'uṣūr</i>	⁷⁶⁵ 39/71/73/96/117	<u>È un tempo senza limiti, che cavalca le ere, dall'antico passato egizio, al tempo dei grandi maestri d'arte sino all'imperituro presente di Surūr</u>
	<i>الزمان – az-zamān il tempo</i>	⁷⁶⁶ 3/16/64/68/96	

c) al-mar'atu (la donna): i riferimenti lessicali alla donna ne *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr* sono numerosi e molto variegati ma perlopiù esclusivamente simbolici. Essi, infatti, non fanno riferimento alcuno a un possibile legame con una donna amata che, invece, generalmente si è soliti rintracciare nella letteratura della prigionia, ovvero un legame d'amore sopravvissuto dolorosamente alla distanza. Le esperienze dell'abbandono e della delusione (anche sentimentali) vissute dall'autore, dunque, mostrano di condizionarlo fortemente in tal senso, tanto da rintracciare nel testo solo la patria egiziana come una “figura femminile” amata intensamente e dolorosamente.

⁷⁶³ *Ibidem*, pagg. 14; 35; 39; 40

⁷⁶⁴ *Ibidem*, pagg. 14; 15; 18; 22; 23; 35.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, pagg. 20; 28; 29; 35; 40.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, pagg. 11; 14; 26; 27; 35.

<i>al-mar'atu– la donna o il simbolo amato</i>	<i>aṣ-ṣūra aṣ-ṣāhira al-muḍmara – la figura implicita ed esplicita</i>	<i>collocazione nelle rubā'īyyāt n.</i>	<i>al-maqṣūd</i>
La patria Egitto	Egitto - Miṣr - مصر	⁷⁶⁷ 55/56/57/58/59/203	<u>È il luogo dell'odi et amo del poeta, amato e maledetto al contempo per il destino di solitudine ed esilio dalla materna consolazione a cui lo ha condannato</u>

Tornando allo studio della docente siriana Dwīb le *thunā'īyyāt aḍ-ḍiddiyya*, dunque, costituiscono una delle note di fondo che governano l'impianto semantico della poetica delle *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, un testo poetico formalmente definito e semanticamente “aperto” la cui reiterazione lessicale, se di volta in volta adeguatamente interpretata, costituisce un forte elemento di variazione e rinnovamento del *sema* entro la pacata forma del metro tradizionale.

3.4.5 La contemplazione, il lirismo assoluto, l'intimità espressiva: i temi tradizionali delle quartine nell'opera di Nağīb Surūr

Offriamo alcune ultime considerazioni sulle *Rubā'īyyāt* del nostro egiziano a partire da una riflessione: questo delicato e fiorito sistema metrico e retorico delle *rubā'īyyāt*, passato alla critica come genere semplice e quasi istintivo, è stato caratterizzato nella storia della letteratura araba dall'occorrenza di tematiche ben definite che hanno tradizionalmente instillato in intellettuali con un comune percorso umano ed artistico - e fra questi Nağīb Surūr - l'urgenza di “approdare” a tale modello compositivo.

Come abbiamo potuto osservare dalla classificazione retorica delle *rubā'īyyāt* tale modello poetico è basato:

- sulla bellezza retorica e metrica della quartina;
- sul “manicheista” equilibrio semantico che si realizza nella ricorrenza di *ath-thunā'īyyāt aḍ-ḍiddiyya/al-mutanāsiqa*;
- sulla generale trattazione di temi ben definiti.

Per quanto concerne quest'ultimo aspetto, ovvero quello tematico, ricordiamo che anche gli autori di altre opere in quartine pridispongono generalmente alcuni temi a dispetto di altri. Tuttavia, ciò che contraddistingue profondamente le *rubā'īyyāt* è il

⁷⁶⁷ *Ibidem*, pagg. 24; 25; 64.

loro essere basate su un modulare *takrīr al-afkār*⁷⁶⁸, ovvero sulla ripetizione degli stessi temi dopo un certo numero di versi e in forma leggermente differente rispetto alla precedente. Tale *takrīr* costituisce un aspetto che diversi critici arabi hanno tendenzialmente interpretato in due modi differenti: da un lato, come una mancanza di *ibdā' shi'rī* (creatività poetica)⁷⁶⁹, una nota che ha spesso contribuito ad invalidare la ricezione positiva delle *rubā'īyyāt*; dall'altro come un'interessante e semplice innovazione da impiegare.

In virtù di quanto detto nelle pagine precedenti, nelle *Rubā'īyyāt* di Nağīb Surur in effetti è stato possibile rintracciare 20 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. Detto ciò, esse sono comunque legate fra loro da ciò che i critici definiscono come *al-wahda al-'uḍwiyya* (unità organica) è ciò fa riferimento nello specifico a due livelli della composizione⁷⁷⁰:

- *waḥdat al-mawḍū'* (unità tematica): una certa specificità tematica che contraddistingue tutto il componimento e che generalmente ha per oggetto la labilità dell'esistenza da cui deriva un senso profondo di compassione per tutti gli esseri umani e le creature del creato.
- *waḥdat al-ğaw an-nafsī* (unità emotiva): un certo specifico stato d'animo esprimente ostilità nei confronti del mondo e della società a cui si lega il senso di esclusione o di autoesclusione che contraddistingue tutti i componimenti realizzati sul modello delle *rubā'īyyāt*. Le quartine, infatti, tendenzialmente danno voce a un profondo turbamento interiore che si palesa attraverso versi colmi di timore, angoscia, invettiva e dolore. Osserviamo il *rubā'ī* n. 118:

هكذا عشت فقيرا للكساء
ليس في العرى مع الزهد "المعرة"
كم أحال الصيف جسمي لشتاء

⁷⁶⁸ Shawqī Dayf, *Tārīkh al-adab al-'arabī: al-'aṣr al-'abbāsī al-awwal*, op. cit., pag. 197 e segg. Cfr. Muṣṭafā Ġawād, *Fī at-turāth al-'arabī*, op. cit., pag. 368 e segg.

⁷⁶⁹ al-Qarṭāğannī, *Minhāğ al-bulaghā' wa sirāğ al-udabā'*, op. cit., pagg. 241-243; cfr. ash-Shaqūr, 'Abd as-Salām, "Min maṣādir an-naqd al-adabī fī al-'aṣr al-mārīnī" in *Mağallat Kulliyyat al-Ādāb*, Tiṭwān: Manshūrāt Kulliyyat al-Ādāb, anno I, n. I, nov. 1987, pagg. 104.

⁷⁷⁰ Vedit Muḥammad Binnīs, *As-shi'r al-'arabī al-ḥadīth: bunyātu-hu wa ibtidālātu-hu*, op. cit., pag.27; Muḥammad al-Hādī aṭ-Ṭarābulṣī, *Taḥālīl Uṣlūbiyya*, op. cit., pagg. 7-12.

دورة تطحن عظمي بعد دورة!!⁷⁷¹

Hākadha 'ishtu faqīr(an) li-l-kisā'
Laysa fī al-'arā ma'a az-zuhdi "al-ma'arra"
Kam aḥāla aṣ-ṣaīfu ḡism-ī li-l-shitā'
Dawratan taṭṭhanu 'aẓm-ī ba'da dawra!!

*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 tal senso, volendo rintracciare quali sono i temi salienti delle *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr* indicati al primo livello (*waḥdat al-mawḍū'*) e al secondo livello della composizione (*waḥdat al-ḡaw an-naḥsī*), ci è molto utile fare riferimento ad alcuni recenti studi, tra i quali quello della già citata Samar Dwīb e quello di Giuseppe Scattolin, che rintracciano nelle *Rubā'īyyāt* di Abū al-'Alā' al-Ma'arrī alcuni temi cardine per i compositori che si sono ispirati alla sua opera. Sottolineamo che essi sono presenti in tutto il componimento di Surūr e che loro possibile classificazione come elementi de *waḥdat al-mawḍū'* o *waḥdat al-ḡaw an-naḥsī* imponga sempre una certa flessibilità interpretativa:⁷⁷²

<i>waḥdat al-mawḍū'</i>		<i>waḥdat al-ḡaw an-naḥsī</i>
1. <i>at-taṣawwuf al-fikrī – l'ascetismo intellettuale</i>	↔	1. <i>al-fawḍā adh-dhātīyya li-l-shā'ir – il caos interiore del poeta</i>
2. <i>aṣ-ṣirā' fī al-ḥaya wa at-tārīkh – lo</i>	↔	2. <i>ṣirā' al-insān ma'a al-insān al-</i>

⁷⁷¹ Naḡīb Surūr, *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, op. cit., pag. 40; Giuseppe Scattolin, *Esperienze mistiche nell'Islam*, Bologna, Emi, vol. I: *L'inizio di un cammino*, 1994; vol. II: *Secoli X-XI, Le tappe di un cammino*, 1996; vol. III: *Al-Niffari e al-Ghazali*, 2000; G. Scattolin, *Spiritualità nell'Islam*, op. cit.

⁷⁷² Ṭāhā Wādī, *Ġamāliyyāt al-qaṣīda al-mu'āṣira*, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 1994; cfr. Sa'īd Warāqī, *Lughat ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, op. cit., pag. 56.

<i>scontro con la vita e la storia</i>		<i>ākhar – lo scontro fra i singoli uomini</i>
3. <i>al-intimā' li-l-waṭan</i> – <i>l'appartenenza alla patria</i>	↔ ↔	3. <i>al-intimā' li-l-muqāwama</i> – <i>l'appartenenza alla “resistenza”</i>
4. <i>al-manfā – l'esilio</i>	↔	4. <i>at-tahmīsh – l'emarginazione</i>
5. <i>al-fakhr – il vanto</i>	↔	5. <i>al-iḥbāṭ – la frustrazione</i>

Come abbiamo potuto osservare dagli esempi e dalle analisi esposte in questo terzo capitolo dedicato alle liriche di Surūr, la poesia del nostro autore offre moltissimi spunti di riflessione sull'uso del dato retorico e linguistico in tema di poesia araba contemporanea. Si riscontrano notevoli tratti d'innovazione nell'uso de *waḥdat al-bayt* e *waḥdat al-ḡumla*, così come un'eterogeneità d'ispirazioni attraverso le quali il nostro egiziano ha dato vita ad uno stile tutto personale: esso è caratterizzato da tematiche ricorrenti, dal gioco intertestuale con la letteratura dei grandi maestri, dalla dialogicità teatrale in versi e infine dall'uso creativo del *bayt*, il quale risponde ad una sensibilità poetica che procede di pari passo con la vita personale dell'autore e che al contempo fa da “controcanto” alla Storia e alle sue falle.

Il termine “istintivo”, dunque, che all'inizio di questo capitolo abbiamo attribuito alla produzione di Surūr, non va pertanto confuso con “casuale” o “disorganico” bensì va colto osservando la squisita suscettibilità del verso agli stati d'animo dell'autore e al suo particolarissimo e del tutto personale modo di leggere la Storia.

Abbiamo dedicato un approfondimento all'unica opera di Surūr composta in *shi'r al-muqaffā at-taqlīdī*, ovvero *Rubā'iyāt Naḡīb Surūr*, e le ragioni per cui abbiamo scelto di analizzare con maggiore attenzione quest'opera non sono minimamente riconducibili a un “vecchio” equivoco sul fatto che l'opera ordinata in versi classici abbia più rilevanza retorica di quella che non lo sia. Tale scelta, piuttosto, è motivata dal riconoscimento delle “*Quartine*” come un ambizioso progetto poetico calibrato a misura d'uomo, delle sue capacità artistiche spesso poco valorizzate, del delicato equilibrio retorico secondo il quale Surūr ha realizzato la sua ultima opera, contraddistinta della costanza con la quale l'autore ha fatto ritorno a determinati *topoi* della tradizione lirica. Se Surūr non fu un *romantico* nelle forme della sua poetica lo fu certamente nelle ispirazioni: fra i suoi riferimenti abbiamo Puškin, Shelly, Byron e

più in generale tutti gli autori della grande letteratura che hanno interpretato l'altisonante richiamo al *sentimento* come l'unica matrice della vocazione umana all'arte e alla vita. *Rubā 'iyyāt* è il prodigioso e forse anche “miracoloso” testamento di Surūr, se pensiamo al luogo e al momento in cui egli ha composto quest'opera: una resa dei conti con la vita prima di spegnersi, un magnifico addio, ordinato e sincero, senza sbavature espressive e nulla di taciuto.

4. Specificità linguistiche e retoriche dell'opera drammaturgica di Nağīb Surūr: la letteratura popolare all'interno del teatro sperimentale dell'autore

In uno studio del 1979 dedicato al teatro di Nağīb Surūr, il critico 'Iṣām ad-Dīn Abū al-‘Alā⁷⁷³ ricorda che il pubblico il quale assistette alla messa in scena di *Minīn ağīb an-nāss* presso il Masrah al-Ḥadīth nel 1974-1975, si trovò innanzi ad uno spettacolo sorprendente: quest'ultimo, difatti, prevedeva l'impiego di tecniche teatrali senza dubbio innovative e per la prima volta formulate su un bagaglio di conoscenze che lo stesso critico definì «del tutto familiare al suo pubblico»⁷⁷⁴.

Infatti, fra gli aspetti senza dubbio più noti ed interessanti della drammaturgia di Surūr, vi è proprio l'impiego di un linguaggio riconducibile a ciò che anche il letterato Ṭāhā Wādī definì “un'estetica popolare” (*ğamāliyya at-taqlidiyya*⁷⁷⁵), alludendo con tale definizione non alle soluzioni scenografiche o coreografiche della *performance*, bensì ad una più profonda strutturazione del testo teatrale in conformità con le espressioni artistiche della tradizione egiziana popolare.

Come è naturale pensare, tuttavia, l'amalgama di stupore e piacevolezza percepito dal pubblico di allora non fu del tutto scevro da un profondo senso di straniamento e talvolta di biasimo nel vedere gli *amthāl*, *al-ughniya ash-sha'biyya* (in particolare il *mawwāl*) e le *asāfīr* non più come elementi della vita quotidiana, bensì ordinati sul palco come testo ufficiale di una *fabula* teatrale moderna. Ricordiamo, infatti, che Nağīb Surūr non riprese le forme d'espressione artistica popolare in modo citazionistico o *tout court*. Si ispirò ad alcune di esse riproponendole in conformità con un canale comunicativo a loro sino ad allora precluso, il teatro contemporaneo, e tale operazione, ancora oggi, costituisce un vero e proprio sdoganamento del “compromesso linguistico” fra la retorica della lingua “*d'arte*” e quella della lingua comune. L'obiettivo fu quello di esaltare la bellezza e l'espressività della seconda, secondo Surūr per nulla inferiori a quelle della prima, e conceder loro, e a buon diritto, un ruolo nel mondo dell'espressione artistica contemporanea.

⁷⁷³ 'Iṣām ad-Dīn Abū al-‘Alā, *Masrah Nağīb Surūr: at-tawzīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha'bī*, Maktabat Madbūlī, il Cairo, 1979.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, (introduzione), pagg. 5-8.

⁷⁷⁵ Ṭāhā Wādī, “Minīn ağīb an-nass” in *al-Kātib*, XVI° anno, n.181, aprile 1976, pagg. 110-118.

Va aggiunto, ad ogni modo, che il percorso di Surūr nel mondo del teatro comincia già da molto prima della sua sperimentazione messa in atto nella scrittura delle opere d'ispirazione popolare (1964). Subito dopo aver vinto la borsa di studio che gli consentì di completare la propria formazione teatrale all'Accademia di Arte Drammatica di Mosca fu autore di una prima *pièce* dal titolo *Shağarat az-Zaytūn* (1958)⁷⁷⁶ e dell'adattamento teatrale *Bustān al-Karaz* (1963)⁷⁷⁷ dell'opera di Čechov *Il giardino dei ciliegi*, distinguendosi in questo caso anche come traduttore e regista. Quest'ultima opera, tuttavia, vide per la prima volta la sua rappresentazione presso *Masrah al-Ğīb* solo nel 1964⁷⁷⁸, ovvero al ritorno di Surūr in Egitto a seguito dei tre anni di esilio in Ungheria (1961-'64). I periodi trascorsi all'estero, sebbene le enormi difficoltà e le gratificazioni, furono quelli durante i quali il nostro egiziano approfondì le tecniche teatrali messe a punto da quelli che egli considerò i suoi più grandi maestri, ovvero Stanislavskij e Brecht, e la loro influenza è riscontrabile non solo nella drammaturgia dell'autore bensì anche nella sua poesia e nella sua scrittura saggistica.

La produzione drammaturgica di Surūr trova due assi cronologici di riferimento nei bienni 1964-'66 e 1972-'74, periodi in cui egli mise appunto le sue sperimentazioni sull'uso del dato linguistico e retorico in drammaturgia e la relativa e innovativa strutturazione del testo teatrale contemporaneo d'ispirazione popolare, i cui frutti sono riscontrabili nelle quattro grandi opere della drammaturgia *sha'bīyya* di Surūr che saranno oggetto di analisi e approfondimento del presente quarto capitolo (*Yāsīn wa Bahiyya* 1964⁷⁷⁹ – *Ah yā layl yā qamar!* 1966⁷⁸⁰ – *Qūlū li-'ayn ash-shams* 1972⁷⁸¹ – *Minīn aġīb an-nāss* 1974⁷⁸²).

La messa in scena di quest'ultime opere, tuttavia, fu comunque costallata dalla composizione di altre: fra le quattro composte fra il 1967 e 1969 ricordiamo *Yā*

⁷⁷⁶ N. Surūr, *Shağarat az-zaytūn*, ms., mai pubblicato e non pervenuto. Fra le varie fonti nelle quali viene riportata la notizia vedi N. Surūr, 'Iṣām ad-Dīn Abū al-'Alā (a cura di), *Alūh yā Miṣr*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 2003, pag. 10-11. L'opera venne anche pubblicata sulla rivista *Āfāq al-masrah* VIII, n. 57, 1998, pagg. 4-57.

⁷⁷⁷ N. Surūr, *Bustān al-karaz - Ṭāy'r al-Baḥr*, Dār al-Kitāb al-'Arabī li-l-Tibā'a wa an-Nashr, 1968.

⁷⁷⁸ M. Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa a oggi*, Carocci, 2010, pag. 103.

⁷⁷⁹ N. Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2008.

⁷⁸⁰ N. Surūr, *Ah ya laīl ya qamar*, in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1993, pagg. 205-350.

⁷⁸¹ N. Surūr, *Qūlū li-'ayn ash-shams*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 1, 1993, op. cit., pagg. 513-574.

⁷⁸² N. Surūr, *Minīn aġīb an-nāss*, Dār ath-Thaqāfa al-Ğadīda, Il Cairo, 1976.

Bahiyya khabbirī-nī (1967)⁷⁸³, *Alūh yā Miṣr* (Pronto? Egitto?! 1967-1968)⁷⁸⁴, contraddistinta dal senso dell’attesa beckettiano (il cui modello drammaturgico dell’assurdo Surūr pur sperimentò, per voi preferirvi definitivamente lo *straniamento* del “teatro epico” di Brecht), e *al-Kalimāt al-mutaqāṭi’a* (Le parole crociate 1969)⁷⁸⁵ in cui Surūr, in aperta controtendenza rispetto alle sue scelte di ambientazione *rīfīyya*, si addentra con sguardo straniante nell’osservazione dei rapporti familiari all’interno di una coppia egiziana, in cui è la donna a rendersi figura contraddistinta dal senso dell’onore e dal rifiuto del tradimento.

Occorre una piccola digressione sul tema delle figure femminili nel teatro di Surūr: la controversa popolarità dell’autore, per lo più unicamente risvegliata dopo la sua morte dal turpiloquio (inclusi forti insulti sessisti) di cui è pervasa l’opera poetica *Kussummiyyāt* (Le vaffanculiadi 1967-’74)⁷⁸⁶, condusse addirittura alcuni critici e lettori a definire Surūr come un misogino⁷⁸⁷. Tale affermazione è semplicemente paradossale perché come vedremo dalle analisi delle opere trattate, nei grandi e piccoli lavori teatrali di Surūr non vi sono che eroine, emblema della madre Egitto, nonchè le uniche dotate della perseveranza, intelligenza, pazienza e straordinario coraggio⁷⁸⁸ che sono necessari per riscattare il sacrificio delle figure maschili

⁷⁸³ N. Surūr, *Yā Bahiyya khabbirī-nī*, in *Ḥiwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, Il Cairo, 1969, pagg. 213-294. L’opera è stata pubblicata anche in *al-A’māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay’a al-Miṣriyya al-’Āmma li-l-Kitāb, 1993, pagg. 351-459.

⁷⁸⁴ N. Surūr, ‘Iṣām ad-Dīn Abū al-’Alā (a cura di), *Alūh yā Miṣr*, al-Hay’a al-Miṣriyya al-’Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 2003. L’opera venne anche pubblicata sulla rivista *Āfāq al-masrah* VIII, n. 57, 1998, pagg. 4-57 in occasione dei XX° anno dalla morte di Surūr.

⁷⁸⁵ N. Surūr, *al-Kalimāt al-mutaqāṭi’a*, al-Hay’a al-’Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, s.d.

⁷⁸⁶ Il testo di Surūr, scritto all’indomani della *naksa* nel 1967 e ampliato fino al ’74, rimase non pubblicato per stessa volontà dell’autore pur essendo recitato dallo stesso in serate poetiche fra amici e colleghi e diffuso attraverso musicassette di contrabbando. Nel 2002 il figlio di Surūr, Shuhdī Surūr, decise di divulgarlo attraverso internet, decisione che gli è costata l’allontanamento dal paese in Russia. Nella sezione dedicata alla poesia del presente lavoro si fa riferimento all’opera.

⁷⁸⁷ Nell’articolo di Muḥammad Shamrūkh dal titolo “Shā’ir ismu-hu Naḡīb Surūr: min qimmat al-ibdā’ ilā ḥaḍīd al-badhā’a” in *al-Ahrām*, CXL, n. 47163, 22 gennaio 2016, l’autore afferma che nella lirica *Kussummiyyāt* Naḡīb Surūr per offendere la seconda moglie Samīra Muḥsin (che lo aveva tradito intrecciando una relazione adultera con Naḡīb Maḥfūz) «aveva offeso e coperto di odio tutte le donne, persino la madre del creato Eva, persino la Madre Egitto, persino sua madre stessa [...] schiavo di una misoginia che lo ha portato ad additare tutte le donne come prostitute senza dubbio esagerando». Ebbene, oltre alle riflessioni riportate sopra sull’assoluto rilievo delle figure femminili nel teatro di Surūr, si ricorda che Surūr ha denunciato l’annientamento della donna nella società egiziana dei primi anni del XX° secolo in *Ḥiwār fī al-masrah*, (§ V.2.1) ha dedicato sia in *Kussummiyyāt* (§ III.3; § VI.3) sia in *Rubā’iyyāt Naḡīb Surūr* (§ III.4; § VI.8) intere sezioni a un’apologia della “madre” Egitto dolorosamente letta a fronte del fallimento storico di cui non era degna, ha dedicato tutte le sue raccolte poetiche prevalentemente alla madre oltre che al padre. Cfr. Bahīg Nāṣir, recensione all’opera *Ah yā layl yā qamar!* pubblicata sul quotidiano *al-Ġumhūrīyya*, il 13 dicembre 1967.

⁷⁸⁸ La centralità della figura della donna viene esaltata da Surūr anche nel capitolo “Azmat al-mar’a” nel testo saggistico *Rihla fī thulāthiyyat Naḡīb Maḥfūz*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2007, pagg. 25-44.

moralmente ammirevoli, ma tutte condannate nelle *pièce* di Surūr a divenire prematuramente martiri. Tali figure femminili surūriane, come vedremo, non solo appaiono come “sacerdotesse” del mistero del racconto, della parola poetica e della *fiction*, ma assumono tratti contestualmente stereotipici e dissidenti. Quest’ultime caratteristiche le rendono, appositamente, interpreti fattivi di una realtà meschina dalla quale si ergono miracolosamente come pure, vive e salvifiche presenze.

Altra opera della fine degli anni ’60 e purtroppo smarrita è *Mirāmār* (*Miramar* 1969)⁷⁸⁹, un adattamento teatrale di un romanzo di Nağīb Maḥfūz al quale Surūr fu sempre legato da un rapporto decisamente controverso, sospeso tra il riconoscimento del valore artistico e le reciproche critiche.⁷⁹⁰

Precisiamo, inoltre, che le opere composte proprio alla fine degli anni ’60 godettero di un successo non indifferente: negli ambienti del teatro sperimentale dove si ergevano altre figure e con stili differenti da Surūr, quali Mikhā’il Ruman ed il suo teatro d’*elite*, Sa’d ad-Dīn Wahbah ed il suo relismo simbolico, ‘Abd ar-Raḥmān ash-Sharqāwī e Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr che pur condivisero con Surūr l’amore per la produzione teatrale in versi⁷⁹¹, le opere non schiettamente popolari del nostro autore trovarono pubblico, ascolto e riconoscimento. Tuttavia, alla più chiara formulazione da parte di Surūr di una metodologia del teatro d’ispirazione popolare ispirata da *at-tağdīd al-aṣīl* di Naḥw al-maṣraḥ al-miṣrī di Yūsuf Idrīs e alla sua *pièce al-Farāfīr* (1963-’64) ed i ripetuti attacchi del nostro autore al modello teatrale da lui definito «anacronistico» di Tawfīq al-Ḥakīm⁷⁹², attirarono immediatamente su Surūr critiche

⁷⁸⁹ Fra le varie fonti il testo è citato in N. Surūr, *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*, op. cit., pag. 293, nel quale si fa riferimento ad una messinscena del testo nel 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 trovò un riscontro positivo. Cfr. M. Ruocco, “*I tell the people: new values and new aesthetics in Nağīb Surūr’s theory of drama*” in Gail Ramsay Stephan Guth (a cura di), *From New Values to New Aesthetics*, op. cit., pagg. 127-128 e 130.

⁷⁹⁰ *Idem*.

⁷⁹¹ Sharīfa Zuhūr, *Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and Visual Arts of the Middle East*, American University in Cairo Press, Il Cairo, 2001. Cfr. Olga Christine Kiebuszinska, *Intertextual Loops in Modern Drama*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison NJ, 2001, pag. 85; M. Ruocco, op. cit., pag. 105.

⁷⁹² Vedi N. Surūr, *Ḥiwār fī al-maṣraḥ*, al-Maktaba al-Anglū al-Miṣriyya, Il Cairo, 1969, pag. 87 e *Hākadha qāla Ḡuhā*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, il Cairo, 1981, pag. 58 e segg. Si vedano una serie di articoli e di volumi sui differenti approcci drammaturgici diffusi in Egitto in merito all’ispirazione o al recupero delle forme artistiche popolari: Yūsuf Idrīs, *Naḥwa al-Maṣraḥ al-miṣrī*, Dār al-Waṭan al-‘Arabī, Il Cairo, 1974. Cfr. Tawfīq al-Ḥakīm, *Qālibūna al-maṣraḥī*, Maktabat al-Ādāb, Il Cairo, 1967. Per quanto concerne gli studi critici sul tema si vedano Ḥasan ‘Aṭiyya, *ath-Thābit wa al-mutaḡhayyir fī al-maṣraḥ wa-at-turāth ash-sha’bī*, op. cit., pag. 66; Don Rubin, *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. IV: *The Arab World*, op. cit.; Marvin A. Carlson, “Avant-Garde Drama in

feroci da parte del mondo intellettuale e una voluta indifferenza nei riguardi della sua produzione⁷⁹³; due aspetti, quest'ultimi che ebbero esiti devastanti non solo sulla carriera artistica del nostro autore ma anche e soprattutto sulla sua vita personale.

Fra le altre opere, invece, scritte a ridosso del secondo biennio di composizione delle grandi opere d'ispirazione popolare (1972-1974), durante i primi anni degli anni '70, ritroviamo *Al-ḥukm qabla al-mudāwala* (*La sentenza prima dell'udienza* 1969-1970)⁷⁹⁴, *Mālik ash-shaḥḥātīn* (*Il re dei mendicanti* 1970)⁷⁹⁵ e *Adh-dhubāb al-azraq* (*La masca blu* 1971)⁷⁹⁶, tutte contraddistinte da atteggiamenti critici nei riguardi della società egiziana e molto più violenti e visionari rispetto a quelli presenti nelle opere precedenti, e attraverso le quali Surūr racconta la definitiva realizzazione di quel senso fallimento inaugurato dalla *naksa* che vide la sua consacrazione in Egitto con l'ascesa al potere di as-Sadat e la sua feroce repressione contro gli intellettuali indipendenti.

Negli anni '70, ad ogni modo, proprio di fianco alla produzione di Surūr si assistette in Egitto alla pubblicazione di diversi saggi sul tema de *al-adab ash-sha'bī* come ci

the Middle-East” op. cit.; Marvin A. Carlson, Khālīd Amīn, “al-Ḥalqa in Arabic Theatre: an Emerging Site of Hybridity” op. cit.

⁷⁹³ Furono in molti i critici contemporanei di Naḡīb Surūr, che ne contestarono i lavori, fra questi ricordiamo Bahīḡ Nāṣir e Rashād Rushdī. Il primo, a seguito della rappresentazione dell'opera *Ah yā layl yā qamar!* pubblicò sul quotidiano *al-Ġumhūrīyya* (13 dicembre 1967) un articolo feroce sulla validità artistica della stessa. L'aspetto più singolare della vicenda fu proprio la risposta dell'autore: egli compose a mò delle *muḥākāt* una piccola sceneggiatura dal titolo *Ah ... ya naqd ... marra ukhra!* i cui protagonisti sono il critico, citato per nome e cognome e che parla unicamente attraverso le parole della propria recensione, e l'autore di *Ah yā layl yā qamar!* che ad esse risponde. Il testo è stato poi inserito in Naḡīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū al-Miṣriyya, Il Cairo, 1969, pagg. 97 – 133. Come più volte ricordato anche dal letterato Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr e dal critico Ṭāha Wādī, le posizioni anti-governative del nostro autore e le accuse di Surūr a Rashād Rushdī e Tawfīq al-Ḥakīm nei riguardi di un teatro lontano dalla sensibilità popolare, furono fra i principali ostacoli alla ricezione delle sue opere. La violenta campagna di discredito su Surūr ebbe inizio con Nāṣir ebbe seguito con le recensioni negative di Rashād Rushdī e al-Barūdī, assai critici nei riguardi degli intellettuali di estrazione marxista come Surūr. Il primo dei due citati, direttore artistico della prestigiosa compagnia *al-Ḥakīm* e della rivista *al-Masrah*, ignorò completamente e deliberatamente le innovazioni artistiche di Surūr, emarginandolo, dunque, per aver osato criticare i modelli drammaturgici imperanti all'epoca. Vedi N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, Il Cairo, 1981; N. Surūr, *Rasā'il ilā wa min Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr*, 1963-1969 (frammenti; opera irreperibile); M. Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa a oggi*, Carocci, Roma, 2010, pag. 103; Ṭāha Wādī, “Minīn aḡīb an-nāss” in *al-Kātib*, op. cit., pagg. 110-118.

⁷⁹⁴ N. Surūr, *Al-ḥukm qabla al-mudāwala*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, 2 vol., 1995, op. cit., pagg. 23-125.

⁷⁹⁵ N. Surūr, *Mālik ash-shaḥḥātīn*, in *ibidem*, pagg. 210-317.

⁷⁹⁶ Naḡīb Surūr, *Adh-dhubāb al-azraq*, in *ibidem*, pagg. 126-209.

ricorda la Kendall nel suo studio dedicato alla letteratura egiziana contemporanea⁷⁹⁷. Tale dato, non solo costituisce la conferma del carattere pioneristico del lavoro di Surūr ma anche testimonia che l'urgenza del nostro autore di rinnovare la lingua d'arte era condivisa anche da altri colleghi. Tuttavia, va segnalato, che tali sperimentazioni ispirate da *at-turāth*, non trovarono iniziale avvallo critico se non nel decennio successivo⁷⁹⁸.

Le opere drammaturgiche di Surūr sulle quali sono state compiute le analisi proposte in questo quarto capitolo sono definite dallo stesso autore *masraḥiyyāt shi'riyya*⁷⁹⁹ ovvero rappresentazioni teatrali in versi al pari di quelle di Aḥmad Shawqī (1868 - 1932), 'Azīz Abāza (1899 - 1973), 'Alī Aḥmad Bākathīr (1910 - 1969), 'Abd ar-Raḥmān ash-Sharqāwī (1920 - 1978), Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr (1931 - 1981) e che dunque non identificano questo tipo di sceneggiatura teatrale come una prerogativa compositiva esclusiva della produzione di Surūr⁸⁰⁰. Tuttavia, a seguire ci preme soffermarci su due aspetti essenziali delle quattro *masraḥiyyāt shi'riyya* d'ispirazione popolare di Naḡīb Surūr che le diversificano profondamente da altri esempi contemporanei: ovvero l'idioma ed il contesto.

Sottolineiamo, infatti, che benché l'ispirazione delle quattro opere sia il mondo popolare, la lingua in cui sono state scritte *non è popolare*: osserviamo difatti, esattamente come accaduto nella produzione canora di Surūr nel terzo capitolo del presente lavoro⁸⁰¹, che si tratta di una lingua colloquiale ma non autenticamente popolare, talvolta peraltro inframezzata da alcune espressioni in *fuṣḥā*. A ciò si aggiunge una valutazione di ordine metrico, ovvero quella relativa al fatto che Surūr compose in verso sciolto⁸⁰² e gli unici brani che dovrebbero fare eccezione a tale

⁷⁹⁷ Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, Routledge, London-New York, 2006; cfr. E. Kendall "The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt", *Edebiyat*, Vol. 14, 1-2, 2003.

⁷⁹⁸ Marvin A. Carlson, Marvin A. Carlson, "Avant-Garde Drama in the Middle-East" in *Harding*, Rouse eds., 2006, pagg. 125-144; Marvin A. Carlson, Khālīd Amīn, "al-Ḥalqa in Arabic Theatre: an Emerging Site of Hybridity" in *Theatre Journal*, LX°, n.1, 2008, pagg. 71-85.

⁷⁹⁹ Naḡīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pag. 60 e segg.

⁸⁰⁰ 'Alī ar-Rā'ī, "Some Aspects of Modern Drama" in *Ostle*, 1975, pagg. 167-178. Cfr. M. Ruocco, op. cit., pagg. 81-82; 77-82; 88; 108; Maḥmūd Ghunaymī Hilāl, *an-Naqd al-adabī al-ḥadīth*, Nahḍat Miṣr, s.d., pag. 201-202; 320.

⁸⁰¹ Si fa riferimento alla collaborazione di Surūr con i grandi autori de *al-mūsīqā al-multazima* quali Fu'ād Naḡm e ash-Shaykh Imām. Per quest'ultimo scrisse due canzoni in particolare, *El-baḥr b-yiḍḥak le-h?* e *Ḥallū al-marākib* in cui si osserva l'impiego della lingua colloquiale ma non popolare. Tali brani sono riportati ed analizzati nella sezione dedicata alla poesia (III° capitolo) del presente lavoro.

⁸⁰² Cfr. Pierre Cachia, "Folk themes in the works of Najīb Surūr" in *Exploring Arab Folk Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 2011, pag. 205

modello compositivo sono i *mawāwīl* tradizionali citati, dei quali, come spiegheremo, in virtù della loro trasmissione orale e riformulazione da parte dei cantori non è più riconoscibile lo schema prosodico tipico de *al-baḥr al-basīt* all'interno della nuova e rivisitata scrittura teatrale⁸⁰³. Soffermandoci ancora in merito alla scelta dell'idioma, lo stesso Surūr afferma in *Ḥiwār fī al-masrah*:

Non esiste un dialetto locale specifico che possa essere rappresentativo di tutti gli altri se non in senso esemplificativo ed in qualità di modello. [...] Quale giovamento trarremmo se l'opera teatrale fosse recitata all'insegna di una mimesi perfetta con un dialetto fra le numerose decine di altri? La scelta dunque è volutamente una scelta artistica, linguisticamente consapevole ed orientata alla comprensibilità del testo e alla citazione di un mondo che generalmente non è protagonista del palcoscenico. [...] Non è un nostro diritto mettere lo spettatore innanzi al disagio dell'incomprensione di un dialetto limitato per diffusione, bensì dobbiamo cercare di raccogliere nel testo i tratti salienti di una lingua che si ispiri ai tratti salienti di numerose varianti dialettali del mondo contadino egiziano, se davvero abbiamo interesse a celebrarlo.⁸⁰⁴

Inoltre, prima di procedere al riconoscimento dei tratti linguistici, retorici e formali all'interno della produzione d'ispirazione popolare di Naḡīb Surūr, precisiamo che il secondo elemento distintivo di queste opere da tenere in considerazione al confronto con altre affini per genere ed ispirazione, è il contesto: l'accezione di "popolare" ad esso attribuita non allude ad una riproduzione mimetica e puntuale del contesto popolare all'interno delle opere in questione, bensì fa riferimento alla trasfigurazione popolare che si ha di tale contesto nella tradizione de *al-fann ash-sha'bī* alla quale il nostro autore attinge creativamente. Riteniamo che tale dato sia fondamentale per la comprensione dell'innovazione artistica e linguistica che si realizza nel teatro di Surūr che è essenzialmente giocata sul piano metateatrale e metaletterario e che se fosse orientata, invece, al recupero filologico della tradizione non avrebbe alcuna ragione di esistere. La feroce critica di Cachia, il quale e insieme a M. Ruocco e al suo articolo

⁸⁰³ Pierre Cachia, "The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms" in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pagg. 19-41.

⁸⁰⁴ Naḡīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 57-58.

“*I tell the people: new values and new aesthetics in Najīb Surūr’s theory of drama*”⁸⁰⁵, è sino ad ora tra i pochi autori occidentali che ha dedicato un approfondimento al teatro di Surūr⁸⁰⁶, per quanto sia brillante ed indispensabile su alcuni aspetti, sembra fallire sulla valutazione negativa del teatro di Surūr come un tentativo di riprodurre il mondo popolare e in cui secondo Cachia il contesto ritratto appare: da un lato, deficitario di alcuni aspetti distintivi del mondo popolare (es: il sentimento religioso), dall’altro sovraccaricato di aspetti assenti (es: un articolato senso critico)⁸⁰⁷.

Surūr cita, stravolge e rielabora la tradizione artistica e il potenziale retorico che si legano al contesto contadino senza alcuna pretesa di realizzare un’opera realista. Anzi, è proprio nella trasfigurazione dei racconti e delle espressioni del mondo popolare che si realizza la sua innovazione retorica, ovvero: la creazione di un teatro *memento* o apologia e valorizzazione della tradizione; la creazione di un teatro sperimentale nell’organizzazione del testo; la postulazione di un teatro “povero”⁸⁰⁸ per quanto concerne il lavoro sull’attore ed ideologicamente orientato nei contenuti:

Dissero che i contadini non possono essere i protagonisti di una sperimentazione. E perché no?⁸⁰⁹ L’invito al recupero dei classici non può portare con sé la pretesa di una mimesi. Ad esempio, le stesse fonti riguardo l’antica tragedia greca non sono nemmeno sufficienti per ricreare un lavoro moderno fedele al suo modello antico, anche perché, per quanto fedele, ogni riformulazione condurrebbe ad un risultato differente. [...] Nell’angoscia di giorni e notti a riflettere su un personaggio come *Agamennone* mi sono domandato: Può forse un contesto aristocratico fare un re? Possono forse le relazioni fra i personaggi fare un dramma? Così compresi che l’adattamento essenziale che garantisce la fedeltà espressiva ad un testo classico o d’ispirazione popolare non è che quello esercitato sul *ash-shakl*

⁸⁰⁵ M. Ruocco, “*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*, op. cit., pagg. 121-133. Cfr. M. Ruocco, *Storia del teatro arabo*, op. cit., pagg. 102-106.

⁸⁰⁶ Pierre Cachia, “Folk themes in the works of Najīb Surūr” in *Exploring Arab Folk Literature*, pagg. 203-213.

⁸⁰⁷ *Ibidem*, pag. 211-212.

⁸⁰⁸ Si fa qui riferimento al “teatro povero” di J. Grotowski, il quale giunse alla teorizzazione di tecniche teatrali simili a quelle di Surūr. Vedi J. Grotowski, *Per un teatro povero*, prefazione di Peter Brook, M. Bulzoni, Roma, 1970.

⁸⁰⁹ Nağīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, op. cit., pag.61

(regia/adattamento) bensì su *al maḍmūn* (testo/contesto)⁸¹⁰, ovvero sul testo, sulla ricreazione immaginifica di una *realtà*. Può forse Agamennone esprimersi secondo la lingua dei *mawāwīl*? Forse sì, in fondo, è un prode. Dunque perché non spogliarlo della tunica greca e mostrarlo per ciò che è, ossia un feudatario? [...] La ricreazione degli eroi, soprattutto se leggendari, è una garanzia di vivenza che può fare degli achei dei contadini; e se così facessimo, scandalo a parte, avremmo forse qualcosa da perdere?⁸¹¹

La nostra analisi sui testi sarà incentrata sul rintracciare ed analizzare linguisticamente e retoricamente l'impiego ricorrente di alcuni elementi de *at-ta' bīr ash-sha' bī* nella lingua drammaturgica di Naḡīb Surūr, e più nello specifico dei tre maggiormente presenti:

1. *al-mithāl ash-sha' bī*
2. *al-ughniya ash-sha' biyya*
3. *al-usṭūra*

Aggiungiamo, inoltre, che tali forme artistiche espressive sono proprie del “*al-wirāth ash-sha' bī*”⁸¹² e de “*al-adab ash-sha' bī*”⁸¹³ e sebbene la seconda sia un iponimo della prima, la costitutiva specificità de *al-adab ash-sha' bī* è che con essa si intendono tutte quelle espressioni artistiche tradizionali riconosciute socialmente e che presentano caratteristiche di trasmissione ben definite, fra cui la più evidente è quella de *al-intiqāl ash-shafawī*, ossia la trasmissione orale.

Come vedremo, le modalità secondo cui Naḡīb Surūr attinse alle tre forme sopra indicate de *al-adab ash-sha' bī* nell'intento di dar vita ad una nuova lingua drammaturgica scritta non furono omogenee, soprattutto negli obiettivi. Anzi, fanno riferimento a tre momenti distinti nella creazione di uno stile espressivo metodologicamente orientato. La ripresa degli *amthāl*, ad esempio, è funzionale a conferire parziale realismo al discorso teatrale ma soprattutto a rileggere criticamente falle e virtù della morale contadina; quella de *al-ughniya ash-sha' biyya* mira ad

⁸¹⁰ Per una completa delucidazione sui termini *ash-shakl* e *al-maḍmūn* vedi *Ibidem*, pagg. 26-32. Cfr. il quinto capitolo del presente lavoro dedicato alla saggistica di Surūr.

⁸¹¹ *Ibidem*, pagg. 56-58.

⁸¹² 'Abd as-Salām Hārūn, “at-Turāth al-'Arabī”, in *Kitābu-ka*, n. 35, Dār al-Ma'ārif, il Cairo, 1978, pagg. 3-5.

⁸¹³ As-Sayyid Hāfīz al-Aswad, “at-Turāth ash-shafahī wa dirāsāt ash-shakhṣiyya al-qawmiyya” in *'Ālam al-Fikr*, n.1, Wazārat ath-Thaqāfā, Kuwait, 1985, pag. 275.

esaltare l'importanza della celebrazione de *adh-dhākira al-ğamā'iyya*;⁸¹⁴ il recupero de *al-asāṭīr al-qadīma*, infine, costituisce il nucleo della nuova sfida compositiva di Nağīb Surūr: egli racconta attraverso il rito l'eterna tendenza dell'uomo al rinnovamento, alla conoscenza del mondo prima attraverso la natura e poi attraverso lo specchio della propria *ibdā'*. Tutti questi aspetti, dunque, costituiscono la base per l'articolazione del pensiero critico dell'autore in tema di teatro d'ispirazione popolare; un modello drammaturgico che per Surūr fu anche uno strumento di critica nei riguardi dell'atrofismo politico e culturale di cui accusò il proprio tempo e della refrettarietà di molti suoi contemporanei a voler volgere lo sguardo al passato e alla tradizione con sincero senso di rinnovamento.

A fronte della lettura delle opere teatrali di Surūr appare quanto mai evidente il suo amore per la lingua comune e per le espressioni tipiche della retorica popolare. Siamo dell'avviso, infatti, che tale aspetto costituisca una cifra stilistica anche di altri suoi lavori estranei al teatro e il veicolo attraverso cui essa si palesa è proprio il linguaggio, la partitura dialogica alla quale esso si presta e che lo contraddistingue.

4.1 L'ambito d'indagine: le quattro grandi opere “popolari” della drammaturgia di Nağīb Surūr

Il modo più agevole per rintracciare, catalogare e analizzare quali siano i *muṣṭalāḥāt* e *ta'ābīr* della letteratura popolare egiziana presenti nell'opera di Nağīb Surūr, è certamente quello di attingere al più ampio “vocabolario” che l'autore ci offre, ovvero le sue quattro grandi *masraḥiyyāt sha'biyya* tutte scritte in *al-'āmmiyya al-miṣriyya* durante due bienni, (rispettivamente il primo fu quello di maggiore sperimentazione, ed il secondo quello della maturità drammaturgica dell'autore) ovvero il 1964-'66 ed il 1972-'74. Ecco a seguire:

- ***Yāsīn wa Bahiyya* (Yasīn e Bahiyya 1964)** – Composta dall'autore su ispirazione del romanzo in versi *Eugenio Onegin* di Puškin⁸¹⁵ tra il dicembre 1963 ed il febbraio 1964 durante il suo periodo di permanenza a Budapest, l'opera vide il palcoscenico nel 1964 con la regia di Karam Miṭāwa''.⁸¹⁶ La

⁸¹⁴ Nabīl Ibrāhīm, *Ashkāl at-ta'bīr fī al-adab ash-sha'bī*, Dār an-Nahḍa, Il Cairo, 1974, pag. 160.

⁸¹⁵ Eridano Bazzarelli, *Saggio introduttivo all'Eugenio Onegin*, Rizzoli, Milano, 2000.

⁸¹⁶ Nağīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2008. Oltre alla pubblicazione del testo per la collana *Masraḥiyyatī* (da noi non pervenuta), l'opera è stata pubblicata anche in altre edizioni.

sceneggiatura venne pubblicata per la collana “*Masraḥiyyatī*” solo nel 1975⁸¹⁷. Essa costituisce la prima opera di una trilogia di Surūr che comprende anche le altre due qui riportate immediatamente a seguire. L’opera offre uno sguardo feroce, e allo stesso romantico, sul mondo *rīfī* egiziano, in cui l’amore dei due eroi protagonisti, Yāsīn e Bahiyya, non trova coronamento a causa del disagio economico in cui essi vivono (il povero villaggio realmente esistente di Buhūt⁸¹⁸), delle convenzioni sociali e della prevaricazione del piccolo potere locale. Dopo essersi appellato alle virtù della pazienza e della perseveranza, il padre di Bahiyya chiede ancora una volta al giovane promesso Yāsīn di attendere che i tempi siano economicamente più favorevoli per le nozze con sua figlia. Tuttavia, queste non avverranno mai: il *bāshā*, infatti, (qui inteso come l’autorità locale)⁸¹⁹ inasprirà le proprie richieste ai braccianti e cercherà di ottenere la ragazza. Lo scontro fra le parti giungerà all’apice con la lotta e la morte di Yāsīn per mano della *huggāna*⁸²⁰, i “bravi” a servizio del *bāshā*, che, ad ogni modo, non otterrà Bahiyya. I valori del mondo agreste e la grettezza della prevaricazione innanzi alla quale essi decadono, trovano espressione nella sceneggiatura del drammaturgo in termini assolutamente poetici: la forma del sogno beckettiano, la premonizione, il simbolismo e l’implicitezza, più raramente il canale della gestualità e della narrazione vera e propria. Benché all’interno dell’opera la prematura scomparsa di Yāsīn non sia affatto edulcorata della sua violenza, al termine della vicenda essa si sublima in un

Vedi N. Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, 1989 e in N. Surūr, *al-A’māl al-kāmila*, vol. 1, op. cit., pagg. 20-204.

⁸¹⁷ Il riferimento alla pubblicazione di *Yāsīn wa Bahiyya* del 1975 è riportato nella postfazione all’opera di N. Surūr, *Rihla fī thulāthiyyat Naḡīb Maḥfūz*, op. cit., pag. 292. Tuttavia l’edizione del ’75 è l’unica edizione che non siamo riusciti a reperire. Tutte le altre edizioni sono state reperite, vedi N. Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, 1989. Cfr. N. Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, in *al-A’māl al-kāmila*, vol. 1, op. cit., pagg. 20-204. Naḡīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2008.

⁸¹⁸ Il villaggio di Buhūt si trova circa a 20 km. più a nord della città di al-Manṣūra, uno dei principali centri della zona fluviale settentrionale dell’Egitto.

⁸¹⁹ In *al-lahḡa al-miṣriyya* i titoli delle autorità ottomane quali *bāshā* – *pascià* (in arabo: باشا dal turco: *paṣā*, con lo stesso significato) o *efendim* - *sua signoria* (in arabo: أفندم dal turco: *efendim* “mio signore” nome + il suffisso dell’agg. poss. del 1 ps. sing. “-im”). Quest’ultimo termine deriva originariamente dal greco antico αὐθέντης “*signore*” (trasmesso al turco tramite il greco-bizantino ἀφέντης; pronuncia: *authéntēs* → *aféntis*). I lessemi in questione sono ancora oggi di impiego comune nelle formule di cortesia, soprattutto rivolte a persone autorevoli o semplicemente rispettabili. Il termine che più precisamente fa riferimento all’autorità locale è *’umda* (عمدة), che in quest’opera soprattutto viene spesso dai sinonimi riportati in precedenza. Vedi M. Hinds, E. Badawī, *A Dictionary of Egyptian Arabic*, Librairie du Liban, Beirut, 1986, pag. 27.

⁸²⁰ In Hinds, Badawī, *ibidem*, pag. 901 la voce è riportata come segue: «هجان *haggaan* pl. هجنة *huggaana* o *haggaana*, «cameleer, pl. the *Camel Corps*», si tratta dei corpi di sudanesi a dorso di cammello impiegati dall’amministrazione locale egiziana nei villaggi lungo il Nilo per reprimere ribellioni e garantire l’ordine.

inno d'amore, cordoglio e sacrificio, articolato sui toni e le espressioni della retorica popolare.

- ***Ah yā layl yā qamar! (Oh notte! Oh luna! 1966)*** – Scritta, diretta e rappresentata dall'autore nel 1966, fu nuovamente rappresentata nel 1967 sotto la direzione di Ġalāl ash-Sharqāwī. Il testo venne pubblicato per la prima volta da Dār al-Kitāb al-‘Arabī nel 1968 ma la completa e revisionata pubblicazione del testo teatrale la si deve all'iniziativa editoriale de Maktaba Madbūlī nell'anno 1969.⁸²¹ Ampiamente contestata per via della sua ambientazione ancora una volta esclusivamente *rīfīyya*, l'opera segue il destino dell'eroina Bahiyya, (una nuova “Iside” che compiangere il defunto Yāsīn) condotta a nuove nozze con un amico del compagno perduto, Amīn, nel quale suppone possa essersi reincarnato lo spirito del primo (Yāsīn)⁸²². Bahiyya e il secondo marito Amīn scelgono di trasferirsi a Port Said per trovare una nuova vita. Tuttavia, il potere inglese sulla zona non si rivelerà più clemente di quello del *bāshā*, se non ancora più repressivo. Durante alcune proteste dei lavoratori, Amīn cadrà vittima delle guardie inglesi: alla sua morte e a quella di altri suoi compagni, le donne continueranno coraggiosamente la protesta, e fra loro anche Bahiyya, tuttavia verranno presto messe a tacere e loro non sarà mai resa giustizia. Vedova due volte, dunque, Bahiyya si palesa come l'unica vera anima, dolorosa, dell'Egitto che canta i suoi valori e le sue speranze attraverso il sogno e la saggezza proverbiale popolare. Surūr, dunque, in occasione di quest'opera denuncia più palesemente la sconfitta dei sentimenti e della giustizia sociale innanzi alla prevaricazione e alla violenza. La sceneggiatura è pertanto caricata di una forte critica alla società, all'interno della quella valori di un tempo antico muovono i sentimenti degli uomini ma, in realtà, non possono muovere il corso delle loro vite. Tali valori assumono, altresì, una maschera di autoreferenzialità che esalta la loro retorica genuina e lascia a

⁸²¹ N. Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, 1980; cfr. N. Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 1, 1993, op. cit., pagg. 205-350 e N. Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, 1980.

⁸²² In lingua araba il termine reincarnazione, *tanāsukh al-arwāḥ* (تناسخ الأرواح) fa riferimento ad concetto molto presente nella cultura egizia antica. Surūr mostra come nelle comunità rurali ancora nel XX° secolo fosse ancora molto forte tale credenza ed essa rientra all'interno di una serie di miti o riti antichi (vedi ad esempio il rito di liberazione de *az-zār* – الزار) considerati “riti illeciti” (*tuqūs muḥarrama* - طقوس محرمة) per la religione islamica e tuttavia ancora molto sentiti e praticati, sopravvissuti negli ambienti metropolitani anche se semplicemente in forma artistica. Vedi le esibizioni di *zār* in forma artistica che si tengono correntemente nel piccolo teatro *Makān* sito al Cairo nei pressi di Saad Zaghloul, ad una delle quali abbiamo avuto occasione di assistere il 27 gennaio del 2016.

quest'ultima il ruolo di farsi da garante dell'unica possibile sopravvivenza spirituale e morale.

- ***Qūlū li-'ayn ash-shams (Ditelo al sole 1972)*** – venne composta da Surūr nel 1972 ma rappresentata per la prima volta solo nel 1973⁸²³. Si tratta dell'ultimo atto della saga che vede protagonista Bahiyya, stavolta integerrima nella sua volontà di non prendere nuovamente marito, e i suoi due figli, Yāsīn ed Amīna. Il tema centrale dell'intera opera è quello de *al-khiyāna* (il tradimento): esso, viene rievocato continuamente, nella ripresa del mito egizio di Osiride (tradito dal geloso fratello Seth), nelle azioni e nei sentimenti meschini che muovono i personaggi non principali della vicenda, ma soprattutto trova voce nella citazione dell'emblematica sconfitta dell'Egitto contro Israele nel 1967⁸²⁴. La *naksa* infatti, costituisce un elemento cardine nella sceneggiatura, non solo perché negli stessi scontri è impegnato il figlio di Bahiyya e, a seguito degli stessi e della morte del ragazzo, il matrimonio della giovane Amīna non sarà più possibile, ma soprattutto perché rappresenta il simbolo di una disfatta fisica ed emotiva che inficia la storia futura, e rende perennemente doloroso e drammatico il ritorno alle glorie, vere o forse solo presunte, di un tempo ormai perduto.
- ***Minīn aġīb an-nāss (Dove ne trovo gente?! 1974)*** – sebbene l'opera non rientri all'interno della trilogia sopra indicata ma appare totalmente indipendente nei contenuti, al pari di quelle sopra citate anche questa sceneggiatura venne definita da Naġīb Surūr come *masraḥiyya shi'riyya*. Scritta e rappresentata nel 1974, la pubblicazione della stessa avvenne solo nel 1976 ad opera di Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda.⁸²⁵ L'opera è contraddistinta da un *incipit in medias res*, ovvero dal ritrovamento di un corpo senza testa nel Nilo, il quale si capirà solo più tardi essere il corpo di Ḥasan, protagonista maschile della vicenda. Ancora una volta al centro della trama vi è una storia d'amore contrastato, quello fra Na'īma ed Ḥasan – peraltro noti protagonisti di un celebre *mawwāl* al quale Surūr si ispira e a sua volta ispirato da un reale fatto

⁸²³ Naġīb Surūr, *Qūlū li-'ayn ash-shams*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 1, op. cit., pagg. 513-574.

⁸²⁴ Albert Hourani, *Storia dei popoli arabi*, Mondadori, Milano, 1995, pagg. 408-412

⁸²⁵ Naġīb Surūr, *Minīn aġīb an-nāss*, op. cit.

di cronaca avvenuto nel 1938⁸²⁶ – che il nostro autore ripropone, in modo del tutto originale, come nucleo narrativo della *pièce* per riflettere sull’ipocrisia sociale e sull’oppressione esercitata dai poteri locali e nazionali (molto chiari anche in quest’opera sono i riferimenti alla *naksa* del 1967 e ad Israele). La vicenda dei protagonisti, fuggiaschi d’amore, poi ingannati dai loro stessi familiari succubi della *’umda*, trova nella sceneggiatura i tempi, le pause ed i quadri narrativi del mito di Iside ed Osiride: come nella leggenda, anche nell’opera di Surūr la sposa addolorata occulta la testa del suo amato in attesa di ritrovarne il corpo, volontariamente disperso nel Nilo dai suoi assassini, tenace nella speranza di ricongiungerla ad esso. Per farlo compirà un viaggio lungo e faticoso che la porterà sino alle rive del Mediterraneo, dove il corpo di Ḥasan, come quello di Osiride e di tutti gli altri martiri dell’oppressione e del tradimento, saranno dispersi per sempre. La figura femminile principale, anche in quest’ultima opera fra le quattro, è l’artefice del rito, è detentrica dei valori morali e della vita. Essa è l’unica che può rievocare la leggenda, riattualizzare il valore delle sue pratiche rituali nella modernità, e così affidare al futuro la speranza in quella tendenza al rinnovamento e al progresso che, nonostante la malvagità, è propria della natura umana.

Oltre alle opere segnalate, anche la poesia di Nağīb Surūr, sia in *lahga* sia in *fushḥā*, mostra l’influenza delle forme tipiche dell’arte popolare e, più nello specifico, del linguaggio drammaturgico del nostro autore. Un aspetto che abbiamo avuto modo di sottolineare nel terzo capitolo del presente lavoro e soprattutto ai paragrafi che hanno per oggetto delle liriche in *shi’r li-l-masrah* ed i brani de *al-musiqā al-multazima* (§ III.3.2; § III.3.3.3). Il sodalizio artistico di Surūr con Aḥmad Fu’ād Nağm e ash-Shaykh Imām, nonché le sue collaborazioni col mondo della televisione alla fine degli anni ‘60 fu sancito, infatti, dalla composizione di testi di grande impatto e

⁸²⁶Si tratta di un reale fatto di cronaca accaduto nel Basso Egitto nel 1938 in cui due giovani amanti, Ḥasan e Na’īma, colti in flagrante durante effusioni amorose, vennero condannati a morte dalle famiglie. Nel *mawwāl*, tuttavia, la storia viene riportata diversamente (proprio come osserviamo in Surūr) e assume i toni della leggenda popolare sull’amore contrastato, celebre in Egitto al pari di *Mağnūn Layla* o *Romeo and Juliet* per quanto riguarda la cultura occidentale. Generalmente recitata da un *rāwī* accompagnato dalla *rabāba* (strumento musicale a corda) durante le serate di festa o i momenti di aggregazione, è una storia di intrattenimento che canta la bellezza e le pene d’amore oltre alla violenza. Da essa è stato tratto anche un film omonimo del 1959, prodotto dalla casa cinematografica di cui fu co-fondatore il musicista Muḥammad ‘Abd al-Wahāb e diretto dal celebre regista egiziano Henry Barakāt. Circa il film citato vedi Viola Shafik, *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, and Nation*, American University in Cairo Press, Il Cairo 2007.

d'ispirazione popolare: in alcuni casi, essi ebbero un notevole successo, come *Qūlū li-'ayn ash-shams*; in altri, come per la colonna sonora della serie televisiva *Mu'askar al-Kilāb*⁸²⁷, vennero censurati e così, lasciati nel silenzio.

Cominciamo dunque con l'osservare, una per volta, la natura e le tipologie di queste forme de *al-adab ash-sha'bī* ampiamente riscontrate nella drammaturgia di Surūr, le loro caratteristiche formali e la specificità del loro impiego all'interno della produzione dell'autore egiziano.

4.2 Caratteristiche linguistiche de *al-mithāl ash-sha'bī*: il realismo e una lettura critica della morale contadina nelle opere di Nağīb Surūr

La ripresa degli *amthāl* all'interno di una sceneggiatura drammaturgica ideologicamente orientata, così come le *pièces* di Nağīb Surūr, risponde ad un'importante metodologia della costruzione del testo drammaturgico in cui si esaltano la retoricità e intertestualità che caratterizzano il messaggio proverbiale. Possiamo affermare, infatti, che quest'ultimo non solo è stato impiegato dal nostro autore al fine di esaltare con chiara finalità politica e polemica il *continuum* storico di determinati rapporti sociali, culturali e di potere all'interno della società egiziana degli anni '60⁸²⁸, ma è anche divenuto uno strumento metalinguistico di eccezionale impatto sul pubblico. Per Surūr, infatti, l'attiva partecipazione degli spettatori nella *pièce* è di straordinaria importanza e affinché ciò avvenga egli fa sì che essi condividano con il testo drammaturgico la stessa lingua e un unico bagaglio espressivo. I tratti di "epicità"⁸²⁹ del teatro di Surūr, pertanto, sono ben visibili nel sovvertimento e nell'effetto di straniamento e sorpresa generati dall'introduzione della lingua comune come lingua da palcoscenico: quest'ultima scelta linguistica,

⁸²⁷Nağīb Surūr, "Mu'askar al-Kilāb" in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, 1997, op. cit., pagg. 233-254. Si tratta dei testi per le composizioni musicali ideate come colonna sonora della serie televisiva omonima, inizialmente scritta e prodotta ma mai andata in onda perché fortemente orientata alla denuncia sociale.

⁸²⁸ Per una panoramica vedi Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, Routledge, London-New York, 2006, pag 88 e segg. Cfr. E. Kendall "The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt", *Edebiyat*, Vol. 14, 1-2, 2003, pagg. 23-59. Cfr. Idwār al-Kharāt, *al-Ḥassāsiyya al-ḡadīda: Maqālāt fī az-ẓāhira al-qīṣāsiyya*, 1993, Dar al-Ādāb, Beirut, pag. 7-9.

⁸²⁹ Sul "teatro epico" brechtiano vedi B. Brecht, M. Silberman, S. Gilles, Tom Kuhn (a cura di), *Brecht on Theatre*, Bloomsbury, London, 2014; Flavia Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Pellegrini Editore, 2002; cfr. Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein" in *Screen* 15.2, 1974, pagg. 33-40.

difatti, allora procedeva in aperta opposizione rispetto alle aspettative di pubblico e degli intellettuali che, in quella stessa stagione o sulla rivista *al-Masrah* o all'ombra dei mostri sacri del teatro, si interrogavano sul tentativo di definire nitidamente «ciò che poteva essere considerato teatro da ciò che non lo era»⁸³⁰ e così tendenzialmente continuavano ad abbracciare il modello de *al-'abath* di Tawfīq al-Ḥakīm.

Oltre a questo dato, fra gli aspetti più interessanti e raffinati della drammaturgia di Surūr vi è la costruzione del testo con lo sguardo volto alla tradizione, in cui viene esaltato il potenziale dialogico dell'intertestualità che è insita nel parlare comune. Sostanzialmente Surūr “strappa” la lingua popolare a un citazionismo folkoristico affinché essa diventi la chiave espressiva di quel “quadro animato” che è *al-masraḥiyya shi'riyya*: in tale partitura drammaturgica innovativa, infatti, l'indolenza e la scarsa coscienza con le quali generalmente vengono espressi alcuni enunciati della retorica quotidiana, assumono ora *puntualità, funzionalità, lirismo* nel contesto preciso della *performance*, definibile, pertanto come “d'ispirazione popolare” ma non come una copia conforme del quotidiano o della tradizione.

Ricordiamo un dato molto importante: tutte le *masraḥiyyāt shi'riyya* di Surūr sono di ambientazione popolare agreste in cui il mondo cittadino è solo parzialmente visibile⁸³¹. In tal senso, la costruzione del testo, facendo uso di *amthāl* noti e conosciuti a livello generale assume qui il valore di un provocatorio *memento*: infatti, Surūr era ben cosciente che chi era protagonista del mondo culturale cairota, sia in qualità di artista sia in qualità di spettatore, spesso proprio come lui non ne era nativo. L'autore, pertanto, costringe lo spettatore e i suoi colleghi a ripensare alle proprie origini *rīfīyya* o a valutare la complessità della realtà egiziana oltre i viali di Zamalek o la città del Cairo stessa. Per far ciò, tuttavia, egli sceglie di non puntare espressamente il dito contro chi ha dimenticato la natura composita del nuovo Egitto nasseriano fatto di profonde ondate di urbanizzazione e rapide trasformazioni, bensì allude a essa con una caustica espressione proverbiale o un canto popolare che danno un nuovo volto all'intero testo drammaturgico. Si tratta dunque di un'apologia de *al-*

⁸³⁰ Vedi “L'evoluzione del teatro arabo” in M. Ruocco, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa ad oggi*, op. cit., pag. 89-108, cit. a pag. 103.

⁸³¹ Si fa riferimento soprattutto alle ultime due opere della quadrilogia popolare di Surūr in cui alcune vicende di *Qūlū l-'ayn ash-shams* sono ambientate a Port Said ed altre di *Minīn aḡīb an-nāss* toccano vari grandi città come il Cairo ed Alessandria. N. Surūr Naḡīb Surūr, *Qūlū li-'ayn ash-shams*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 1, op. cit., pagg. 513-574; Naḡīb Surūr, *Minīn aḡīb an-nāss*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, Il Cairo, 1976.

fann ash-sha'bī e che si presta ad una strategia emotiva “feroce” di sensibilizzazione del pubblico la quale si fonda su approcci alla drammaturgia differenti: dai processi d’*immedesimazione* e *straniamento* ereditati dagli studi di Surūr su Stanislavskij, ad Artaud, Brecht e parallelamente al teatro povero del contemporaneo Grotowski⁸³².

Tornando più propriamente al proverbio, secondo quanto affermato da Muḥammad Ibrāhīm Abū Sinna nel suo testo *Falsafat al-mithāl ash-sha'bī*, il proverbio popolare costituisce uno degli elementi espressivi più “retorici” della letteratura popolare in quanto offre, in modo sintetico, «uno sguardo sul modello filosofico popolare, essenzialmente fondato sull’esperienza quotidiana»⁸³³. Allo stesso tempo, inoltre, l’estemporaneità dell’espressione proverbiale è indice che il suo apprendimento non può che essere basato sulla continuità, la memoria e il contatto costante col mondo culturale di riferimento, fisico o intellettuale che sia.

Koukhareva, in accordo con quanto appena detto e perseguendo un approccio essenzialmente più linguistico che etnopoetico, giustamente integra le espressioni proverbiali all’interno di ciò che sono definibili come *aqwāl* ovvero “detti” in cui si riuniscono, in realtà, varie tipologie di enunciati quali: *al-mithāl*, *al-khurāfa*, *farā'id*, *hikām*, *nawādir*, tutte intese come espressioni basate su un’unità fraseologica inscindibile⁸³⁴. Da qui la ripresa del termine greco *paremia* (παροιμία) da parte di Tatiana Smyslova (allieva della Koukhareva) in un suo recente contributo sul proverbio arabo, termine con il quale la studiosa indica un’unità fraseologica stabile con intento didattico che è spesso contraddistinta dall’impiego di elementi fraseologici introduttivi al pari di “*qālū an-nāss zamān ...*” (*un tempo si diceva ...*), “*qāla al-ḥāgg ...*” (*dice il saggio, il vecchio*), “*qālā al-mithāl ...*” (*dice il proverbio*), quest’ultimo caso marcato da un’evidente impiego metatestuale⁸³⁵. Ad ogni modo, proprio la teorizzazione della Smyslova, per quanto interessante nella ripresa terminologica del termine *paremia*, sembra non essere scevra da alcune problematicità

⁸³² Sul metodo di Stanislavskij ed i passaggi della *personificazione* e *reviviscenza* del processo di immedesimazione teorizzati dall’autore vedi Franco Ruffini, *Stanislavskij: dal lavoro dell’attore al lavoro su di sé*, editori Laterza, Roma–Bari, 2007; sul “teatro della crudeltà” di Artaud vedi il celebre testo del drammaturgo, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968; su J. Grotowski, *Per un teatro povero*, prefazione di Peter Brook, M. Bulzoni, Roma, 1970. Per quanto concerne Brecht vedi note precedenti.

⁸³³ Muḥammad Ibrahim Abū Sinna, *Falsafat al-mithāl ash-sha'abī*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1983, pag. 20.

⁸³⁴ E.V. Koukhareva, “Arabic proverbs about woman’s state and her place in Arabic society”, in *Russian Journal of Linguistics*, n. 3, 2013, pagg. 72-80.

⁸³⁵ Tatiana Smyslova, “Syntax and Semantics of Proverbs and Dialogues in Egyptian Arabic” in *Arabic Varieties: Far and Wide, Proceedings of the 11th International Conference of AIDA*, Atti del convegno omonimo, Università di Bucarest e AIDA, Bucharest, 2016, pagg. 497-504.

sia in termini di valutazione linguistica (la presunta necessità dei fraseologici introduttivi), sia in termini di contesto, nel momento in cui non tiene in considerazione la copiosa letteratura araba classica sul proverbio.

L'opinione della Smyslova sembra procedere di pari passo con quella del critico Fā'iq Muṣṭafā, soprattutto circa il fatto che il proverbio non possa rimandare compiutamente ad una vera e propria riflessione filosofica sulla condizione umana da parte di un gruppo sociale⁸³⁶, in quanto spesso la logica proverbiale è normativa, asseverativa e tollerante nei riguardi di certi costumi morali che spesso col divenire della storia vengono soppiantati e dismessi. Lo studioso dunque afferma che bisogna accogliere l'espressione proverbiale come un "dato empirico", fondato su un'ermeneutica di base della realtà materiale e per sua natura formulato su una retorica *inshā'iyya*, quindi destinato divenire astorico⁸³⁷.

Il temi de *al-inshā' wa al-khabar* afferenti al ramo de *'ilm al-ma'ānī* de *al-balāgha al-'arabiyya*⁸³⁸ sono in effetti un parametro fondamentale per la riflessione sull'espressioni proverbiali avanzata da diversi studi contemporanei: in riferimento al celebre testo di Austin *How to do things with words*⁸³⁹, la retorica degli atti performativi - ovvero de *al-aqwāl al-inshā'iyya* come già affermato secoli prima da al-Qalqashandī⁸⁴⁰ - è senza dubbio quella a cui rispondono proverbi e detti popolari che per loro struttura linguistica sfuggono ad ogni loro possibile valutazione in termini di verità/menzogna.

Tuttavia, ritornando allo stesso Qalqashandī, all'interno della letteratura classica troviamo preziosi elementi di classificazione dei proverbi, inspiegabilmente ignorati dalla Smyslova, quali la raccolta di più di 5000 esempi da parte di Abū al-Faḍl al-Maydānī, la tesi di az-Zamakhsharī, il tradizionale recupero di Ibn al-Muqaffā' e Ibn

⁸³⁶ Fā'iq Muṣṭafā, *Athar at-turāth ash-sha'bī fī al-adab al-masraḥī an-nathrī fī Miṣr*, Dār ar-Rashīd, Baghdad, 1980, pag. 35.

⁸³⁷ *Idem*.

⁸³⁸ Sui termini retorici ed il loro impiego vedi: 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Muḥammad Ṣiddīq al-Minshāwī (a cura di), *Mu'ḡam at-ta'rīfāt*, Dār al-Faḍīla, Il Cairo, 2004; 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Maḥmūd Shākir (a cura di), *Asrār al-balāgha*, Maktabat al-Khānġī, Il Cairo, 1991; Maṭlūb Aḥmad, *Mu'ḡam al-muṣṭalahāt al-balāghiyya wa taṭawwuri-hā*, Maktabat Lubnān li-l-Nāshirīn, Beirut, 2007; Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1991. Fra i testi didattici di semplice consultazione 'Alī al-Ġārim e Muṣṭafā Amīn, *Al-balāgha al-wāḍiḥa*, al-Maktaba al-'Ilmiyya, Beirut, 2006.

⁸³⁹ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, The Clarendon Press, Oxford, 1962.

⁸⁴⁰ Abū al-'Abbās Aḥmad al-Qalqashandī, *Subḥ al-a'shā fī ṣinā'at al-inshā'*, 15 vol., Dār al-Kitāb al-'Ilmiyya, Beirut, 2010, vol. I° pag. 290-295.

Rashīq⁸⁴¹ e lo studio filologico di Aḥmad Taymūr⁸⁴² e Muḥammad Qindīl al-Baqlī⁸⁴³ nonché quelli di Muḥammad Tawfīq Abū ‘Alī e di Fā’iq Muṣṭafā⁸⁴⁴ che invece, molto più recentemente, hanno fatto ordine sul riconoscimento essenziale di alcuni elementi sostanziali. Quest’ultimi riletti in linea con le indicazioni della linguistica cognitiva da Lawal Noah Jinadu⁸⁴⁵ sono essenzialmente cinque:

1. l’intertestualità (*intertextuality*)
2. l’impiego di figure retoriche ricorrenti (*proverbiality*)
3. stereotipia (*constructed stereotypes*)
4. la struttura linguistica dell’enunciato (*formal textualization*)
5. intenzionalità (*intentionality*)

È proprio l’aspetto dell’interstestualità (1. *intertextuality*) quello secondo il quale, citando as-Suyūṭī «il proverbio non trova realizzazione se non al di fuori di sé»⁸⁴⁶, ossia in una circostanza completamente esterna a quella per la quale è stato generato. Pertanto, grazie alla sua connotazione retorica (2. *proverbiality*), citando memorie o clichés (3. *constructed stereotypes*) esso non è che un enunciato linguistico marcato da specifiche caratteristiche strutturali (4. *formal textualization*) che intenzionalmente (5. *intentionality*) il parlante cita in luogo di un’espressione piana.

Nel caso della drammaturgia di Naḡīb Surūr, il proverbio, infatti, non sostituisce un enunciato piano ma costituisce un’intera unità dialogica tipicamente realizzata in lingua d’arte che è funzionale a chiarire evoluzioni nella *fabula*, a esprimere in modo implicito emozioni e sentimenti e ad accrescere l’*ironia tragica* nel pubblico che conosce perfettamente il significato di determinate espressioni proverbiali⁸⁴⁷. Esso è divenuto parola d’arte in Surūr, acquisendo addirittura potenziali narrativi e

⁸⁴¹ Su Ibn al-Muqaffā’ vedi Ibn al-Muqaffā’, Aḥmad Zakī (a cura di) *al-Adab as-Ṣaghīr*, Ḡam’iyyat al-Khayriyya al-Islamiyya, Il Cairo, 1911; sulle altre fondi si rimanda al lavoro di Muḥammad Tawfīq Abū ‘Alī, *Al-amthāl al-‘arabiyya fī al-‘Aṣr al-Ḡāhili*, Dār an-Nafā’is, Beirut, 1988.

⁸⁴² Aḥmad Taymūr, *al-Amthāl al-‘āmmiyya*, Dār al-Kitāb al-‘Arabī bi-Miṣr, Il Cairo, 1957.

⁸⁴³ Muḥammad Qindīl al-Baqlī, *Al-amthāl ash-sha’biyya*, al-Maktaba al-Anglū al-Miṣriyya, Il Cairo, 1987. Cfr. Fā’iq Muṣṭafā, *Athar at-turāth ash-sha’bī fī al-adab al-masrahī an-nathrī fī Miṣr*, op. cit., pag. 62.

⁸⁴⁴ Muḥammad Tawfīq Abū ‘Alī, *Al-amthāl al-‘arabiyya fī al-‘Aṣr al-Ḡāhili*, op.cit. Fā’iq Muṣṭafā, *Athar at-turāth ash-sha’bī fī al-adab al-masrahī an-nathrī fī Miṣr*, op. cit.

⁸⁴⁵ Lawal Noah O. Jinadu, “The Socio-Cultural Construction of Intertextuality Through Proverbs”,

⁸⁴⁶ Ḡalāl ad-Dīn ‘Abd ar-Raḥmān as-Suyūṭī, Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm (a cura di) *Al-itqān fī ‘ulūm al-Qur’ān*, Dār al-Kitāb al-‘Arabī, Il Cairo, 1974, vol. 2° pag. 98.

⁸⁴⁷ Sull’impiego dell’ironia tragica e l’ispirazione al teatro greco antico di Surūr vedi “Rā’i-ī fī mawqif-nā min al-Klāsikiyyāt” in *Hiwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū al-Miṣriyya, Il Cairo, 1969, pagg. 51-59.

retoricamente espressivi che nella quotidianità non trovano spazio né adeguata attenzione per essere osservati.⁸⁴⁸

Aggiungiamo, inoltre, che quando il bagaglio culturale fra parlanti è condiviso raramente il messaggio richiede precisazioni fraseologiche introduttive quali quelle richiamate dalla Slymslova. In tutti gli esempi tratti dalla drammaturgia di Surūr tali espressioni sono assenti come confermato, peraltro, anche dal lavoro di Badawī che invece le confina più propriamente ad *aqwāl* di altra natura narrativo-discorsiva⁸⁴⁹.

A fronte di quanto appena detto, un lavoro di approfondimento sulla natura performativa del proverbio come *ḡumla inshā'īyya* è dunque fondamentale anche per comprendere l'ironia con la quale talora Surūr lo cita. Tuttavia l'osservazione linguistico retorica da sola non è sufficiente per definire il proverbio né per riconoscere in quale modo il suo valore semantico è suscettibile alla storia e mutevole nonostante la forma attraverso la quale viene espresso non muti.⁸⁵⁰

E proseguendo a riflettere, dunque, a partire dagli studi di morfologia e sulla struttura linguistica del proverbio avanzati da Koukhareva e Smyslova su ispirazione dell'ottimo studio di Fāṭima al-Maḥḡūb del 1968⁸⁵¹, aggiungiamo quindi che l'impiego del proverbio nelle forme artistiche ancor di più che in quelle del parlare, ci spinge a tenere in considerazione i contesti performativi delle paremie in cui alternativamente realtà, citazione e finzione contribuiscono alla realizzazione *puntuale* di una realtà artistica. La possibilità applicativa del proverbio in un testo d'arte giustifica dunque un aspetto di grande importanza: per quanto l'espressione proverbiale sia statica il suo significato si presta alla citazione, all'adattamento e all'applicazione ogni qual volta esso viene considerato come una sintetica interpretazione del reale fisico e percepito. Afferma Gyekye:

The wise person reflects, imagines, intuitively, and then condenses these reflections, imaginings and intuitions in proverbs... he synthesizes - from human experience - what is alternately real, and true⁸⁵²

⁸⁴⁸ *Ibidem*, pag. 10.

⁸⁴⁹ Hinds, Badawī, *A Dictionary of Egyptian Arabic*, op. cit., pagg. 559-620.

⁸⁵⁰ Muḥammad Qindīl al-Baqlī, "Al-Amthāl ash-sha'biyya" in *Kitābu-ka*, n.44, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 1978, pag. 6.

⁸⁵¹ Fāṭima al-Maḥḡūb, *A Linguistic Study of Cairene Proverbs*, Indiana University, Bloomington, 1968.

⁸⁵² Kwame Gyekye, *An Essay on African Philosophical Thought: The Akan Conceptual Scheme*, Temple University Press, Philadelphia, pag. 64.

4.2.1 Caratteristiche linguistico-retoriche de *al-mithāl ash-sha'bī*: il linguaggio parlato come *'amaliyya fanniyya* nella drammaturgia di Nağīb Surūr

Fra i più noti lavori sul tema, certamente l'analisi linguistica morfologica e fonologica sui proverbi egiziani (in *al-lahğā al-miṣriyya*, Il Cairo) offerta dalla studiosa al-Maḥğūb rendono evidente “lo scheletro” linguistico del proverbio e le loro **caratteristiche strutturali**, distinguendo le sue varianti in *nominal proverbs* e *verbal proverbs* - definizioni attraverso le quali si ritorna ai modelli fraseologici di base della grammatica araba (*al-ğumla al-ismiyya* e *al-ğumla al-fi'liyya*) - proseguendo poi per classificare questa tipologia gli enunciati in base alla loro natura:

- 1) **monopredicativa**: ovvero basata su una frase verbale o nominale.
- 2) **pluripredicativa**: ovvero basata su più frasi in cui possono essere compresenti elementi verbali e nominali.

A ciò la studiosa aggiunge che «certain syntactic patterns recur in proverbs more often than others, because they are stylistically more *effective*»⁸⁵³ e fra questi indica:

- a) ***an-naft*** ad inizio di frase
- b) il verbo come ***amr o muḍāra'*** accompagnato da ***ism az-zamān*** indicante il futuro
- c) il futuro indicato dall'uso di un preverbio locale⁸⁵⁴.

Dalla consultazione dei lavori di Aḥmad Amīn e al-Baqlī, aggiungiamo qualche altra caratteristica sulla struttura linguistica del proverbio: fra i diversi *patterns* marcati attraverso cui il proverbio si realizza, uno dei più comuni è la struttura in due frasi e, ancora più di frequente la presenza de *al-ğumla ash-sharṭiyya* (*ism ash-sharṭ + ġawāb ash-sharṭ*)⁸⁵⁵.

Per quanto concerne invece le caratteristiche retorico stilistiche degli *amthāl sha'biyya*, sia Fāṭima al-Maḥğūb sia Aḥmad Amīn⁸⁵⁶ ne indicano due che sono

⁸⁵³ Fāṭima al-Maḥğūb, *A Linguistic Study of Cairene Proverbs*, op. cit., pag. 35.

⁸⁵⁴ Sul preverbio in funzione di futuro sui suoi usi in generale vedi O. Durand, *Dialettologia araba*, Carocci, Roma, 2009, pagg. 371-373.

⁸⁵⁵ Per una panoramica sintetica ma esaustiva vedi Abū al-Awas Ibrāhīm ash-Shamsāni, *Al-ğumla ash-sharṭiyya 'inda nuḥāt al-'arab*, Maṭābi' ad-Duġwī, Il Cairo, 1981.

⁸⁵⁶ Di Aḥmad Amīn si segnalano le seguenti opere sul tema delle forme della letteratura popolare araba ed il folklore: *Qāmūs al-'ādāt wa at-taqālīd wa at-ta'ābīr al-miṣriyya*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2010 e *Hārūn ar-Rashīd*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2008.

perfettamente compatibili con il gusto per la battuta fulminante al servizio del quale spesso Surūr impiega il proverbio in drammaturgia, ovvero:

- ***Al-ikhtiṣār ovvero la brevità***
- ***At-tarkīz ovvero la puntualità espressiva***⁸⁵⁷

È dunque evidente che il proverbio, sebbene nel caso di Surūr venga impiegato all'interno di una *masraḥiyya shi'riyya*, è forse fra l'espressioni più facilmente riconoscibili de *waḥdat al-ḡumla*, struttura tipica del linguaggio prosastico⁸⁵⁸. In tal senso, l'impiego dei proverbi persegue la mimesi con il contesto popolare della rappresentazione dando ritmo e velocità all'espressività del testo.

In una scena di *Yāsīn wa Bahiyya*, il padre della giovane che in più occasioni invita il nipote Yāsīn a pazientare il tanto atteso momento delle nozze con la figlia, in un verso commenta la fallacità delle scelte compiute talvolta all'insegna de *aṣ-ṣabr* (la pazienza), definita tradizionalmente come “*ḡamīl*” (bella, virtuosa)⁸⁵⁹. Nella fattispecie, ecco come si riferisce alla vicenda che ha visto coinvolto il fratello (padre di Yāsīn) in alcuni passi precedenti: quest'ultimo dopo aver pazientato contro il potere della *'umda* al fine di ottenerne un successivo guadagno, se ne è ritrovato inghiottito con tutti i suoi pochi averi. Ecco come recita causticamente riporta l'esempio:

جه فطر بك قبل ما تتغدى بيه⁸⁶⁰

Gah feṭr bī-k 'abl mā tetghaddā bī-h

Ti ha mangiato a colazione prima che tu lo mangiassi a pranzo

Prendendo spunto da questo verso dell'opera, notiamo innanzitutto che il drammaturgo usa un'espressione interamente verbale e polipredicativa. L'esuberanza e il colore che contraddistinguono questa *isti'āra taṣrīḥiyya* sono il frutto di un parallelo fra le azioni cronologicamente conseguenti l'una all'altra della *colazione* (فطور - *fuṭūr*) e della *cena* (عشاء - *'ashā*'), e il metaforico nonché gergale uso del verbo “mangiare” qui inteso come “fregare, sfruttare qn. / qc. per il proprio vantaggio”

⁸⁵⁷ Per una trattazione completa dell'argomento vedi Aḥmad Amīn, *Qāmūs al-'ādāt wa at-taqālīd wa at-ta'ābīr al-miṣriyya*, op. cit., Introduzione.

⁸⁵⁸ Muḥammad Binnīs, *Ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, Casablanca, Dār at-Tawbiqāl, pagg. 140-141; Ahmed al-Tami, “Arabic Free Verse: The Problem of Terminology”, in *Journal of Arabic Literature* vol. 24, n. 2, luglio 1993, Brill, Leiden, pagg. 185-198.

⁸⁵⁹ Tipico proverbio arabo “*aṣ-ṣabr ḡamīl*” (الصبر جميل – la pazienza è bella, virtuosa), di chiara ispirazione religiosa, esorta a pazientare nelle difficoltà in chiave escatologica.

⁸⁶⁰ Naḡīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 114.

attraverso il cui impiego il personaggio che ha la parola sinteticamente chiosa su determinate scelte fallaci. Precisiamo inoltre che sebbene uno degli artifici retorici più spesso ricorrenti nei proverbi sia quello de *al-isti'āra at-tamthīliyya* essa qui non si realizza in quanto la principale caratteristica di quest'ultima è quella di rinviare l'ascoltatore ad una vicenda "esemplare" o nota della quale viene generalmente citato il nome del protagonista⁸⁶¹. In tal senso, la retorica espressa dal proverbio, nel caso citato, è un segnale evidente di quanto quest'ultima sia funzionale a conferire mimesi e realismo con *al-wāqi' ar-rīfī* dell'ambientazione proposta all'interno dell'opera drammaturgica dell'autore⁸⁶². Più precisamente, la retorica proverbiale tende ad esaltare un gioco espressivo in cui la lingua è il vero artefice dello sdoppiamento della comunicazione teatrale: da un lato, abbiamo concisione e un realismo efferato, dall'altro, l'esaltazione del pensiero comune che l'autore sottolinea con finalità di recupero culturale e di denuncia nei riguardi dell'ipocrisia sociale.

Tuttavia, se quanto detto sino ad ora in merito al primo esempio di *mithāl sha'bī* conferma la funzionalità drammatica dell'impiego de *al-mithāl* e il suo contributo al portare sulla scena la lingua comune, è necessario sottolineare il *perché* la ripresa de *al-mithāl* può essere considerata come una vera e propria «'amaliyya fanniyya» così come indicato dalla stessa Maḥgūb quando afferma che «proverbs, as examples of literature, have a structure over and above the structure of the language to which they belong»⁸⁶³ facendo dunque riferimento alle **caratteristiche retoriche dei proverbi**. Ġalāl al-Ḥanafī⁸⁶⁴, nella sua opera sui proverbi in uso a Baghdad *al-Amthāl al-Baghdādiyya*⁸⁶⁵ fa riferimento ad un aspetto particolarmente utile per l'analisi dell'uso del tratto retorico popolare nelle opere di Naḡīb Surūr. Ecco dunque che afferma:

⁸⁶¹ Fra i più noti esempi de *al-isti'āra at-tamthīliyya* generalmente riportato nei manuali de *al-balāgha* vi *raḡa'a bi-khuffāi Ḥanīn* - رجع بخفي حنين - col significato di "è tornato a mani vuote" [lett: è tornato con le scarpe di Ḥunayn] si rifà al racconto popolare iracheno che ha per protagonista lo sfortunato calzolaio Ḥunayn. Vedi 'Alī al-Ġārim e Muṣṭafā Amīn, *Al-balāgha al-wādiḥa*, op. cit., pag. 89.

⁸⁶² Ṭāhā Wādī, "Minīn aḡīb an-nāss" in *al-Kātib*, op. cit., pagg. 110-118.

⁸⁶³ Fāṭima al-Maḥgūb, op. cit., pag. 31

⁸⁶⁴ Lo *shaikh* Ġalāl ad-Dīn al-Ḥanafī (1914 - 2006) scrittore, linguista, giornalista fra i più importanti del panorama iraqeno del XXI sec. L'importanza dei suoi studi costa nell'aver lasciato nuovi e complete raccolte sistematiche ed esplicate sui temi de *fiqh al-luḡha*, *al-'arūd*, *an-naḥw*, *al-maqām al-maqām al-'irāqī*, provvedendo ad una straordinaria raccolta di tutto il materiale mitico ed artistico sulla città di Bagdad, che accompagna i lettori attraverso la scoperta della città ed una sua minuta ricostruzione storica.

⁸⁶⁵ Vedi l'introduzione a Ġalāl al-Ḥanafī, *Al-amthāl al-baghdādiyya*, Dār al-Ḥaḍārāt, Bagdad, 2012, pag. 3-8.

Il proverbio è una fuga dal parlare quotidiano ed è caratterizzato, come del resto anche altre forme d'espressione, dalla metafora, dalla tendenza alla rima e dalla bellezza retorica. In tal senso, il proverbio è un moto espressivo generale, che porta con sé una conoscenza, un'esperienza e alcune verità di natura lontane dalla coscienza e dall'immaginazione. Questa è l'unica differenza che sussiste tra i proverbi e le espressioni poetiche in senso stretto.”⁸⁶⁶

Prosegue il critico aggiungendo che, nonostante la l'eterogeneità dei contesti d'espressione artistica o meno in cui si osserva l'impiego de *al-ğumla al-mithaliyya*, le **caratteristiche retoriche** che contraddistinguono le espressioni proverbiali ed in virtù delle quali si fonda la loro efficacia comunicativa sono le tre, ovvero:

- 1) *al-mağāz*: inteso qui non solo come metafora ma anche con la più generica accezione di *linguaggio figurato*;
- 2) *luṭf li-l-qāfiya*: ossia una generale tendenza all'eufonia e alla rima;
- 3) *ğamāl al-balāgha*: ovvero *la bellezza retorica*⁸⁶⁷.

In un altro esempio tratto dalla drammaturgia di Surūr e nella fattispecie dall'opera *Ah yā layl yā qamar!* il coro, invita Bahiyya a rendere fruttuoso il suo amore per il perduto Yāsīn, accentando di sposare un altro uomo (Amīn) che, sebbene in forma differente, presenta le stesse caratteristiche morali de *al-murūwwa* del primo. Ricordiamo, a tal proposito, che in tale scelta la protagonista è fortemente condizionata la diffusa credenza nel mondo contadino de *tanākhūs al-arwāḥ* ovvero la metempsicosi, nella quale Bahiyya crede fermamente. Quanto al termine stesso *al-murūwwa*, come è noto, il lessema indica quel valore tradizionale all'interno del mondo arabo che in realtà racchiude in sé i valori dell'onore, della virilità, della bontà d'animo e del senso di responsabilità che contraddistinguono l'uomo prode⁸⁶⁸. Ecco come recita il verso del coro:

اللي بعيد عن عينا برضو بعيد عن قلوبنا⁸⁶⁹

⁸⁶⁶ *Idem*.

⁸⁶⁷ *Ibidem*, pag. 7.

⁸⁶⁸ Vedi voce “murūwwa” o “murū’a” in P.J. Bearman, Th. Banquis, C.E. Bowworth, E. van Donzel, W. P. Heinrichs Bowworth (a cura di) *Encyclopaedia of Islam - Glossary and Index of Terms*, Brill online, consultato il 29 luglio 2017 e reperibile al seguente link: <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_ei2glos_SIM_gi_03390>

⁸⁶⁹ Nağīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 111.

Allī bi'īd 'an 'īnīnā barqū bi'īd 'an 'ulūb-nā

Lontano dagli occhi lontano dal cuore

Dal punto di vista strutturale si tratta di un'espressione polipredicativa composta da due *shibb al-ğumla* entrambe nominali. Dal punto di vista retorico, invece, osserviamo la compresenza di più figure retoriche all'interno della medesima espressione che confermano le indicazioni sia di al-Maghūb sia di Muḥammad Tawfīq Abū 'Alī sia quelle di al-Ḥanafī. Il *tashbīh tāmm* (*wağh at-tashbīh mustatir*), infatti, governa l'intera espressione – in cui la “distanza” ovvero *wağh at-tashbīh* è implicita nell'uso dell'aggettivo *lontano* (*bi'īd* – بعيد) e rende coesa e sintetica la struttura de *wahdat al-ğumla* facendo stilisticamente riferimento all'impiego de *al-ikhtiṣār*. Inoltre, sottolineiamo inoltre l'uso de *as-sağā'* fra i termini *i nostri occhi/i nostri cuori* (*'īnī-nā/'ulūb-nā* - قلوبنا/عيننا) come elemento relativo alla realizzazione de *luṭf li-li-l-qāfiyya*) nonché la presenza di un *mağaz mursal mabnī 'alā al-maḥalliyya* in cui “il cuore” è convenzionalmente indicato come il luogo figurato in cui hanno sede i sentimenti umani, da cui la “distanza” è la figurata estremità ad essi (*ğamāl al-balāgha*).

a) Analisi strutturale e retorica del *mithāl ash-sha'bī* in *Ah yā layl yā qamar!*

Analisi strutturale del <i>mithāl ash-sha'bī</i> Collocazione esempio: <i>Ah yā layl yā qamar!</i>	
Tipologia: nominale Struttura: polipredicativa: <i>shibah al-ğumla al-ismiyya</i> + <i>shibah al-ğumla al-ismiyya</i> Pattern marcato: <i>ğumla sharfiyya</i> (<i>ism ash-sharṭ</i> + <i>ğawāb ash-sharṭ</i>)	
Analisi retorica de <i>al-mithāl ash-sha'bī</i>	
a) <i>at-tashbīh at-tāmm</i> (<i>wağh at-tashbīh mustatir</i>) mushabbah: اللي بعيد عن عيننا <i>colui che è lontano dai nostri occhi</i> adāt at-tashbīh: برضو <i>è come [se fosse]</i> mushabbah bi-hi: بعيد عن قلوبنا <i>lontano dai nostri cuori</i> <i>wağh at-tashbīh: (mustatir) bu'd</i> <i>[la distanza]</i>	اللي بعيد عن عيننا برضو بعيد عن قلوبنا ⁸⁷⁰ Allī bi'īd 'an 'īnīnā barqū bi'īd 'an 'ulūb-nā
b) <i>as-sağā'</i> <i>I nostri occhi ... I nostri cuori</i>	عيننا ... قلوبنا 'īnī-nā ... 'ulūb-nā

⁸⁷⁰ Idem.

c) <i>mağūz al-mursal mabnī ‘ala al-maḥalliyya</i> Lett: <i>Lontano dai nostri cuori</i> Leggi: estraneo ai nostri sentimenti	بعيد عن قلوبنا <i>bi ‘īd ‘an ‘ulūb-nā</i>

In tal senso, il luogo comune che la lontananza della persona amata possa attenuare il sentimento d’amore nei suoi riguardi, in questo caso trova espressione in un semplice enunciato retorico del parlare colloquiale e agevolmente traducibile in lingua italiana con l’equivalente “*lontano dagli occhi lontano dal cuore*”.

Come è possibile osservare da questo semplice esempio, ciò che riveste un ruolo considerevole nella ripresa del proverbio popolare non sono solo la musicalità e la brevità che lo contraddistinguono (i quali non sono naturalmente prerogativa della poesia “alta” ma del linguaggio retorico per eccellenza!) ma soprattutto l’alta densità di precise *ashkāl balāghiyya* in esso presenti. Se la caratteristica de *an-naṣṣ al-fannī* è proprio quella della capacità di compiere il «tagāwuz al-ma‘nā al-ḥarfī»⁸⁷¹ (*il superamento del significato letterale*) atto ad esprimere uno specifico significato metaforico, è proprio il livello di coscienza secondo la quale ciò avviene che strappa determinate espressioni dal contesto nativo della lingua quotidiana e le conduce in palcoscenico: Surūr fa della retorica popolare la lingua del sogno narrato alla maniera di Brecht⁸⁷² e della lotta per la vita, come nel caso del dialogo fittizio fra la protagonista e il coro nel *mithāl* qui indicato. Nell’ultimo esempio riportato, infatti, attraverso una semplicissima espressione proverbiale, Surūr accompagna l’eroina Bahiyya in un percorso di ricostruzione dellepropria identità emotiva distrutta dal lutto, invitandola ad una dolorosa rinascita con un nuovo matrimonio.

In base alle osservazioni di ‘Iṣām ad-Dīn Abū al-‘Alā⁸⁷³, il quale ha attinto ripetutamente a Baqlī, Badawī e Amīn per la riflessione sugli aspetti del folkore in Surūr, sono dieci le tipologie di *amthāl* rinvenute nella tradizione, nove su dieci delle quali ricorrono ne *al-masraḥiyyāt ash-sha‘biyya* del nostro autore. Ecco che le riportiamo qui a seguire:

⁸⁷¹ Muṣṭafā al-Ghalayyīnī, ‘Alī Sulaymān Shabāra (a cura di), *Ġāmī‘ ad-durūs al-‘arabiyya*, Mu’assasat ar-Risāla Nāshirūn, pag.110; cfr. Muḥammad Binnīs, op. cit., pag. 135.

⁸⁷² Arturo Mazzearella, *La potenza del falso: illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Donzelli Editore, Roma, 2004, pag. 24.

⁸⁷³ ‘Iṣām ad-Dīn Abū al-‘Alā, *Masraḥ Naḡīb Surūr: at-tawzīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha‘bī*, op. cit., pag. 19.

1. *mithāl la-hu irtibāṭ fikrī musalsal*: è quel tipo di proverbio che si richiama ad una verità di natura, a un'idea corrente o ovvia, ad una riflessione emblematica per la comunità di riferimento.⁸⁷⁴
2. *mithāl la-hu tartīb bayna ġumal muta'āriḍa*: si tratta di un proverbio composto da frasi contrastanti (*ġumal muta'āriḍa*), spesso funzionale ad irridere dei frequenti paradossi in cui è possibile imbattersi nella vita quotidiana, la cui retorica è dunque basata su *aṭ-ṭibāq*.⁸⁷⁵
3. *mithāl mabnī 'alā ġumlatayni*: è un proverbio composto da due frasi, generalmente da (due) *ġumlatayni al-ismiyyatayni* o da (due) *ġumlatayni al-fi'liyyatayni*. Non è da escludere la possibilità di riscontrare insieme due frasi rispettivamente afferenti alle due tipologie indicate.⁸⁷⁶
4. *mithāl mabnī 'alā wazan shi'rī*: si tratta di un proverbio composto sull'andamento del *wazan* o *taf'īla* interni ad un *bayt* della poesia popolare. Le tipologie di *wazan* che più facilmente occorrono nei proverbi sono quelle veloci e semplici. Ricordiamo tuttavia che *al-buḥūr ash-shi'riyya ash-sha'biyya* differiscono totalmente da quelli della metrica araba tradizionale e le loro variazioni sono legate anche al contesto e alla zona in cui vengono impiegati.⁸⁷⁷
5. *mithāl la-hu ṭab' al-ḥikāya*: con ogni probabilità una *tawriya* divenuta proverbio in ragione della notorietà di una *ḥikāya sha'biyya* più volte citata e alla cui morale il proverbio stesso allude.⁸⁷⁸
6. *mithāl mabnī 'alā isti'āra aw tashbīh*: ovvero un proverbio basato su *at-tashbīh* o *al-isti'āra*. Queste due figure possono presentarsi in tutte le loro forme rispettivamente *tāmm* / *mu'aqqad* / *balāghī* per il primo e *taṣrīḥiyya* / *makniyya* / *mithāliyya* per la seconda. Essendo il proverbio un'espressione breve, quello che

⁸⁷⁴ *Idem.*

⁸⁷⁵ *Idem.*

⁸⁷⁶ *Idem.*

⁸⁷⁷ *Idem.* In merito alla distinzione fra i metri poetici classici e quelli della letteratura popolare, quest'ultimi sono totalmente differenti dai primi e sono fortemente legati alla zona d'impiego, vedi: Muḥammad Qarqazān (a cura di), Ibn Rashīq, *Kitāb al-'umda fī maḥāsīn ash-shi'r wa adabi-hi*, il Cairo, 1865, vol. 1, pagg. 270-271, Ibn Manzūr, *Lisān al-'arab*, s.v. «raml», vol. 1, 3 e 4., Abū Naṣr al-Ġawharī, M. Çögenli (a cura di), *Kitāb 'arūḍ al-waraqqa*, Erzurum, Ġāmi'at Atātürk, 1994; Abū al-Faṭḥ 'Uṭmān Ibn Ġinnī, Ḥ.Š. Farḥūd (a cura di) *Kitāb al-'arūḍ*, Dār al-Qalam, Beirut, 1972.

⁸⁷⁸ Nabīl Ibrāhīm, *Ashkāl at-ta'bīr fī al-adab ash-sha'bī*, op. cit., pag. 169. Cfr. Muḥammad al-Marzūqī, *al-A'māl al-Kāmila*, IV vol., Dār Muḥammad 'Alī li-l-Nashr, Tunisi, 2016.

più spesso ritroviamo è il *tashbih balāghī* e tutte e tre le tipologie di *isti'āra* indicate, con particolare predilezione dell'ultima che è tipica in questi casi.⁸⁷⁹

7. *mithāl mabnī 'alā muqārana (isti'māl at-tashbīh aw al-muqābala)*:

generalmente esso è retto da un *tashbīh* o da una *muqābala* o da una semplice comparazione (*muqārana*) e differisce dal precedente poiché i due termini coinvolti sono interscambiabili ai fini della comprensione del significato. Si tratta generalmente di espressioni caustiche.⁸⁸⁰

8. *mithāl la-hu iğāza 'alā an-naḥw*: è un proverbio che non si attiene strettamente alle regole grammaticali e dunque come riferito dalla sua stessa denominazione “*le supera*”. La causa del sovvertimento è spesso riconducibile a due elementi sostanziali: al fatto che il proverbio attiene alla lingua parlata e spesso costituisce l'abbreviazione di un'espressione più lunga; al fatto che la grammatica in esso sia stata sovvertita per esigenze eufoniche di mnemonizzazione.⁸⁸¹

9. *mithāl mabnī 'alā 'āda aw mu'taqad sha'bī*: si tratta di un proverbio che rievoca un certo conservatorismo del mondo rurale, diffidente ad abbandonare alcune credenze o consuetudini. La frequenza con la quale esse vengono rievocate o praticate ha spesso reso tali credenze o consuetudini “opportune” e benaccette agli occhi della collettività, che le assolve a metro di giudizio del costume.⁸⁸²

10. *mithāl rāḡi' li-mawḍū' mu'ayyin*: all'interno di questa categoria vi sono numerose tipologie di proverbi: quelli rivolti al mondo dell'agricoltura, della pesca, del commercio e molti altri.⁸⁸³

Ricordiamo che talora un proverbio potrebbe essere rispondere anche a più di una tipologia; riportiamo nella tabella sottostante un esempio per ciascuna di queste tipologie di *amthāl* popolari riscontrati nelle sceneggiature di Surūr impiegando

⁸⁷⁹ 'Iṣām ad-Dīn Abū al-'Alā, *Masraḥ Naḡīb Surūr: at-tawẓīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha'bī*, op. cit., pag. 20. Sul tema de *at-tashbīh* vedi as-Sāmarrā'ī, Kamāl ad-Dīn al-Anbārī *Nuzhat al-albāb fī ṭabaqāt al-udabā'*, Maktabat al-Manār, Amman, 1985, vol. I° pag. 83, Al-Bāzī'ī, Sa'd, “Mustaqbal an-naqd wa ghurbaṭ as-siyyāq: min ishkāliyyāt al-muthāqafa fī an-naqd al-'arabī al-ḥadīth”, in *'Ālam al-Fikr*, vol.28, n.4, 2000, pag. 117-148.

⁸⁸⁰ *Idem*, sulla differenza fra i concetti di *tashbīh* e *muqārana* vedi fra i tanti: Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 141 e segg. al-Ġārim, Alī e Amīn, Muṣṭafā, *Al-balāgha al-wāḍiḥa*, op. cit., pagg. 19-61.

⁸⁸¹ Sul tale argomento vedi Muḥyi ad-Dīn 'Abd al-Ḥamīd (a cura di), Ibn al-Athīr, *Al-mathal as-sā'ir fī adab al-kātib wa ash-shā'ir*, al-Maktaba al-'Aṣriyya li-l-Ṭibā'a wa an-Nashr, Beirut, 2000, pag. 122; Abū al-'Abbās Aḥmad al-Qalqashandī, *Subḥ al-'ashā fī ṣina'ati al-inshā'i*, vol. I, IV e VI, op. cit.

⁸⁸² 'Iṣām ad-Dīn Abū al-'Alā, *Masraḥ Naḡīb Surūr: at-tawẓīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha'bī*, op. cit., pag. 20 e Fawzī al-'Antīl, *Bayna al-fuklūr wa ath-thaqāfa ash-sha'biyya*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1978, pagg. 311-315.

⁸⁸³ Fawzī al-'Antīl, *ibidem*, pag. 314.

nell'analisi sia le indicazioni di al-Maḥḡūb circa le caratteristiche strutturali sia quelle retoriche tradizionalmente indicate dagli studiosi precedentemente citati.

b) Analisi strutturali e retoriche delle tipologie di proverbi popolari presenti nella drammaturgia di Surūr

Tipologia n.1 - <i>mithāl la-hu irtibāṭ fikrī musalsal</i>	
Analisi strutturale e retorica	<i>Mithāl</i>
Analisi strutturale: Tipologia: nominale/verbale Struttura: polipredicativa (ḡ.ism. + ḡ.fi') Pattern marcato: ḡumla sharṭiyya Figure retoriche salienti: <i>ḡinās nāqīṣ naw' al-ḥurūf</i> أمي ... عمي umm-ī ... 'amm-ī mia madre ... mio zio	⁸⁸⁴ اللّٰي يتجوز أمي بعد ابويا يبقي عمي Allī ytgawez umm-ī ba'd abū-yā yib'ā 'ammī Chi sposa mia madre dopo mio padre diventa mio zio
Tipologia n.2 - <i>mithāl la-hu tartīb bayna ḡumal muta'āriḡa</i>	
Analisi strutturale e retorica	<i>Mithāl</i>
Analisi strutturale: Tipologia: nominale Struttura: polipredicativa (ḡ.ism. + ḡ.fi') Pattern marcato: ḡumla sharṭiyya Figure retoriche salienti: <i>al-muqābala al-'aksiyya bi-ithnayn</i> يخلق ... مايموتش ykhali' ... mā-ymūtsh (v.III^ p.s.) [egli] genera ... non muore	⁸⁸⁵ اللّٰي يخلق يبقي مايموتش Allī ykhla' yab'a mā-ymūt-sh Chi genera non muore
Tipologia n.3 <i>mithāl mabnī 'alā ḡumlatayn</i>	
Analisi strutturale e retorica	<i>Mithāl</i>
Analisi strutturale: Tipologia: verbale/nominale Struttura: polipredicativa (ḡ.fi' + ḡ.ism.) Pattern marcato: ḡumla sharṭiyya Figure retoriche salienti: <i>tikrār</i> زيت ... زيت zayt ... zayt olio ... olio	ان يكون في حاجة الزيت بيت ⁸⁸⁶ ... فحرام ذلك زيت على قنديل جامع In yakūn fī ḡāga az-zayt bayt ... Fa-ḡarām dhalika zayt 'alā qindīl ḡāmi' Se c'è bisogno d'olio in casa è un peccato usarlo per il lume d'una moschea.

⁸⁸⁴ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!* Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 88.

⁸⁸⁵ *Ibidem*, pag. 96

⁸⁸⁶ Naḡīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 65.

Tipologia n.4 <i>mithāl mabnī ‘alā wazan shi’rī</i>	
Analisi strutturale e retorica	<i>Mithāl</i>
Analisi strutturale: Tipologia: nominale Struttura: polipredicativa (2 ḡ. <i>ism.</i>) Pattern marcato: nessuno Figure retoriche salienti: <i>ḡinās nāqīṣ at-tartīb</i> يَمِيل ... يَهْمِل yamhil ... yihmil [Dio] paziente ... [non] dimentica	ربنا من عادته يمهّل بس مش من عادته يهمل ⁸⁸⁷ Rabbi-nā min ‘ādt-h yamhil Bes mish min ‘ādt-h yihmil Dio paziente ma non dimentica (Dio è buono e caro ma non dimentica i peccati)
Tipologia n.5 <i>mithāl la-hu ṭab’ al-ḥikāya</i>	
Analisi strutturale e retorica	<i>Mithāl</i>
Analisi strutturale: Tipologia: nominale/verbale Struttura: polipredicativa (ḡ. <i>ism</i> + ḡ. <i>fi’</i>) Pattern marcato: nessuno Figure retoriche salienti: <i>isti’āra tamthīliyya</i> il racconto popolare di Abū Zayd al-Hilālī ⁸⁸⁸	كانك يا ابو زيد ما غزيت ⁸⁸⁹ Ka-nn-k ya Abū Zeyd mā ghazeyt Come se tu, Abu Zayd, non avessi fatto battaglia. (Leggi: Sei tornato a mani vuote = non hai concluso nulla.)
Tipologia n.6 <i>mithāl mabnī ‘alā isti’āra aw tashbīh</i>	
Analisi strutturale e retorica	<i>Mithāl</i>
Analisi strutturale: Tipologia: verbale Struttura: polipredicativa (2 ḡ. <i>fi’</i>) Pattern marcato: nessuno Figure retoriche salienti: <i>isti’āra taṣrīhiyya</i> Parallelo fra le azioni cronologicamente conseguenti l’una all’altra della colazione (فطور - <i>fuṭūr</i>) e della cena (عشاء - <i>‘ashā</i>)	جه فطر بك قبل ما تتغدى بيه ⁸⁹⁰ Gah fiṭr bī-k ‘abl mā tetghaddā bī-h Ti ha mangiato a colazione prima che tu lo mangiassi a pranzo
Tipologia n.7 <i>mithāl mabnī ‘alā muqārana (isti’māl at-tashbīh aw al-muqābala)</i>	
Analisi strutturale e retorica	<i>Mithāl</i>
Analisi strutturale: Tipologia: nominale Struttura: polipredicativa (2 ḡ. <i>ism.</i>)	اللي بعيد عن عينا برضو بعيد عن قلوبنا ⁸⁹¹ Allī bī’īd ‘an ‘īnīnā bardū bī’īd ‘an ‘ulūb-nā

⁸⁸⁷ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 81.

⁸⁸⁸ Pierre Cachia, “Folk Themes in the Works of Najīb Surūr” op. cit., pag. 205. Cfr. Pierre Cachia, *Popular Narrative Ballads of Modern Egypt*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

⁸⁸⁹ Naḡīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 91.

⁸⁹⁰ *Ibidem*, pag. 114.

⁸⁹¹ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 111.

Pattern marcato: <i>ġumla sharṭiyya</i> Figure retoriche salienti: a) Struttura di base: <i>at-tashbīh at-tāmm</i> (<i>waġh at-tashbīh mustatir</i>) b) <i>saġa</i> ' عنينا ... قلوبنا 'īnī-nā ... 'ulūb-nā c) <i>al-maġaz al-mursal mabnī 'alā al-mahalliyya</i> بعيد عن قلوبنا bi 'īd 'an 'ulūb-nā	<i>Lontano dagli occhi lontano dal cuore</i>
Tipologia n.8 <i>mithāl la-hu iġāza 'alā an-naḥw</i>	
Analisi strutturale e retorica	<i>Mithāl</i>
Assente	Assente
Tipologia n.9 <i>mithāl mabnī 'alā 'āda aw mu'taqad sha'bī</i>	
Analisi strutturale e retorica	<i>Mithāl</i>
Analisi strutturale: Tipologia: verbale Struttura: monopredicativa (ġ. <i>fī</i> ') Pattern marcato: nessuno Figure retoriche salienti: <i>at-iqtibās</i>	يخلق الله من الشبه أربعين ⁸⁹² Ykhlu' Allāh min-esh-shibh arba'īn <i>Dio ne fa quaranta che si assomigliano / "tali e quali" come due gocce d'acqua</i>
Tipologia n.10 <i>mithāl rāġi' li-mawḍū' mu'ayyin</i>	
traduzione	<i>Mithāl</i>
Analisi strutturale: Tipologia: nominale Struttura: monopredicativa (ġ. <i>ism.</i>) Pattern marcato: nessuno	كل زرع له أوانه ⁸⁹³ Kullu zar' lu-h awān-u <i>Ogni pianta ha il suo tempo</i>

Come possiamo osservare dagli esempi riportati sopra, la maggior parte dei esempi sono costruiti sul modello di due frasi e prevedono l'impiego della *ġumla sharṭiyya* dove una frase nominale o verbale è *ism ash-sharṭ* e la seconda (verbale o nominale) è *ġawāb ash-sharṭ*. Notiamo inoltre che Surūr ha introdotto il proverbio soprattutto nella prime due opere della sua quadrilogia popolare, preferendo, come esporremo in seguito, l'impiego de *al-ughniya ash-sha'bīyya* e de *al-uṣṭūra* nelle ultime due. Tornando dunque alle caratteristiche generali del *mithāl* e in quale modo esse siano state funzionale al linguaggio drammaturgico sperimentale di Naġīb Surūr, occorre

⁸⁹² Naġīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 62.

⁸⁹³ Naġīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 58.

nuovamente fare riferimento ad «aṭ-ṭab' at-ta' līmī»⁸⁹⁴ delle paremie, ossia un marcato carattere didattico: in virtù delle caratteristiche stilistiche sopra descritte, infatti (*al-ikhtiṣār* e *at-tarkīz*) e quelle retoriche (*al-magāz*, *luṭf li-l-qāfiyya*, *ḡamāl al-balāgha*) nelle loro varie declinazioni, il proverbio è musicale, facile da ricordare così come è facile da apprendere, assumendo un ruolo educativo importante nella vita in comunità. Osserviamo a tal proposito uno dei proverbi riportati nella tabella in alto, rintracciato ancora una volta nell'opera *Yāsīn wa Bahīya*:

ان يكون في حاجة الزيت بيت ...

فحرام ذلك زيت على قندیل جامع⁸⁹⁵

In yakūn fī ḥāga az-zayt bayt ...

Fa-ḥarām dhalika zayt 'alā qindīl gāmi'

Se c'è bisogno d'olio in casa

è un peccato usarlo per il lume d'una moschea

Oltre al *tikrār* del termine *olio* (*zayt* – زيت), il proverbio si fa portavoce di un importante precetto morale, che sta alla base di qualsiasi comportamento pio, ovvero la preservazione della vita e la cura di sé e dei propri cari. In tal senso, la funzione educativa consiste nel rammentare, soprattutto a tutti coloro che si avvicinano alle pratiche religiose, che esse non sono un gesto pubblico per ottenere consenso, né dovrebbero presupporre l'incuria per i propri bisogni essenziali, bensì che esse accompagnano la vita in società basata sul mantenimento del benessere e la tutela della famiglia. Tuttavia, è proprio quella appena descritta l'accezione di significato originaria di questa paremia? Muḥammad Tawfīq Abū 'Alī ricorda l'abitudine dei credenti di offrire l'olio per accendere i lumi in moschea come dono votivo⁸⁹⁶. Secondo la credenza, dopo alcuni mesi l'olio avrebbe assunto straordinari poteri curativi ed era dunque impiegato per curare i frequentissimi casi di tracoma agli occhi e le affezioni da schistosoma che, coi i suoi irreparabili danni al fegato, aggravava l'evolversi di altre patologie. Un ritratto amaro di tale credenza è tema del romanzo di

⁸⁹⁴ Muḥammad Tawfīq Abū 'Alī, "at-tarbiyya at-ta' līmīyya bi-l-mithāl" in *Al-amthāl al-'arabiyya fī al-'Aṣr al-Ġāhili*, op.cit., pag. 140. Cfr. Aḥmad Amīn, *Qāmūs al-'ādāt wa at-taqālīd wa at-ta' ābīr al-miṣriyya*, op. cit., Nabīl Ibrāhīm, *Ashkāl at-ta' bīr fī al-adab ash-sha' bī*, op. cit., pag. 119.

⁸⁹⁵ N. Surūr, *Yāsīn wa Bahīyya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 65.

⁸⁹⁶ Muḥammad Tawfīq Abū 'Alī, "at-Tarbiyya at-ta' līmīyya bi-l-mithāl" in *Al-amthāl al-'arabiyya fī al-'Aṣr al-Ġāhili*, op.cit., pag. 136-139.

Yahyā Ḥaqqī *Qindīl Umm Hāshim* del 1940⁸⁹⁷ (da cui venne poi tratto un popolare film egiziano con Shukrī Sarḥān e Samīra Aḥmad⁸⁹⁸) in cui un oculista formatosi in Germania, ricorre allo strategemma di prescrivere ai propri pazienti antibiotici sotto il nome di “*zayt sitt-nā Zaynab*” (ovvero l’olio dei lumi del santuario dedicato a Zaynab nel cuore del Cairo) per amore di curarli e rassegnandosi al fatto che in un contesto sociale ove la superstizione è dilagante la scienza stenta ad affermarsi. Sottolineiamo dunque due elementi essenziali: innanzitutto il proverbio sembra non volere apertamente smentire un’antica credenza (*constructed stereotypes* cui si accennava sopra e ai quali fa riferimento Abū ‘Alī) appellandosi ad un pragmatico buon senso nei riguardi dell’economia domestica (*intentionality*). In epoca recente ed attuale, ove la pratica delle cure con l’olio della moschea dovrebbe già essere stata dismessa⁸⁹⁹, siamo tesi a valorizzare l’indicazione morale generica del proverbio (*intertextuality*), ora privata di un referente specifico e declinabile a svariate circostanze anche in virtù della sua specifica struttura linguistica e retorica (*formal textualization and proverbiality*). Il proverbio è dunque un “contenitore espressivo” cui non di rado si sostituisce il “contenuto” e proprio tale aspetto garantisce il suo mantenimento col passare degli anni.

Hrisztalina Hrisztova-Gotthardt⁹⁰⁰ sottolinea che *al-amthāl*, proprio per ovvie ragioni contingenti, mostrano un forte legame linguistico con la regione geografica ed il contesto storico e culturale di appartenenza. È assai poco probabile, ad esempio, trovare fra i proverbi beduini riferimenti ad *al-’ilal* (الفلل - la brocca (eg.) – lessema diffuso prevalentemente nel Basso Egitto e nelle zone prettamente fluviali – così come ad alcuni strumenti che fanno riferimento esclusivo agli utensili o ai tempi della vita contadina.⁹⁰¹ Riportiamo ancora un altro esempio tratto da *Yāsīn wa Bahiyya*:

فلکم مات من الجوع حمار ... قبل يأتي العليق⁹⁰²

⁸⁹⁷ Yahyā Ḥaqqī, *Qindīl Umm Hāshim*, Dār al-Ġīl li-ṭ-Ṭibā’ wa an-Nashr wa at-Tawzī’, Beirut, 1998.

⁸⁹⁸ Il film omonimo, “dettagliato” omaggio cinematografico all’opera di Ḥaqqī (durata 3h. e 11 min.) è del 1968. La regia è di Kamāl ‘Aṭiyya e vede per protagonisti Shukrī Sarḥān e Samīra Aḥmad, fra i più popolari ed amati attori del cinema egiziano di allora.

⁸⁹⁹ Purtroppo sembra che fra le fasce più umili della popolazione egiziana tale pratica sia ancora in uso, vedi Safā’ Diyāb, “Masgid wa maqām sayyidat-nā Zaynab fī al-Qāhira: bayt al-’āziġīn wa al-masākin” in *al-Quds al-’Arabī*, 17 settembre 2016, consultato online il 22 febbraio 2017 al seguente link: <http://www.alquds.co.uk/?p=599157>

⁹⁰⁰ Hrisztalina Hrisztova-Gotthardt, Melita Aleksa Varga, *Introduction to Paremiology: A Comprehensive Guide to Proverb Studies*, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015.

⁹⁰¹ Muḥammad Šafwat, *al-Amthāl ash-sha’biyya*, Maktabat Miṣr, Il Cairo, 1978, pag. 29.

⁹⁰² Naġīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 72.

Fa-l-kam māt min-l-ǧu' ḥimār ... 'abl ya'tī al-'alīq

Quanti asini sono morti di fame prima che arrivasse il foraggio

Sotto il profilo strutturale si tratta di una struttura polipredicativa interrogativa. Dal punto di vista retorico, invece, benché il proverbio sia basato su *al-isti'āra at-taṣrīḥiyya* in cui l'intera immagine metaforica è tratta dalla vita contadina dipendente dal lavoro con l'asino (*al-ḥimār* - الحمار), esso in realtà fa riferimento al contadino che vive in miseria e non riceve aiuto quando gli è estremamente necessario. I due termini che governano *al-isti'āra at-taṣrīḥiyya* ossia “l'asino” e “il foraggio” sono innegabilmente legati alla vita contadina che in Egitto viene condotta solo a ridosso del fiume Nilo. Si tratta dunque di un proverbio il cui ambito di provenienza sembra essere evidente.

Tuttavia, è naturale pensare che anche lo spostamento di una parte della popolazione legato ad un fattore storico, come ad esempio nel caso dell'Egitto la grande migrazione degli abitanti della zona de *as-Sa'īd*, nell'Alto Egitto all'atto della costruzione della diga di Assuan (*as-Sadd al-'Ālī*) tra il 1960 e il 1964,⁹⁰³ possa aver condotto alla diffusione di *amthāl* e molte altre soluzioni linguistiche e forme artistiche da una parte all'altra del paese.⁹⁰⁴

Ad ogni modo riferisce al-Ḥanafī⁹⁰⁵ che la condizione essenziale perché *al-mithāl* sopravviva al passare del tempo o agli spostamenti geografici è che, sia il mittente sia il destinatario, lo ritengano ancora utile. Se infatti gli eventi storici offrono spunti per una nuova e aggiornata condivisione di un comune bagaglio culturale fra i parlanti, *gli amthāl* marcati geograficamente possono sopravvivere ed essere impiegati in circostanze diverse da quelle per cui vennero formulati originariamente. È proprio dunque la salienza del loro *ṭab' balaghī* che garantisce il mantenimento della forma anche innanzi al mutamento dell'interpretazione. A tal proposito, ecco che citiamo un altro proverbio, riscontrato in forma simile sia in *Yāsīn wa Bahiyya* sia in *Ah yā layl yā qamar!*:

⁹⁰³ Vedi Albert Hourani, *Storia dei popoli arabi*, op. cit., pag. 405.

⁹⁰⁴ 'Abd al-Ḥamīd Yūnis, *Al-uṣṭūra wa al-fann ash-sha'bī*, al-Markaz ath-Thaqāfī al-Ġāmi'ī, Il Cairo, 1980, pag. 119.

⁹⁰⁵ Ḡalāl al-Ḥanafī, *Al-amthāl al-baghdādiyya*, op. cit., pagg. 3-8.

Al-gu'ān b-yḥlim bi-sū' el-'aysh

L'affamato sogna il mercato del pane

La concisa struttura del proverbio è monopredicativa e nominale, priva di tratti linguistici marcati. Alla base del suddetto proverbio vi è ancora una volta *al-isti'āra at-taṣrīḥiyya* secondo la quale “l'affamato” e il suo obiettivo concreto “il pane” sottendono colui che desidera qc/ e l'oggetto del desiderio. Nell'immagine metaforica veicolata dal proverbio si osserva inoltre il tipico lessema dialettale egiziano de *al-'aysh* ossia “il pane” (fuṣḥā: *al-khubz* - الخبز) relativo alla radice trilittera 'ain / ya / shin da cui il verbo 'āsha/ya'īshu (عاش / يعيش “vivere”) secondo cui il pane è indicato come l'alimento essenziale per la vita.

Tale ultimo riferimento lessicale ad *al-'aysh*, peraltro, già di per sé costituisce uno fra gli esempi più eclatanti della diffusione del *mağaz al-mursal* (in questo caso *mabnī 'alā as-sabbabiyya*) fra i termini della lingua quotidiana.

Tornando al proverbio in questione, quindi e come riscontrato nel lavoro Muḥammad Tawfīq Abū 'Alī e di Fāṭima al-Mağhrūb⁹⁰⁷, le occasioni d'impiego di tale *mithāl* sono pressoché infinite poiché esso allude ad una realtà emotiva, ovvero la naturale tensione al desiderio, che è universalmente condivisa da tutti gli uomini.

Alla luce di quanto affermato e in disaccordo con le tesi secondo cui è possibile definire il carattere della forma proverbiale *tābith* (fermo o “astorico”) per natura linguistica, *pattern* e funzione educativa, va anche detto che il *mithāl* è certamente legato a qualcosa di ancora più profondo, più intimo se vogliamo, rispetto alla storia: esso infatti fa riferimento ad *adh-dhākira al-balāghiyya al-ğamā'iyya* ossia la *memoria retorica collettiva* per usare l'espressione stessa di Surūr⁹⁰⁸. Fra le considerazioni di maggior rilievo di al-Maḥğūb, studiosa del proverbio egiziano vi è quella che «the speaker wants to render the proverb in a dramatic manner» un aspetto che è legato in termini funzionali e vivacemente espressivi alla precisa “poetica del recupero” del nostro autore. Come già affermato all'inizio di questo paragrafo

⁹⁰⁶ Nağīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 114 ed in Nağīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 215.

⁹⁰⁷ Muḥammad Tawfīq Abū 'Alī, *Al-amthāl al-'arabiyya fī al-'Aṣr al-Ġāhilī*, op.cit., pag. 31-43; Fāṭima al-Maḥğūb, op. cit., pag. 29.

⁹⁰⁸ Nağīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pag. 60.

dedicato all'impiego del proverbio nella drammaturgia di Nağīb Surūr, il proverbio viene strappato dalla propria dimensione quotidiana e casuale per essere nuovo strumento *funzionale* della dimensione *puntuale* della rappresentazione teatrale. A ciò si aggiungono le caratteristiche retoriche insite nell'espressione paremica, che isolate nel contesto della battuta scenica, si caricano di *lirismo* con esiti comunicativi e critici sorprendentemente felici.

4.3 Caratteristiche linguistico-retoriche de *al-ughniya ash-sha'biyya*: la celebrazione della memoria nella drammaturgia di Nağīb Surūr

Dopo aver osservato in quale modo Nağīb Surūr attinge al repertorio degli *amthāl* del *rīf* del Basso Egitto, procediamo dunque col comprendere meglio in che termini si è realizzata nella sua poetica la ripresa dell'*ughniya sha'biyya*, genere nel quale ha avuto occasione di cimentarsi più volte durante la sua attività di autore, anche al di fuori del contesto drammaturgico qui ora oggetto d'indagine⁹⁰⁹.

Da quanto già affermato nelle pagine precedenti, è chiaro che l'operazione di recupero culturale delle forme linguistiche popolari da parte di Nağīb Surūr, persegue una scelta di armonica introduzione di alcuni modelli espressivi colloquiali o gergali che sino ad allora erano preclusi alla lingua drammaturgica. Tuttavia, se nel caso del *mithāl* questo va ad inserirsi (con tutte le connotazioni ideologiche a cui abbiamo fatto riferimento) all'interno di un parlare dialogico realista e di critica alle falle della morale contadina, l'introduzione de *al-ughniya ash-sha'biyya* porta certamente alla creazione di una pausa all'interno della *pièce*, e nello specifico essa è una pausa che lo stesso autore definisce *ihtifāliyya*⁹¹⁰ ovvero “celebrativa”, quale “celebrativa” è la lingua della canzone popolare.

Aḥmad Mursī, studioso delle forme artistiche popolari egiziane, afferma:

La canzone popolare è la canzone che viene composta dal popolo
ma essa non vive soltanto nel contesto popolare, anzi ha il valore e

⁹⁰⁹ Abbiamo fatto più volte riferimento nelle pagine del presente lavoro all'attività di Surūr in quanto paroliere della canzone d'autore. Si rimanda alla sezione poesia (terzo capitolo) del presente lavoro in cui tale aspetto è stato osservato attraverso l'analisi di due testi riportati anche nel *corpus* poetico dell'autore (sesto capitolo).

⁹¹⁰ Ṭāhā Wādī, *Minīn aḡīb an-nāss*, in *al-Kātib*, op. cit., pag. 32.

il ruolo di celebrare gli eventi della vita comunitaria a tutti i livelli
della società⁹¹¹

In tal senso, è stata particolarmente utile la consultazione di una delle più rilevanti antologie sulla canzone popolare egiziana, ovvero *La musique populaire d’Egypte* di Tiberiu Alexandru e Emile Azer Wahba⁹¹² dalla quale si evincono nitidamente i punti di contatto/distanza posto fra le forme de *ash-shi’r al-ghinā’ī* e i testi musicali popolari non soltanto in termini di credito/discretico delle forme artistiche popolari ma soprattutto dal punto di vista strutturale e compositivo. All’interno del paragrafo del presente lavoro dedicato al recupero della canzone popolare nella drammaturgia di Surūr, infatti, abbiamo sottolineato che solo la forma del *mawwāl* (studiata minuziosamente da Cachia e Tomiche⁹¹³) pone dei presupposti compositivi solidi e schematicamente definiti per lo svolgimento di un’analisi formale più specifica che, nel nostro caso, è stata realizzata a partire dall’impiego di questa forma nella drammaturgia di Surūr. Per quanto concerne le altre tipologie di *ughniyya sha’biyya*, infatti, ci siamo limitati ad un’analisi linguistica, retorica e tematica e poco formale.

Come più volte osservato da Allen, i tentavi degli autori di *Ġīl as-Sittiniyyāt wa as-sab’īniyyāt* di creare un compromesso artistico fra la lingua popolare e la cultura colta non posso essere definiti appieno come delle mere operazioni di recupero e preservazione de *at-turāth*⁹¹⁴. Infatti, se la ripresa de *al-mithāl ash-sha’bī* in esprime una strategia linguistica modulata a partire dalla retorica popolare e dal linguaggio comune, nell’impiego della canzone, invece, il suo messaggio e la rispettiva forma vengono impiegati con lo scopo di creare processi di *straniamento* brechtiano molto

⁹¹¹ Aḥmad Mursī, *Al-ughniya ash-sha’biyya*, al-Ḥay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1970, pag. 11.

⁹¹² Tiberiu Alexandru, Emile Azer Wahba, *La musique populaire d’Egypte*. Si tratta di un cofanetto di quattro dischi accompagnati da un libro con saggi critici e testi curato dal grande etnomusicologo Tiberiu Alexandru in quattro lingue frutto di un progetto sul recupero delle forme artistiche e tradizionali promosso dal ministero della cultura della Repubblica Araba Unita e da quello rumeno distribuito fra il 1967 ed il 1972.

⁹¹³ Pierre Cachia, “The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms” in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 19-41; cfr. Nada Tomiche, “Le Mawwāl Égyptien”, Marcel Cohen (a cura di), *The Hague*, 1970, pagg. 429-38. Fra gli altri studi dedicati all’argomento vedi Serafin Fanjul “The Erotic Popular Mawwal in Egypt” in *Journal of Arabic Literature*, 8, 1977, pagg. 105-122. Anche lo studioso egiziano, Kamāl ‘Abd al-Malik, cita alcuni *mawāwīl* nel suo volume *Muḥammad in the Modern Egyptian Popular Ballad*, Leiden, 1995, citato anche in *Journal of the American Oriental Society*, 118, 3, 1998, pagg. 409-10.

⁹¹⁴ Roger Allen, “Egyptian Drama after the Revolution”, *Edebiyat*, 4: 1, 1979, pagg. 97-134. Cfr. Robert B. Campbell, (a cura di), *Contemporary Arab Writers – Biographies and Autobiographies*, Beirut Texte und Studien, Band 62 (Orient-Institut der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft), Wiesbaden, 1966, pag. 718.

cari al nostro autore; quest'ultimo, dunque, opera in ragione di una vera e propria "celebrazione" de *al-ughniya ash-sha'biyya* che dilata il tempo della pièce.

Citiamo a tal proposito un esempio di *ughniya sha'biyya* relativa al tema de *al-ghazal* presente nell'opera *Yāsīn wa Bahiyya*, in cui il giovane Yāsīn esprime all'amata tutto il suo amore e la sua impazienza per il tanto atteso momento delle nozze:

Esempio de <i>al-ughniya ash-sha'biyya</i> nella drammaturgia di Nağīb Surūr		
Collocazione esempio: <i>Yāsīn wa Bahiyya</i>		
Traduzione	Trascrizione	Testo
Una colomba bianca avvolge la ragazza Sposina graziosa dagli occhi di miele Faccio il voto che se vieni alla mia casa Ti vestirò di seta color dell'olivo E salirò sul tetto ogni giorno E ti farò vedere la stella dell'alba	Ḥamama beyḍa dākhila 'e-l- bineyyah 'aruse ḥelwah wa-l-'uyūn 'asaliyyah Nadran 'ale-h law gitī-nī bet-ī La-labbise-k fustān ḥarīr zetī Wa-aṭla' ma'a-kī saṭḥi-nā yūma-tī Wa-afarragi-k 'ale negmat el- fagriyyah	حمامه بيضا داخله ع البنية عروسة حلوه والعيون عسلية ندرن عليه لو جنيني بيتي لالبسك فستان حرير زيتي واطلع معاكي سطحنا يوماتي وأفركك على نجمة الفجرية ⁹¹⁵

Come possiamo osservare, la struttura linguistica del canto certamente si discosta da quella del parlare *non marcato*⁹¹⁶ della comunicazione quotidiana. Tuttavia, ci accorgiamo che le espressioni eufemistiche e relative al *madiḥ* sono le stesse di cui sono pregne anche le parlate popolari/contadine. Fra queste riconosciamo distintamente *gli occhi di miele* (*al-'uyūn al-'asaliyyah* - العيون العسلية), ed ancora *un vestito di seta color dell'olivo* (*fustān ḥarīr zetī* - فستان حرير زيتي), la tradizionale immagine della purezza dell'*isti'āra balāghiyya* di *una colomba bianca* (*ḥamama beyḍa* - حمامه بيض) riferita a una fanciulla ancora nubile, che sono chiara risultante linguistica dei parametri semantici descrittivi propri di chi vive la dimensione contadina. Se tutte queste espressioni sono dunque stereotipiche, il loro ordine sintattico nell'esempio è tuttavia *marcato*, distintamente lirico, poiché condizionato da esigenze musicali.

Ai fini di un'analisi del valore artistico ed espressivo de *al-ughniya sha'biyya*, pertanto, l'impiego della lingua è il primo elemento a essere coinvolto: alla canzone, infatti, e anche alla musica che l'accompagna, viene affidato il compito di celebrare e

⁹¹⁵ Nağīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 18.

⁹¹⁶ Cfr. Gaetano Berruto, *Prima lezione di sociolinguistica*, Laterza, Roma – Bari, 2006.

quindi confermare la salienza per l'intera collettività di alcuni momenti della vita del singolo (*qīma ihtifāliyya li-aḥdāth al-ḥayyā al-iḡtimā'iyya*)⁹¹⁷, in questo caso *al-ghazal*, in un gioco che a partire da sintagmi espressivi stereotipici non riproduce più la dialogicità quotidiana bensì la festa, l'aggregazione e la pratica della memoria poetica collettiva. Per chiarezza riportiamo a seguire le caratteristiche linguistiche e costitutive de *al-ughniya ash-sha'biyya*, così come indicate dallo studioso Aḥmad Mursī:

1. ***Dhuyū' al-ughniya ash-sha'biyya***: la canzone popolare è di norma diffusa.
2. ***Asmā' mu'allif al-ughniya ash-sha'biyya mahḡūla***: in genere non sono noti gli autori della canzone popolare. Vedremo che a tal proposito fanno eccezioni *al-aghānī ash-sha'biyya ad-diniyya* e i *mawāwīl*.
3. ***Li-l-ughniya ash-sha'biyya intiqāl shafawī***: *al-ughniya ash-sha'biyya* viene trasmessa oralmente e dunque mnemonicamente.
4. ***Lā yuḡidu la-hā naṣṣ wahīd***: molto spesso non esiste un unico testo per una sola *ughniya sha'biyya*, bensì più d'uno per una stessa canzone.
5. ***Al-ughniya ash-sha'biyya iqlimiyya***: la canzone popolare è spesso regionale.
6. ***Akthar muḡāfida 'alā al-uslūb al-mustakhdam fi-hā***: nonostante le possibili variazioni, *al-ughniya ash-sha'biyya* generalmente resta fedele allo stile musicale secondo il quale è stata composta originariamente.
7. ***Mawāḍi' al-ughniya ash-sha'biyya murtabiṭa bi-at-turāth ash-sha'bī wa adh-dhākira al-ḡamā'iyya***: i temi e gli argomenti ricorrenti de *al-ughniya ash-sha'biyya* sono generalmente legati alla memoria collettiva e all'eredità culturale di appartenenza.
8. ***Li-l-ughniya ash-sha'biyya at-ta'adul bi-shakl mustamirr li-l-ḥayyā al-ḥadītha***: a discapito di quanto possa sembrare, la canzone popolare è continuamente soggetta a mutamenti dal passato sino alla contemporaneità e non si attestano (ed è impossibile farlo) canzoni popolari che si siano mantenute immutate col passare dei secoli o degli anni.⁹¹⁸

⁹¹⁷ Aḥmad Mursī, *Al-ughniya ash-sha'biyya*, al-Ḥay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1970, pag. 11.

⁹¹⁸ *Ibidem*, pagg. 13-14.

In merito a quest'ultimo punto occorre fornire una piccola precisazione: affermano sia Cachia sia Aḥmad Mursī, inoltre, che fra le principali cause di modifica del *al-ughniya ash-sha'biyya* vi sono:

- *Al-khaṭā' fī as-samā'*: errore di ascolto
- *An-nasyān*: l'oblio
- *'Adam faham al-kalimāt aw 'alāqat al-kalimāt bi-ba'da-hā al-ba'd*: la mancata comprensione delle parole o dei rapporti fra esse.⁹¹⁹

In sostanza, dunque, possiamo affermare che il contesto storico-sociale influisce fortemente nella trasmissione della canzone popolare per le medesime ragioni esposte a proposito degli *amthāl*: se un gruppo sociale si sposta a seguito di eventi storici o mutamenti geografici porterà con sé il proprio baglio artistico e culturale, la cui lingua di veicolazione (i lessemi in particolare) potrebbe non essere compresa *in toto* nel luogo del proprio nuovo stanziamento.⁹²⁰

Appare inverosimile, infatti, che una canzone de *al-ghazal* come quella presente in un'altra scena di *Yāsīn wa Bahiyya* che ci accingiamo a riportare, possa continuare ad esprimere un valore retorico positivo, eufemistico al di fuori del contesto contadino. Eccola a seguire:

شوف وسطهم بنت حلوه كعبها رياحي

ورمش عنيتها ثلاث تشبار فلاحي⁹²¹

Shūf wasṭu-hum bint ḥelwa ka'aba-hā riyāḥī

Wi-ramsh 'īnī-hā talāta ishbār fallāḥī

Vedete se c'è in mezzo a loro una graziosa coi tacchi alti

Le sue ciglia son lunghe tre palmi d'un contadino

Come possiamo notare, *al-kināya*⁹²² che osserviamo nel secondo *bayt* all'espressione *le sue ciglia son lunghe tre palmi d'un contadino* (*Wi-ramsh 'īnī-hā talāta ishbār*

⁹¹⁹ Aḥmad Mursī, *Al-ughniya ash-sha'biyya*, introduzione a questa diversa ed., Dār al-Ma'ārif, il Cairo, 1983, pag. 45; Pierre Cachia, Pierre Cachia, "The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms" in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 26.

⁹²⁰ D. H. Hymes, "Ways of speaking", in R. Bauman and J. Sherzer (a cura di) *Explorations in the ethnography of speaking*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pagg. 433-51.

⁹²¹ Naḡīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 35.

⁹²² Sugli indubbi esiti metonimi dell'impiego de *al-kināya* e sulla problematicità di tale tema si rimanda a (§ III.1.2e).

fallāḥī - (ورمش عليها ثلاث تشبار فلاحی) appare decisamente popolana e poco raffinata. Il suo impiego in un contesto cittadino, apparirebbe del tutto fuori luogo, se non ridicolo, grottesco e in base alla sensibilità del destinatario, probabilmente anche *marcato* più sul piano disfemico che su quello eufemico della comunicazione. La meraviglia e la seduzione destata dall'uso dei tacchi alti, inoltre, tradisce ancora di più la totale estremeità del parlante a un contesto metropolitano.

Sempre in tema di trasformazione e ricezione del messaggio, infatti, anche il caso delle nuove generazioni di una comunità che (pur vivendo nel medesimo contesto) non sono in grado di comprendere le espressioni utilizzate dagli anziani perché dopo due generazioni i mezzi di sussistenza rispettivamente degli uni e degli altri sono mutati al pari degli oggetti adoperati nella vita quotidiana, costituisce un *handicap* di non poco conto per la continuità d'uso di una forma espressiva smaccatamente popolare.⁹²³

Dalla consultazione dei testi di Aḥmad Mursī, Cachia, dalla lettura comparata dei lavori del grande etnomusicologo rumeno Tiberiu Alexandru dedicati alla canzone popolare⁹²⁴ nonché dal confronto con gli esempi di *al-ughniya ash-sha'biyya al-'arabiyya* riconosciuti all'interno della produzione di Surūr, siamo in grado di stabilire che in essa ritroviamo i tre generi più tradizionali, con una vivace predilezione per l'impiego del primo e del terzo, eccoli a seguire:

1. ***Aghānī al munāsabāt al-iḡtimā'iyya***: canzoni legate a ricorrenze sociali
2. ***Aghānī al-'amal***: canzoni da lavoro
3. ***Al-mawwāl***: antica composizione poetico-musicale tradizionale metricamente ordinata

Premesso che nella maggior parte delle *aghānī* delle tre tipologie indicate l'autore è quasi sempre ignoto (o volontariamente resta tale)⁹²⁵, tali canzoni, inoltre, presentano spesso uno schema prosodico indefinibile. Il tema del *wazn* impiegato sia nella ballata

⁹²³ Abd al-Ḥamīd Yūnis, *Al-uṣṭūra wa al-fann ash-sha'bī*, op. cit., pag. 119, cfr. Alexander Haggerty Krappe, *La genèse des mythes*, Parigi, 1938, pag. 26.

⁹²⁴ Tiberiu Alexandru, Emile Azer Wahba, *La musique populaire d'Egypte*, op. cit., pag. 11. Cfr. Tiberiu Alexandru, "Les instruments musicaux du folklore égyptien et ceux de pays de Balkans", in *Rad XV-og Kongresa Saveza Udruzenja Folklorista Jugoslavije u Jajcu*, 12-16, Sarajevo, 1971. Cfr. Tiberiu Alexandru "Al-alāt al-musiḡiyya al sha'biyya" (Instrumentele de muzică populară), in *Al-Sahafa*, Khartoum, 3 mai 1979.

⁹²⁵ Alexander Haggerty Krappe, op. cit., pag. 28.

popolare sia nel *mawwāl* è stato sufficientemente indagato da Cachia che sottolinea la difficoltà di determinazione di un *pattern* metrico definito:

An important factor, perhaps the most important, to be considered in an examination of the metre, is that the singing is essentially an interpretative art [...] Performers also differ in the features of their art to which they give prominence, some favouring melody, some stressing the rhyme, some making free with wording and metre to achieve dramatic effect. [...] Some folk songs recorded from the lips of itinerant singers have no recognisable metre at all.⁹²⁶

In linea di massima vi sono naturalmente degli accorgimenti per adattare *al-kitāba al-'arūdiyya* al testo della canzone: essi essenzialmente si basano sulla trasformazione degli schemi vocalico-consonantici *c̣vc > cvc* e sull'intromissione di una vocale breve fissa (generalmente *a* e molto raramente *u* o *i*) fra gruppi di parole nella cui resa di suono sono scomparse (es: *taḥt riġlī > taḥt[a/i] riġleyya*)⁹²⁷. Quest'ultima indicazione, presente fra l'altro anche nella metrica tradizionale e a determinate nonché differenti condizioni col termine de *Al-ishbā'*, va valutata in base al contesto di "ricostruzione" metrica, ovvero se ciò è fondamentale al riconoscimento (o alla realizzazione!) di una *taf'īla* o meno. Le regole de *'ilm al-'arūd*, infatti, escludono la possibilità d'incontro fra battute di suono (*ḥurūf mutaḥarrika*) per più di quelle concesse da un *watad al-mafrūq* e considerando anche che gli *awtād* non ammettono l'incidenza di mutamenti metrici lievi o gravi (*zaḥāf o 'illa*).⁹²⁸

Detto ciò, la "ricostruzione" del pattern metrico che inizia a partire dalla corretta formulazione de *al-kitāba al-'arūdiyya* è un'operazione "artificiale e forzata" se il testo non è stato scritto da chi lo ha originariamente composto né preservato nella stessa identica forma. Infatti, proprio in ragione de *al-intiqāl ash-shafawī* dei brani

⁹²⁶ Pierre Cachia, "The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms", op. cit., pag. 25.

⁹²⁷ *Idem*.

⁹²⁸ Per i rimandi a tali temi si vedano la prima appendice del presente studio e il glossario terminologico. Si veda il testo di riferimento Aḥmād al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di.), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, Maktabat al-Ādāb, Il Cairo, 1997, pag. 8-28. Cfr. Muḥammad Aḥmad e 'Isā Shawādh, "Baḥr al-basīṭ tasmiyatuhu wa binā'uhu al-īqā'ī wa isti'mālu-hu" in Maḡallat Ḡāmi'at al-Madīna al-'Ālamiyya li-l-Dirasāt al-Adabiyya, Il Cairo, anno I°, n. 2, 2013; Alan Prince, "Metrical forms" in Paul Kiparsky, Gilbert Youmans (a cura di) *Rhythm and Meter*, Academic Press New York, 2011; Bruno Paoli, "Generative linguistics and Arabic metrics" in Jean-Louis Aroui and And Arleo (a cura di) *Toward a typology of poetic forms: from language to metrics and beyond*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2009.

popolari, compiere tale operazione è un gesto superfluo e privo di una qualche validità scientifica nella maggior parte dei casi: ai brani popolari “teoricamente” fa eccezione il *mawwāl* che costituisce un modello ibrido e derivato delle “sette arti” letterarie convenzionali in cui il *baḥr* è *al-basīṭ* e la realizzazione della *qāfiya* segue schemi ben definiti.⁹²⁹ Tuttavia, anche in questo caso se il testo non è quello originale le considerazioni sul metro sono vane, mentre restano salienti quelle sotto il profilo ritmico e strutturale.

Osserviamo adesso le caratteristiche di ogni singola tipologia⁹³⁰ e in quale modo sono state impiegate dal nostro autore all’interno della sua produzione drammaturgica

4.3.1 *Aghānī al-munāsabāt al-iğtimā’iyya*: canzoni legate a ricorrenze sociali nella drammaturgia “popolare” di Nağīb Surūr

Aghānī al-munāsabāt al-iğtimā’iyya sono canti di gruppo tradizionali atti a celebrare i momenti salienti della vita in comunità quali la nascita (*milād al-atfāl*), il matrimonio (*az-zawāğ*), circoncisione (*al-khitān*), il pellegrinaggio (*al-ḥağğ*), il gioco dei bambini (*la’b al-atfāl*), ninna nanne (*aghānī al-mahd*) e canzoni del lutto (*aghanī al-’adīd*). All’interno di questa categoria rientrano anche le *canzoni* religiose (*al-aghānī ash-sha’biyya ad-diniyya*), le quali, tuttavia, dal punto di vista linguistico, presentano caratteristiche differenti da quelle citate in precedenza.

a) *Al-aghānī al-mīlādiyya* (Canzoni della nascita)

Nella fattispecie della tradizione *rīfiyya* egiziana, le *aghānī mīlādiyya* (*canti della nascita*) e *aghānī al-khitān* (*canti della circoncisione*) sono molto sentiti ed impiegati in feste che rispettivamente si tengono alla sera del settimo giorno dalla nascita del bambino ed il giorno stesso della circoncisione.⁹³¹ Per quanto riguarda le *canzoni*

⁹²⁹ Pierre Cachia, “The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms”, op. cit., pag. 19-41; sulle “sette arti” (*al-funūn as-sābi’a*) vedi Ibn Khaldūn, *al-Muqaddima*, cap. V, sezione 32; in merito agli schemi rimici vedi Nabil Ibrāhīm, *Ashkāl at-ta’bīr fī al-adab ash-sha’bī*, op. cit., pagg. 233-234.

⁹³⁰ Per una classificazione delle tipologie di canzone popolare in Egitto vedi i rifletimenti ad Aḥmad Mursī in ‘Iṣām ad-Dīn Abū al-’Alā, *Masrah Nağīb Surūr: at-tawzīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha’bī*, op. cit., pag. 28-37; cfr. Tiberiu Alexandru, Emile Azer Wahba, *La musique populaire d’Egypte*, op. cit.; naturalmente le tipologie di canzone popolare sono altrettanto varie e numerose in altre tradizioni interne al mondo arabo islamico, si veda l’opera monumentale sulle tradizioni popolari (nella fattispecie di Ifrīqiya e Tunisia) di Muḥammad al-Marzūqī, *al-A’māl al-Kāmila*, IV vol., Dār Muḥammad ‘Alī li-l-Nashr, Tunisi, 2016.

⁹³¹ Aḥmad Mursī, *Al-ughniya ash-sha’biyya*, op. cit., pag. 45. Nel suo testo l’autore tiene a precisare che tali canti si svolgono in occasione de *al-khitān* (*circoncisione*) così come intesa secondo i musulmani, ovvero esclusivamente maschile. Com’è noto, tutti i riti legati al triste fenomeno della circoncisione femminile in Egitto non sono legati né alla cultura araba né a quella dei grandi

della nascita, inoltre, va detto che esse accompagnano un vero e proprio rito apotropaico: vengono cantate soprattutto da bambini più grandi che percorrono la strada sino alla casa della famiglia del neonato, portando in mano candele (*shumū*) e girando intorno ad una anziana (*shaykha*, *'agūz*) che provvede a cospargere di sale il perimetro della casa.⁹³²

Interessanti sono gli esempi di questo tipo di *aghānī mīlādiyya* rintracciati all'interno dell'opera di Surūr. La loro ripresa, difatti, è distintamente marcata di una forte nota polemica nei riguardi del ruolo di subalternità della figura femminile all'interno del contesto contadino. Ecco che riportiamo a seguire due esempi radicalmente opposti di questo tipo di *aghānī*, ambedue riferite alla nascita di una bambina in uno stesso passo di *Ah yā layl yā qamar!*, osserviamo il primo:

لما يقولو لي دي بنية ... قلت يا ليلة هنية

تكنس لي وتفرش لي ... تملالي دارنا ميه⁹³³

Lamma y'ulū-lī dī bneyya ... 'ult ya leyla haniyyah

Tknis lī we tfarrish lī ... tamlālī dār-nā mayyah

Quando hanno detto che era femmina ... Ho detto: "che bella serata!"

Mi aiuta, spazza e rassetta per me ... E riempi d'acqua la nostra casa.

Come possiamo facilmente dedurre, in questo caso la reazione della madre alla nascita della piccola è totalmente positiva. Nella canzone si osserva un'immagine di grande realismo ovvero «riempie d'acqua la nostra casa» (*tamlā-lī dār-na mayyah* - تملالي دارنا ميه) con la quale sia allude alla mansione svolta dalle donne, soprattutto giovani, di andare a prendere l'acqua al fiume. In tal senso, tale ultima immagine veicola un *tazhīr*⁹³⁴, ovvero un rimando metaforico all'acqua come sinonimo di gioia, benessere e vita dal momento che questo elemento viene tradizionalmente interpretato

monoteismi dell'Islām, della religione ebraica e del cristianesimo bensì ad antiche credenze dell'Antico Egitto di origine africana, tanto è vero che in lingua araba il fenomeno è descritto come *al-khitān al-fira'ūnī* (circoncisione faraonica - الختان الفرعوني). Su tale argomento vedi Sami A. Aldeeb Abu Sahlieh, *To Mutilate in the Name of Jehovah or Allah: Legitimization of Male and Female Circumcision*, in *Medicine and Law*, vol.13, n. 7-8, luglio 1994, pagg. 575-622.

⁹³² Nabīl Ibrāhīm, *Ashkāl at-ta'bīr fī al-adab ash-sha'bī*, op. cit., pagg. 233-224.

⁹³³ Nağīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 187.

⁹³⁴ «The process of explaining the hidden meaning is called *tazhīr*, by analogy with the opening of a flower» in Pierre Cachia, «The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms» in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 29.

come “*baraka* - benedizione”⁹³⁵ in tutte le sue manifestazioni (ad esempio, la pioggia).

Osserva impropriamente Cachia a proposito della realizzazione del termine *mā'* (ماء - acqua) come *mayyah/ummayyah* in moltissime parlate dialettali, che esso è interpretabile come «un fenomeno linguistico riconducibile ad un post-classicismo tipico delle forme dialettali secondo il quale si sostituisce al termine *mā'* (ماء) il termine *mayyah* (مِيّه), creato dunque sul modello dei nomi di relazione»⁹³⁶. Tale fantasiosa ricostruzione etimologica di Cachia sembra unicamente modulata solo sul contesto artistico e canoro della canzone popolare entro cui lo studioso osserva tale lessema. In realtà, il termine *mayyah* (مِيّه) così come si è mantenuto nella forma dialettale, è più semplicemente *ism 'alam* dalla radice trilittera *min /wau / ha – م / و / ه* (*maṣdar: mayh – مِيّه* e da cui anche il convenzionale in *fushā mā'* - ماء) indicante più propriamente l'acqua di sorgente.⁹³⁷

Ad ogni modo, come abbiamo ossevato dalla lettura del testo dell'intera *pièce*, Surūr gioca sui toni del non detto, biasimando il ruolo esclusivamente domestico e familiare del ruolo della donna all'interno della cultura contadina. E lo fa proponendo come eroina della sua opera *Bahiyya*, una donna che sa lottare per i propri sentimenti, dotata del potere della premonizione e in grado di saper indirizzare la propria vita in tempi di sventura proprio grazie alla sua sensibilità morale fuori dal comune. Sono proprio tali elementi che rendono evidente il meccanismo innovativo dell'*iqtibās* di Surūr tratto dal mondo della canzone o dell'arte popolare: attraverso l'adattamento di alcune forme espressive tradizionali egli vuole riflettere e far riflettere sulla morale contemporanea, demonizzando alcuni aspetti dell'antica morale popolare che talora ancora persistono. Tale atteggiamento, come abbiamo visto all'inizio di questo capitolo, non gli ha risparmiato critiche e l'accusa di aver “moralizzato” a sua volta sulla tradizione.⁹³⁸

Il secondo esempio di *aghānī al-mīlād*, non a caso immediatamente successivo al primo, ci appare, invece, radicalmente differente:

⁹³⁵ Aḥmad Amīn, *Qāmūs al-'ādāt wa at-taqālīd wa at-ta'ābīr al-miṣriyya*, op. cit., pag. 33.

⁹³⁶ Pierre Cachia, *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 24.

⁹³⁷ Maḡma' al-Lughā al-'Arabiyya, *Mu'ḡam al-Wasīf*, Maktabat ash-Shurūq ad-Dawliyya, Il Cairo, 2004, pag. 893. Il fenomeno del mantimento di più termini per indicare più o meno lo stesso significato risale all'origine delle lingue arabe vedi O. Durand, G. Garbini, *Introduzione alle lingue semitiche*, Brescia, 1994.

⁹³⁸ Pierre Cachia, “Folk Themes in the Works of Najīb Surūr”, op. cit., pagg. 210-211.

لما قالوا دى بنيه

انهد ركن الدار عليا

وجابوا لي البيض بقشرة

وبدال السمنه ميه⁹³⁹

Lamma 'ālū dī bneyya

Inhad rukn ed-dār 'aleyya

W-gabū-lī l-beyḍ bi-l-'ishra

W-bdāl s-samna mayyah

Quando hanno detto che era femmina

Mi è crollato il tetto addosso

Mi hanno portato l'uovo con la buccia

E invece del burro l'acqua

In questo caso la reazione della madre alla nascita di una bambina è totalmente negativa. Ella è cosciente, infatti, che la figlia non potrà garantire una successione genealogica patriarcale, quale quella presente nel *rīf* egiziano, e allevarela implicherà la fatica di doverla proteggere e del dover provvedere economicamente a una sua dote quando ella sarà giunta in età da marito. Il tono violento e dispregiativo è tutto contenuto nelle tre *isti'ārāt taṣrīhiyya*, terzo e quarto verso di quest'*ughniya*, la cui struttura è in *qāfiya waḥīda* – rima baciata, ed in cui ritroviamo tratti retorici interessanti soprattutto nella seconda e terza espressione *mi hanno portato l'uovo con la buccia* (*gabū-lī l-beyḍ bi-l-'ishra* - وجابوا لي البيض بقشرة) e [*mi hanno portato*] *invece del burro l'acqua* (*bdāl s-samna mayyah* - وبدال السمنه ميه). Tali azioni non gradite alla madre, infatti, esprimono dispetto, uno smacco della fortuna che reca in dono un uovo non ancora pronto da mangiare (che non si sa sia cattivo al gusto o meno), e al posto di qualcosa di delizioso e nutriente come il burro (*as-samna* - السمنه in fuṣḥā: *as-samn* o *az-zubd*), della semplice acqua.

Surūr, pertanto, attraverso la canzone, denuncia il degrado morale di cui si fa portavoce il contesto contadino e “l’erosione” alla quale è stato soggetto l’antico valore della sacralità femminile all’interno dello stesso. Un percorso di denuncia

⁹³⁹ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 187.

politica e sociale che, come abbiamo osservato, trova molti altri luoghi d'espressione in ambito di *aghānī* e *ta'ābīr sha'abiyya*.

b) *Aghānī al-'adīd* (Canzoni del lutto)

Proseguendo nell'analisi delle altre varianti di *aghānī al-munāsabāt al-iğtimā'iyya*, procediamo con l'osservare un'altra categoria di canti assai presente nelle opere drammaturgiche popolari di Surūr in cui il tema della *nascita/morte/rinascita* è molto presente. Si tratta de *aghānī al-'adīd*, ovvero le *canzoni del lutto*, che conferiscono ai versi accenti di commozione altamente espressivi e retorici. Osserviamone due esempi estratti dall'opera *Ah yā layl yā qamar!*, il primo è riferito alla perdita del padre, il secondo alla vedovanza.

وان لبسوني خلخال ابو مية ... اللي ببوها تعيش قوية
وان لبسوني الجوخ ما أريده ... اريد ابويا وسكتي ف يده
ياللي ببوكي متقعديش جنبي ... لتقولي ابويا، تقطعت قلبي⁹⁴⁰

W-in labbisū-nī khilkhāl abū miya ... allī ba-bū-hā ti'īsh 'awiyya
W-in labbisū-nī al-gūkh ma-areda-h ...arīd abu-ya w-sikket-ī f-ydā
Yā-allī ba-bū-kī ma-t'īdy-sh ganb-ī ... la-t'ūlī abū-ya ta'ta'ti 'alb-ī

*E pure che mi dessero una cavigliera che vale cento,
È con il proprio padre che si vive forti e nel benessere.
E pure che mi dessero l'abito più caldo non lo voglio,
Voglio mio padre e la mia strada fra le sue mani.
A te che hai un padre non sederti vicino a me,*

Potresti pronunciare: "mio padre", e così mi strapperesti il cuore.

Come possiamo notare, lo struggente dolore di figlia sfrutta all'interno del testo un canale d'espressione profondamente simbolico, per il quale, ad esempio, ella cita come *isti'ārāt balāghiyya* alcuni elementi emblema di ricchezza nella cultura locale ma al sol fine di mostrare come nulla può compensare la perdita di un padre: essi sono *la cavigliera* (*al-khikhāl* - الخخال), ovvero uno fra i gioielli più rilevanti della dote che un padre predispone per la propria figlia, e al *il panno* (*al-gūkh* - الجوخ : *mağāz al-*

⁹⁴⁰ Nağīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 147.

mursal mabnī 'alā i'tibār mā kāna = *abito in panno*) tessuto o vestito in realtà poco pregiato, ma molto caldo è dunque di valore nel mondo contadino.

Altro aspetto rilevante sotto il profilo dialettologico e l'impiego della perifrasi in *idāfa* (*abū miya* - *أبو مية*)⁹⁴¹ come complemento di stima o prezzo. Per sua natura tale espressione colloquiale è intrinsecamente retorica poiché metaforicamente è una personificazione in termini patronimici del costo, dove *abū* (*padre*) è indicazione per esprimere l'origine o il valore intrinseco di qc., e *miya* (*cento*) è indicazione iperbolica del costo ove la moneta è in ellissi con un esito letterale: *suo padre è cento* (x valuta). Tali espressioni non sono affatto atipiche anche in aree dialettali differenti⁹⁴². All'ultimo verso della canzone, inoltre, si osserva che il tono retorico è profondamente giocato sulla caratteristica del *parlare indiretto* e *diretto*. Analizzando l'ultimo *bayt*, difatti, osserviamo che al tono vocativo generico del *discorso diretto* all'espressione *a te che hai un padre non sederti vicino a me* (*Yā-allī ba-bū-kī ma-t'idy-sh ganb-ī* - *ياأللي ببوكي متعديش جنبى*) fa da controcanto ad una *ḡumla sharṭiyya* dal chiaro messaggio retorico.

Infatti, al secondo emistichio *al-ḡumla ash-sharṭiyya* «potresti pronunciare: mio padre, e così mi strapperesti il cuore» (*la-t'ūlī abū-ya ta'ta'ti 'alb-ī* - *لتقولى ابويا، تقطعت قلبي*) indica che alla giovane donna è dunque ormai preclusa l'invocazione paterna in quanto egli è uscito dalla sua vita. Si tratta di una soluzione espressiva a nostro avviso delicatissima, da cui erompe in canto la dimensione del dolore per una simile perdita.

Molto interessante anche l'esempio di *ughniya al-'adīd* proposto a seguire in cui riconosciamo negli ultimi due versi un'immagine metaforica di straordinaria efficacia. Ecco che riportiamo il canto per intero:

دارنا وسبعة وبابها كويس

⁹⁴¹ Il termine *miya* (*مِية*) è la realizzazione dialettale di *mi'a* (*مئة*) ovvero il numerale “cento” con la scomparsa della *hamza* in posizione mediana comune alla maggior parte dei dialetti arabi sostituita nello schema c'v generalmente da una semivocale in accordo col *tashkīl* della consonante che precede e che statisticamente è y. Vedi O. Durand, *Dialettologia araba*, op. cit., pag. 230.

⁹⁴² Fra queste si ricorda nel dialetto libico tripolino (Libia) l'uso dello stesso lessema *abū* (*أبو*), nell'espressione *abū lahya* (*أبو لحية*) ovvero *un barbuto, un uomo con la barba* (espressione contraddistinta anche da una forte connotazione sociale, ovvero un *uomo molto religioso e conservatore*). Un uso analogo ad *abū*, sempre nel caso del dialetto tripolino, è quello che investe del lessema *dīn* (*دين*) [lett: religione] con accezione semantica simile al precedente ma non identica. Esso, infatti, indica infatti più propriamente la logica o consuetudinale “appartenenza” o corrispondenza di qc/qn. a qc. altro, ad esempio: *makla dīn-hā tuma* (*ماكلة دينها تومة*) ovvero “un piatto che va cucinato rigorosamente con l'aglio”, *raḡul dina-h flus* (*رجل دينه فلووس*) ovvero “un uomo esageratamente legato al denaro”.

يا مية ندامة صبحت بلا ريس

يا دارنا لانظر عليكي شاشي

ياللي ظلامك بيخوف الماشي⁹⁴³

Dār-nā wasī'a w-bab-hā kways

Yā mīt nadāma šibhet bi-lā rays

Yā dar-nā l-āntur 'aley-ki shāshī

Yā allī ṣalāme-k b-ykhawwif l-māshī

La nostra casa era ampia e la porta salda

Cento volte sventura che sia rimasta senza guida

Casa nostra! Getterò sulle tue mura il mio velo

Tu, il cui buio spaventa il cammino.

L'espressione che la donna (ormai vedova) rivolge alla sua casa è molto marcata retoricamente: *getterò sulle tue mura il mio velo, tu, il cui buio spaventa il cammino* (*Yā dar-nā l-āntur 'aley-ki shāshī / Yā allī ṣalāme-k b-ykhawwif l-māshī* – يا دارنا لانظر (عليكي شاشي / ياللي ظلامك بيخوف الماشي). In tal senso, dunque, il velo (الشاش – *ash-shāsh*), che nella cultura contadina è *isti'āra balāghiyya* che sottointende l'onore, la protezione offerta dal marito alla propria moglie, viene gettato dalla donna sulla casa che era sua e del suo consorte in un impeto di dolore, quasi a “macchiarla” della sventura che ormai in essa vi abita: una donna senza protezione, senza amore. La dimora, pertanto, è metonimicamente metafora del lutto stesso e della sciagura che, personificata attraverso l'impiego di un *magāz 'aqlī*, ammonirà e incuterà timore a chi camminerà vicino alle sue mura.

In generale, tutte le tipologie di *aghānī* facenti parte delle categorie qui descritte si accompagnano al movimento e presentano una precisa corrispondenza fra le emozioni suscitate dal testo e quelle suscitate dalla musica.⁹⁴⁴

c) *Aghānī la 'b al-atfāl (Canzoni del gioco dei bambini)*

Fra quelle che si diversificano leggermente dalle altre *aghānī* o addirittura presentano caratteristiche differenti vi sono proprio *aghānī la 'b al-atfāl* e *al-aghānī ad-diniyya*

⁹⁴³ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 176.

⁹⁴⁴ Nabīl Ibrāhīm, op. cit., pagg. 232

ash-sha'biyya. Infatti, le prime, oggetto di questo breve paragrafo, in alcuni casi nascono come parte integrante del gioco stesso, ovvero ne sono il filo conduttore, ne spiegano le regole ai partecipanti e hanno pertanto un ruolo funzionale. In altri casi, invece, *aghānī la'b al-atfāl* accompagnano il gioco come quotidiano momento di allegria e di aggregazione ed in tali circostanze il testo de *aghānī la'b al-atfāl* non presenta alcuna attinenza con *al-la'b* che si sta compiendo, anzi persegue una sorta di *non-sense* all'insegna dell'eufonia e dunque presenta un forte impiego della paronomasia che è stata indicata da Cachia come una componente essenziale della retorica popolare.⁹⁴⁵ Eccone un esempio presente in *Ah yā layl yā qamar!*, canzone del gioco tutta rimata secondo lo schema *aaba ccdc*:

ابو قردان ... زرع فدان ... نصه ملوخية ... ونصه بذنجان ... نحت في الطين

... يبقى سكين ... دبح ولده ... وصبح مسكين ... ابو قردان ...⁹⁴⁶

Abū Girdān ... zara' feddān ... nuṣ-hu mulūkhiya ... w-nuṣ-hu bidhingān ...

naḥat fī-ṭ-ṭīn ... ba'a sikkīn ... dabaḥ walada-h ... w-ṣabaḥ miskīn ... Abū Girdān

... Un airone ... Ha coltivato un feddan⁹⁴⁷ ... Metà a mulukhiya ...e metà a melanzane

E cercò nella terra... Ha trovato un coltello ... Ha scannato sul figlio ...

E diventò triste ... Un airone (etc. Etc)

Fra gli elementi essenziali del testo oltre alla rima vi è dunque il *ġinās* che esalta la musicalità del brano: uno *nāqis naw' al-ḥurūf wa al-'adād* che lega quattro termini (*Girdān x2/feddān/bidhingān* – فدان/بذنجان – *فردان*) mentre l'altro *nāqis al-'adad* che ne lega due (*sikkīn/miskīn* – سكين/مسكين).

d) Assenza de *al-aghānī ad-diniyya ash-sha'biyya* (Canzoni popolari religiose) nella drammaturgia popolare di Naḡīb Surūr

Al-aghānī ash-sha'biyya ad-diniyya, si diversificano profondamente da tutte le altre della categoria perché in genere il loro autore è noto (uno *shaykh*, *imām*, *mutaṣawwuf* appartenente a una *ṭarīqa* religiosa locale) e soprattutto la lingua adoperata è *al-'arabiyya al-faṣīḥa* o «*al-'āmmiyya qarība li-l-fuṣḥā*»⁹⁴⁸. Oltre a ciò, esse presentano

⁹⁴⁵ Pierre Cachia, "The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms", op. cit., pag. 27; cfr. Aḥmad Mursī, *Al-ughniya ash-sha'biyya*, op. cit., pag. 61-68.

⁹⁴⁶ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 141.

⁹⁴⁷ Il *feddān* (فدان) è un'unità di misura di area, usata in Egitto, Sudan, e Siria. Nonostante sia tuttora in uso, il *feddān* non fa parte del Sistema metrico internazionale e corrisponde a 0,42 ha.

⁹⁴⁸ Aḥmad Mursī, *Al-ughniya ash-sha'biyya*, op. cit., pag. 69.

l'interpolazione di un brano in prosa estratto dal Corano, dagli *aḥādīth* o dalle *siyar* di membri de *Āl al-bayt* quali al-Ḥusayn o “sitti-nā” (“nostra signora” in *lahḡa miṣriyya*) Zaynab.⁹⁴⁹

Questo tipo di canzoni sono quasi del tutto assenti all'interno della produzione di Surūr che, come abbiamo detto all'inizio di questo paragrafo, in generale non offre riferimenti espliciti in tema di religione, prendendo in un certo senso le distanze dal mondo contadino dove essa è un comunque asse portante della vita del singolo e della collettività.

e) *Aghānī al-mahd (Ninna nanne)*

In questa tipologia di canzoni, o almeno negli esempi di esse che sono rintracciati all'interno delle opere teatrali d'ispirazione popolare di Naḡīb Surūr, riscontriamo l'impiego, sebbene in modo decisamente scherzoso, di alcuni termini religiosi che come abbiamo affermato nella sezione precedente sono quasi del tutto assenti. Ecco un esempio di come tali lessemi appaiono all'interno di una ninna nanna popolare recuperata da Surūr ed introdotta nella sceneggiatura di *Ah yā layl yā qamar!*:

خد البزه واسكت خد البزه ونام
أمك السيدة وابوك الامام
جذك سعد باشا طالب الاستقلال⁹⁵⁰

Khud l-bizza w-uskut khud l-bizza w-nām

Umme-k as-seyyīda w-abu-k el-imām

Gidde-k sa'd bāshā ṭālib al-isti'lāl

Prendi la tetta e stai zitto ... Prendi la tetta e dormi

Tua madre è sayyida (Zaynab) e tuo padre l'imam (Hussein)

Tuo nonno è il nobiluomo che ha chiesto l'indipendenza

Come possiamo vedere, le espressioni *tua madre è Sayyida Zaynab* e *tuo padre è l'imām Ḥusayn* (*Umme-k as-seyyīda w-abu-k el-imām* – أمك السيدة وابوك الامام) ed ancora *tuo nonno è il nobiluomo che ha chiesto l'indipendenza* (*Gidde-k sa'd bāshā ṭālib al-isti'lāl* - جذك سعد باشا طالب الاستقلال), rispondono ad un tono scherzoso della madre che

⁹⁴⁹ Aḥmad Mursī, *ibidem*, pag. 90- 92.

⁹⁵⁰ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 142.

rimanda a queste figure per investire di regalità il piccolo, il quale, benché figlio di contadina, naturalmente non ha eguali ai suoi occhi. Oltre a ciò, la madre invoca le figure sante per chiedere la loro protezione sul suo bambino. Più in generale esse rispondono al gioco di parole che contraddistingue queste canzoni, in generale intonate e composte senza riflessione alcuna. La ripresa di Surūr delle stesse è evidentemente funzionale ad accrescere lo *straniamento*, poiché sono brani che afferiscono alla vita quotidiana e non al palcoscenico.

4.3.2 *Aghānī al-'amal (Canzoni da lavoro)*

In ragione dell'impegno politico e sociale di Nağīb Surūr, non solo la tipologia di *aghānī al-'amal* è una fra quelle che hanno maggior rilievo all'interno sue sceneggiature teatrali, ma va anche detto che è quella alla quale Surūr in seguito si ispirò per la realizzazione di composizioni originali. Tali ultime composizioni, tuttavia, differiscono profondamente dal modello indicato in questo paragrafo, e ad esse hanno dato voce alcuni prestigiosi artisti (celebre fu il sodalizio di Surūr con Fu'ād Nağm e ash-Shaykh Imām) della canzone o del mondo dello spettacolo egiziani.⁹⁵¹

Sotto il profilo linguistico, anche *aghānī al-'amal* sono canti di gruppo come i canti delle ricorrenze collettive e anch'essi presentano una modello compositivo semplice e cadenzato dalla rima. Tuttavia il loro testo è polistrofico e dunque più lungo e poiché si accompagna ai movimenti eseguiti durante lo svolgimento del lavoro stesso. È possibile affermare, pertanto, che tali canti hanno un importante valore funzionale che è quello di rendere meno gravosa la fatica del lavoro. Fra questa categoria i più noti sono *aghānī az-zirā'a* (*canti della coltivazione o dei contadini*) il cui testo varia in base alla coltura (grano, orzo, mais) giacché vi sono elementi lessicali riferiti agli strumenti impiegati per ciascun tipo di coltivazione.⁹⁵²

I temi cardine dei canti di lavoro sono *at-ta'b wa aṣ-ṣabr* (*la fatica e la pazienza*) binomio in cui la seconda è ovviamente necessaria per resistere alla prima. Ma non solo: ricorda Nabīl Ibrāhīm che essendo molto lunghe le ore di lavoro giornaliere, la

⁹⁵¹ Come già più volte ricordato, si fa riferimento alla collaborazione di Surūr con i grandi autori de *al-mūsīqā al-multazima* quali Fu'ād Nağm e ash-Shaykh Imām. Per quest'ultimo scrisse due canzoni in particolare, *El-baḥr b-yiḍḥak le-h* e *Ḥallū al-marākib* in cui si osserva l'impiego della lingua colloquiale ma non popolare. Tali brani sono riportati ed analizzati nella sezione dedicata alla poesia del presente lavoro.

⁹⁵² Aḥmad Mursī, *Al-ughniya ash-sha'biyya*, op. cit., pag. 72 e segg.

caratteristica di queste *aghānī* è quella di presentare anche testi dal contenuto amoroso, malinconico, burlesco che non hanno alcuna attinenza con l'attività svolta e che quindi fungono da diversivo ricreativo per i braccianti.⁹⁵³

Eccone un esempio, estratto da *Yāsīn wa Bahiyya*, in cui i braccianti fanno eco al turbamento del padre di Bahiyya: egli teme che dietro a un sogno della figlia, in cui elle stringeva un fazzoletto rosso, possa esservi la premonizione di una deflorazione della ragazza prima del matrimonio. Tanta è la sincerità, l'onestà e la bontà dei due giovani promessi che i braccianti intervengono in qualità di coro a rasserenare il padre della ragazza da ogni paura poiché nulla, in verità, è accaduto e non vi sono i presupposti perché accada:

قولوا لابوها ان كان جعان يتعشى
وان كان شبعان يفرح ويقوم يتمشى
عرضه انسתר واللي يحبه اتهنى
واللي يعاديه تندب ف عينه مقشة
قولوا لابوها ان كان جعان يتعشى⁹⁵⁴

'Ūlū li-abū-hā in kān ga'ān yit'ashā
W-in kān shab'ān yfrāḥ w-y'ūm ytmeshā
'Arḍa-h insitir w-l-llī yḥbba-h ithannā
W-llī y'ādī-h tndeb fi-'īna-h m'ashsha
'Ūlū li-abū-hā in kān ga'ān yit'ashā
Dite a suo padre che se è affamato ceni pure
E se è sazio che si rallegri con una passeggiata
Il suo onore è salvo e chi lo ama si gratta la pancia
E chi lo odia si accechi pure con una scopa
Dite a suo padre che se è affamato ceni pure (...)

Come possiamo notare, gli elementi retorici presenti nel canto appaiono molto interessanti. Esso è interamente basato su alcune *istī'ārāt taswīriyya* legate l'una all'altra piene di espressioni tipiche dell'invettiva in gergo come «e chi lo odia si

⁹⁵³ Nabīl Ibrāhīm, *Ashkāl at-ta'bīr fī al-adab ash-sha'bī*, op. cit., pagg. 232

⁹⁵⁴ Naḡīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 78.

accechi pure con una scopa». Inoltre, ciascuna frase nominale che principia con *allī* (الي), (sostituzione dialettale di *mān* – من) è *ism ash-sharṭ* di una *ḡumla sharṭiyya* che, come abbiamo visto a proposito de *al-mithāl ash-sha'bī*, è di grande impiego nella retorica popolare. Con ogni evidenza, dunque, il canto non hanno alcun nesso con il lavoro svolto dai braccianti, bensì funge da “pausa lirica” di rielaborazione di una problematica che interessa tutta la piccola comunità: la preservazione del valore della verginità di una nubile e la legittima preoccupazione del padre a tal riguardo.

A tali argomenti, si affianca ovviamente il lamento per la condizione di sfruttamento nella quale i braccianti vivono che Surūr attenzionò in maniera più diretta in qualità di paroliere di alcune canzoni de *al-mūsīqā al-multazima* come si è detto.

Fra i più noti esempi di quest'ultima tipologia di componimenti vi è *El-baḥr b-yiḍḥak le-h* scritta su ispirazione a un'antica *ṭaqṭūqa*⁹⁵⁵ di Sayyid Darwīsh. Abbiamo analizzato il brano dedicato alla sezione sulla poesia di Naḡīb Surūr del presente lavoro.

Prima di dedicarci ad un approfondimento sull'impiego del *mawwāl*, una fra le forme di recupero della tradizione più interessante all'interno della drammaturgia di Naḡīb Surūr, riporteremo a breve una tabella di riepilogo dei testi osservati in analisi ed altri ai quali non si è fatto riferimento.

Va tuttavia segnalata una riflessione di Cachia sull'impiego di alcune espressioni popolari nella drammaturgia di Naḡīb Surūr, secondo la quale egli afferma che in realtà tutte le categorie presenti, contadini, donne, operai, soldati impiegano tutti il

⁹⁵⁵ La *ṭaqṭūqa* (طقطوقة) è una delle forme de *al-ghinā' at-turāthī 'inda al-'arab* (canto popolare o tradizionale arabo), presumibilmente derivante dal *zaḡal* andaluso e perlopiù diffusa in Egitto e ne *Bilād ash-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 ed anche voci femminili contribuirono ad accrescerne la popolarità registrandone l'esecuzione, o diffondendola attraverso i concerti e la radio. Si tratta generalmente di brani abbastanza brevi e semplici sia sotto il profilo musicale sia per complessità del loro testo, realizzati sulla base di due fra le più tradizionali *maqāmāt sharqiyya* (scale musicali orientali) fra cui *al-ghaṣan* e *ar-rāsāt* o *ar-rāsāt suzanāt* che deriva da quello precedente. Sayyid Darwīsh, fra i più talentuosi e amati musicisti egiziani fu autore di numerose *ṭaqṭūqāt* e ne realizzò alcune anche a partire da una *maqām* (scala musicale) sino ad allora mai impiegata in questo tipo di genere musicale e denominata *al-'aḡam*. Come attesta lo stesso nome (*al-'aḡam*, lett: nome collettivo indicante i non arabi e gli stranieri) si tratta una di quelle *maqāmāt sharqiyya* a tendenza *gharbiyya* (occidentale), poiché è più vicina musicalmente alle scale diatoniche e cromatiche della musica d'Occidente. Vedi Nāhid Samūr, “Aṭ-ṭaqṭūqa, fann as-samā' wa as-sultāna” in *Dot.Miṣr*, 15 ottobre 2014, rivista online. Consultato il 16 marzo 2016 al seguente url: <http://old.dotmsr.com/ar/604/1/101360>

medesimo canale espressivo, una scelta poco realistica che tende a distorcere la realtà concreta a cui si allude:

The incongruence of Surūr's work, however, is in his depiction of a plebeian class in which peasants, industrial workers and low-ranking soldiers have identical perceptions and purposes, all his characters being the product – as he himself claims to be – of village life.⁹⁵⁶

Se dunque la riflessione di Cachia nasce a partire dalla valutazione compiuta sul presunto realismo dei personaggi proposti da Surūr nelle sue opere d'ispirazione popolare, segnaliamo, tuttavia, che il nostro egiziano ha sempre mirato ad una sperimentazione essenzialmente metateatrale e con propositi di *straniamento* prima ancora che alla veicolazione di un messaggio ideologico: dal risveglio delle coscienze che si ha in teatro, nasce una più compiuta lettura politica della realtà egiziana e, a tal scopo, non avrebbe alcun senso il tentativo di rappresentarla realisticamente.

In Surūr, infatti, la lettura politica del recente passato dell'Egitto (le quattro grandi opere d'ispirazione popolare sono tutte approssimativamente ambientate negli anni '30 e '40 del XX secolo) è doverosa per riflettere sul necessario cambiamento morale che ancora negli anni '60 non si era realizzato nonostante le riforme nasseriane in ambito sociale e politico. Surūr reputava che solo attraverso la cultura e la consapevolezza della natura composita e sfaccettata della società egiziana si potesse dare un volto profondamente nuovo al paese, e porre le basi per una rivoluzione nell'approccio alla vita in comunità dalla quale nessuna categoria sociale doveva essere dimenticata o esclusa. In tal senso, la feroce accusa di mancata fedeltà al contesto che si osserva nella critica di Cachia sembra essere rivolta a pretese di mimesi assoluta e fedeltà al contesto che il nostro autore non ha mai avuto se non nella misura di creare un effetto di *straniamento* ed un coinvolgimento attivo del pubblico attraverso alcuni riferimenti culturali condivisi. Reputiamo, quindi, che il "personaggio" Surūr, ritratto sempre come iperpoliticizzato piuttosto che come politicamente impegnato, talora abbia dato adito a interpretazioni delle sue opere (come quella di Cachia) intrise di considerazioni ideologiche e aprioristiche, prossime a un ritratto statico della personalità dell'autore,

⁹⁵⁶ Pierra Cachia, "Folk Themes in the Works of Najīb Surūr" in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 209.

piuttosto che al testo e alle tecniche realmente impiegate nei suoi componenti di cui lo stesso Surūr ha pure offerto dettagliata delucidazione.⁹⁵⁷

4.3.3 Esempi di *aghānī al-munāsabāt al-iğtimā'īyya* e *aghānī al-'amal* nella quadrilogia drammaturgica “popolare” di Nağīb Surūr

<i>Aghānī al-munāsabāt al-iğtimā'īyya</i> nella quadrilogia popolare di Nağīb Surūr		
a) Tipologia: <i>aghānī milād al-aṭfāl</i> (la nascita)		
Traduzione	trascrizione	Es: 1 <i>ughniya</i> - canzone
Quando hanno detto che era femmina ... Ho detto: "che bella serata!" Mi aiuta, spazza e rassetta per me ... E riempie d'acqua la nostra casa	Lamma y'ulū-lī dī bneyya ... 'ult ya leyla haniyyah Tknis lī we tfarrish lī ... tamlālī dār-nā mayyah	لما يقولو لي ذي بنية ... قلت يا ليلة هنية تكنس لي وتفرش لي ... تملالي دارنا ميه ⁹⁵⁸
Traduzione	trascrizione	Es: 2 <i>ughniya</i>
Quando hanno detto che era femmina, Mi è crollato il tetto addosso Mi hanno portato l'uovo con la buccia E al posto del burro l'acqua.	Lamma 'ālū dī bneyya Inhad rukn ed-dār 'aleyya W-gabū-lī l-beyḍ bi-l-'ishra W-bdāl s-samna mayyah	لما قالوا دي بنيه انهد ركن الدار عليه وجابوا لي البيض بقرشه وبدال لسمنه مه ⁹⁵⁹
b) Tipologia: <i>aghānī al-'adīd</i> – canzoni del lutto		
Traduzione	trascrizione	Es: 1 <i>ughniya</i>
E pure che mi dessero una cavigliera che vale cento, È con il proprio padre che si vive forti e nel benessere. E pure che mi dessero l'abito più caldo non lo voglio, Voglio mio padre e la mia strada fra le sue mani. A te che hai un padre non sederti vicino a me, Potresti pronunciare: "mio padre", e così mi strapperesti il cuore.	W-in labbisū-nī khilkhāl abū miya ... allī ba-bū-hā ti'tish 'awiyya W-in labbisū-nī al-gūkh ma-areda-h ...arīd abu-ya w-sikket-ī f-ydā Yā-allī ba-bū-kī ma-t'idy-sh ganb-ī ... la-t'ulī abū-ya ta'ta'ti 'alb-ī	وان لبسوني الخخال ابو مئه ... اللي ببوها تعيش قوية وان لبسوني الجوخ ما أريده ... اريد ابويا وسكتي ف ايده ياللي ببوكي متقعيش جنبني ... لتقولي ابويا، تقطعت قلبي ⁹⁶⁰
Traduzione	trascrizione	Es: 2 <i>ughniya</i>
La nostra casa era ampia e la porta salda.	Dār-nā wasī'a w-bab-hā kways Yā mīt nadāma šibhet bi-lā rays	دارنا وسعة وبابها كويس يا ميت ندامه صبحت بلا ريس

⁹⁵⁷ Vedi N. Surūr, Per le teorizzazioni di Nağīb Surūr in tema di drammaturgia vedi: N. Surūr, *Hīwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, Il Cairo, 1969.

⁹⁵⁸ Nağīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 187.

⁹⁵⁹ Nağīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 187.

⁹⁶⁰ Nağīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 147.

Cento volte sventura che sia rimasta senza guida. Casa nostra! Getterò sulle tue mura il mio velo Tu il cui buio spaventa il cammino.	Yā dar-nā l-āntur 'aley-ki shāshī Yā allī zālāme-k b-ykhawwif l-māshī	يا دارنا لانظر عليكي شاشي ياللي ظلامك بيخوف الماشي ⁹⁶¹
c) Tipologia: aghānī la 'b al-atfāl - canzoni del gioco di bambini		
Traduzione	trascrizione	Es: 1 ughniya
Oh pioggia scendi scendi sulla zucca di mia cugina (Oh pioggia scendi scendi sulla zucca dei parenti)	Yā maṭr rukhkhī rukhkhī 'alā 'ar'at bint ukhtī	يا مطره رخي رخي على قرعة بنت اختي ⁹⁶²
Traduzione	trascrizione	Es: 2 ughniya
... Un airone ... Ha coltivato un feddan ... Metà a mulukhiya ...e metà a melanzane ... E cercò nella terra... Ha trovato un coltello ... Ha scannato sul figlio ... E diventò triste ... Un airone	Abū Girdān ... zara' feddān ... nuṣ-hu mulūkhiya ... w-nuṣ-hu bidhingān ... naḥat fī-ṭ-ṭīn ... ba'a sikkīn ...dabaḥ walada-h ... w-ṣabaḥ miskīn ... Abū Girdān	ابو قردان ... زرع فدان ... نصه ملوخية ... ونصه بذنجان ... فحت في الطين ... بقى سكين ... دبح ولده ... وصبح ... مسكين ... ابو قردان ⁹⁶³
d) Tipologia: aghānī ad-diniyya ash-sha'biyya - canzoni popolari religiose		
Esempi non pervenuti		
e) Tipologia: aghānī al-mahd - ninna nanne – Ah yā layl yā qamar!		
Traduzione	trascrizione	Es: 1 ughniya
Prendi la tetta e stai zitto ... Prendi la tetta e dormi ... Tua madre è sayyida (Zaynab) e tuo padre l'imam (Hussein) Tuo nonno è il pasha che ha chiesto l'indipendenza	Khud l-bizza w-uskut khud l-bizza w-nām Umme-k as-seyyīda w-abu-k el-imām Gidde-k sa'd bāshā ṭālib al-isti'lāl	خد البزه واسكت خد البزه ونام أمك السيدة وابوك الامام جدك سعد باشا طالب الاستقلال ⁹⁶⁴
Traduzione	trascrizione	Es: 2 ughniya
Signore mio fai che dorma ... Signore mio fai che dorma ... Gli porterò due paia di piccioni ... Mangia e dice ... “Ancora ancora!” ... Non abbiate paura colombelle È un giochetto perché dorma Signore mio fai che dorma Signore mio fai che dorma ...	Yā rabb ynām ... yā rabb ynām Wa anā aḡṭblu-h guzeyn ḥamām Yākl w-y'ul “kamān kamān” Ū'a minn-ī yā ḥamām b-ḡhak bi-h ... w-lammā ynām Yā rabb ynām ... yā rabb ynām	يارب ينام ... يارب ينام ... وانا اجيبه ... جوزين حمام ياكل ويقول ... كمان وكمان ... اوعى تخاف ... مني يا حمام بضحك بيه ... ولما ينام ... يارب ينام ... يارب ينام ⁹⁶⁵
Aghānī al-'amal: canzoni da lavoro nella quadrilogia popolare di Naḡīb Surūr		

⁹⁶¹ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 176.

⁹⁶² Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 118.

⁹⁶³ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 141.

⁹⁶⁴ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 142.

⁹⁶⁵ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 181.

Traduzione	trascrizione	Es: 1 <i>ughniya</i>
<i>Dite a suo padre che se è affamato ceni pure</i> <i>E se è sazio che si rallegri con una passeggiata</i> <i>Il suo onore è salvo e chi lo ama si gratta la pancia</i> <i>E chi lo odia si accechi pure con una scopa</i> <i>Dite a suo padre che se è affamato ceni pure (...)</i>	ʿŪlū li-abū-hā in kān gaʿān yitʿashā W-in kān shabʿān yifrāḥ w-yʿūm ytmeshā ʿarḍa-h insitir w-l-llī yḥbba-h ithannā W-llī yʿādī-h tndeb fi-ʿīna-h mʿashsha ʿŪlū li-abū-hā in kān gaʿān yitʿashā	قولوا لابوها ان كان جعان يتعشى وان كان شبعان يفرح ويقوم يتمشي عرضه انستر والملي يحبه اتهني واللي يعاديه تندب في عينه مقشة قولوا لابوها ان كان جعان يتعيش⁹⁶⁶

4.4 *Al-Mawwāl* nella drammaturgia “popolare” di Naḡīb Surūr

Nel *Bayān at-Tabyīn* de al-Ġāḥiz l'autore fa riferimento ai tentativi di ordine e classificazione da parte dei contemporanei dei generi letterari e a tal proposito non trascura la canzone o i componimenti poetici in *ash-shi'r al-ghinā'ī*⁹⁶⁷, i quali, ricorda Ibn Khaldūn nella sua *Muqaddima*, videro una notevole evoluzione e perfezionamento tecnico proprio al contatto con tradizioni culturali differenti⁹⁶⁸. La cosiddetta “arte composita” de *ash-shi'r al-ghinā'ī* (musica + poesia) che fra le sette convenzionali⁹⁶⁹ ha avuto ben noti e ordinati esempi di matrice andalusa quali *az-zaḡal* e la *muwashshaḥa*, include anche *al-mawālīya* ovvero, una tipologia poetico-canora caratterizzata, come chiarisce al-Ḥilli, dalla «consecuzionalità e fluidità di versi nei quali si realizza uno straordinario compromesso fra la lingua d'arte e quella colloquiale».⁹⁷⁰

Lo studio di Cachia su *The Egyptian Mawwāl: Its Ancestry, its Development, and its Present Forms* e quello di Nada Tomiche⁹⁷¹ offrono alcune tesi sulla presunta etimologia del termine. La prima, nonché la più fantasiosa, riferita da al-Ḥilli (1276 -

⁹⁶⁶ Naḡīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 78.

⁹⁶⁷ ʿAbd as-Salām al-Ġāḥiz, Muḥammad Hārūn (a cura di), *al-Bayān wa at-Tabyīn*, Maktabat al-Khānḡī, Il Cairo, 1998, vol. 1, p. 385.

⁹⁶⁸ Ibn Khaldūn, ʿAbd Allāh Muḥammad Darwīsh (a cura di), *al-Muqaddima*, Dār Yaʿrub, 2004, cap. 5, sez. 32, Damasco, pagg. 423-428; cf. L. P. Elwell-Sutton, “The Foundations of Persian Prosody and Metrics”, in *Iran*, XIII, 1975, p. 86.

⁹⁶⁹ Muṣṭafā Ṣādiq ar-Rāfiʿī, *Tārīkh al-adab al-ʿarabī*, vol. II, ktab INC, Il Cairo, pagg. 108-109.

⁹⁷⁰ Ṣafiyy ad-Dīn al-Ḥillī, Ḥuseyn Naṣṣār (a cura di), *Kitāb al-ʿAḥl al-Ḥālī wa-al-Murakhkhaṣ al-Ghālī*, al-Hayʿa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1981, p. 25-26.

⁹⁷¹ Nada Tomiche, “Le Mawwāl Égyptien”, Marcel Cohen (a cura di) *The Hague*, 1970, pagg. 429-38; Serafin Fanjul “The Erotic Popular Mawwal in Egypt” in *Journal of Arabic Literature*, 8, 1977, pagg. 105-22. Più recentemente lo studioso egiziano, Kamāl ʿAbd al-Malik, cita alcuni *mawāwīl* nel suo volume *Muḥammad in the Modern Egyptian Popular Ballad*, Leiden, 1995, citato anche in *Journal of the American Oriental Society*, 118, 3, 1998, pagg. 409-10.

1349) è che questo tipo di componimento nacque nella città irachena di Wasit all'epoca della presenza barmecide sul territorio (IX sec.), durante il cui periodo i Barmecidi erano appunto indicati come *mawālī*, “clienti” delle tribù arabe presenti e molti componimenti intonati dai *mawālī* terminavano con il termine *yā mawālī-yā* “o miei signori”, una tesi dunque che appare incentrata su una certa letteratura araba dell'autopologia⁹⁷². Quanto alla più probabile, infatti, è che etimologicamente il termine *mawwāl*/pl. *mawāwīl* derivi da *mawāliyyā* ovvero “consecuenzialità, continuità rimatica” che caratterizza questi componimenti composti secondo le regole de *ash-shi'r al-muqaffā at-taqlīdī* e i cui primi esempi vengono citati già da Ibn Nuqṭah (m. 1231) come forme in uso già da molti secoli prima dell'epoca in cui egli visse⁹⁷³. Studi del XVI e XVII secolo hanno notevolmente contribuito a fare chiarezza sulle caratteristiche della *mawāliyyā* classica che tuttavia differisce profondamente da quella contemporanea nota oggi col termine di *mawwāl* (plu. *mawāwīl*) poiché l'elemento colloquiale del suo lessico ha avuto inevitabilmente grande influenza nella sua evoluzione e realizzazione⁹⁷⁴. Questo tipo di composizione, dunque, già eseguita alla corte del califfo Ḥarūn ar-Rashīd (763 - 809)⁹⁷⁵ nelle sue forme rimatiche più preziose,⁹⁷⁶ non solo è mutata e si è evoluta in base alla tradizione o alle consuetudini poetiche e musicali del luogo in cui è stata composta ma soprattutto in virtù dell'elemento popolare e colloquiale che ne contraddistingue la lingua.

A differenza delle categorie di *aghānī sha'biyya* sopra citate, generalmente il *mawwāl* ha un autore e si tratta di un canto poetico (affidente al genere de *ash-shi'r al-ghinā'ī*) eseguito da un *shā'ir*, appunto, accompagnato da un coro (molto spesso costituito

⁹⁷² Ibrāhīm 'Alī Abū al-Khashab, *Tārīkh al-adab al-'arabī fī al-Andalus*, Dār al-Fikr al-'Arabī, Il Cairo, 1970, 299-300.

⁹⁷³ Ismā'īl Ibn 'Umar Ibn Kathīr, *al-Bidāya wa an-Nihāya*, XV vol., Dār al-Ma'ārif, Beirut, 1990, vol. 13, pagg. 31-32; Vedi il testo manoscritto *Mağmū'at Mawāliyyāt wa Muwashshahāt*, Aya Sofia 4874, redatto all'incirca all'epoca del califfo al-Mustansīr, ms. 640/1242-3. Per altre fonti premoderne su *al-mawāliyyā*, vedi Šafiyy ad-Dīn al-Hillī, W. Hoenerbach (a cura di), *Die Vulgararabische Poetik*, Wiesbaden, 1956, pagg. 7-24; cfr. Aḥmad Taymūr, Ḥusayn Naṣṣār (a cura di), *Mu'ğam Taymūr al-Kabīr*, Dār al-Kutub wa al-Wathā'iq al-Qawmiyya, Il Cairo, 2002, vol. 1, pagg. 191-192.

⁹⁷⁴ Si veda l'antologia completata nel 1506 da Muḥammad Ibn Aḥmad Ibn Ilyās al-Ḥanafī, *ad-Durr al-Maknūn fī as-Saba' Funūn*, testo manoscritto B.M. MS Add. 9570 fols 104v-108r. Per altre notizie bibliografiche cfr. Abū Bakr Ibn Manṣūr Ibn Barakāt Ibn Ḥasan Ibn 'Alī al-'Umarī (m. 1048/1638) in Muḥammad al-Amīn Faḍl Allāh, detto anche Ibn Muḥibb ad-Dīn Amīn Shalabī, *Khulāṣat al-Athar fī A'yān al-qarn al-ḥādī 'ashar*, Il Cairo, 1868, vol. I, pagg. 108-9; Ibn Taghrī Badrī, *an-Nuğūm az-ẓāhirah*, Wazārat ath-Thaqāfa, Il Cairo, 1963, vol. XI, pag 106; Von Hammer Purgstall “Notice sur dix formes de versification arabe dont une couple à peine était connues jusqu'à présent des orientalistes européens”, in *Journal Asiatique*, III, 8, agosto 1839, pagg. 162-71.

⁹⁷⁵ Khayr Allāh Sa'īd, “al-Mawwāl al-'Irāqī” in *ath-Thaqāfa ash-Sha'biyya*, n. 17, primavera 2012, Manama (Bahrein), pagg. 24-46.

⁹⁷⁶ *Idem*.

dagli stessi musicisti) atto a ripetere uno o più versi. Fra gli ultimi compositori di *mawāwīl* nel rispetto delle forme metriche tradizionali si segnala lo *shaykh* de al-Azhar Muṣṭafā Ibrāhīm Ḥaġġāġ⁹⁷⁷, morto nel 1936, i cui brani tuttavia, amati ed eseguiti sino ad oggi, hanno visto non poche alterazioni, nonostante gli strumenti di registrazione disponibili in epoca moderna e contemporanea. Va detto, infatti, che in generale a distanza di anni o di secoli, la paternità del *mawwāl* in quanto esempio di *ash-shi'r al-ghinā'ī* a carattere smaccatamente popolare, non è più facilmente attribuibile poiché la sua trasmissione è prevalentemente orale al pari delle altre *aghānī sha'biyya*.⁹⁷⁸

Quanto all'aspetto metrico cui abbiamo fatto riferimento all'inizio della sezione di questo capitolo dedicata alla ripresa de *al-ughniya ash-sha'biyya* nella drammaturgia di Naġīb Surūr, vale la stessa considerazione anche adesso in tema di *mawwāl*: il *pattern* metrico del *mawwāl*, infatti, è basato sullo schema de *al-wazn al-basīt* con occorrenza ben definita della *qāfiya*.⁹⁷⁹ Tuttavia, se il testo non è stato scritto e dunque è impossibile accertare che si tratti della versione originale o meno, le considerazioni sul metro sono vane, mentre restano salienti quelle sotto il profilo ritmico, retorico e strutturale.

Proprio dal punto di vista strutturale il *mawwāl* tradizionale è costituito dai seguenti elementi:

- **Al-'ataba:** lett: “*il primo gradino, la soglia*”, cioè *la testa*, ovvero i primi tre *abyāt* de *al-mawwāl*.
- **Ar-radafa:** lett: “*ciò che segue subito dopo*”, ovvero *l'intermezzo*, la parte del *mawwāl* che segue immediatamente la *'ataba al-mawwāl* (i primi tre versi).
- **Al-ghīṭa':** lett: “*la coperta*”, ovvero *la coda* de *al-mawwāl*. Con essa si intende l'ultimo verso soltanto.⁹⁸⁰

⁹⁷⁷ Pierre Cachia, “The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms” in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 24. Da non confondere con l'omonima *popstar* egiziana contemporanea Muṣṭafā Ḥaġġāġ.

⁹⁷⁸ *Idem*.

⁹⁷⁹ Nabīl Ibrāhīm, *Ashkāl at-ta'bīr fī al-adab ash-sha'bī*, op. cit., pagg. 233-234.

⁹⁸⁰ *Idem*; cfr. cfr. Nada Tomiche, “Le Mawwāl Égyptien”, Marcel Cohen (a cura di) *The Hague*, 1970, pagg. 429-38; Pierre Cachia è l'unico a riportare il termine *at-taqīyya* (pron. dia. eg. *at-ta'iyya* – *il cappello*) tuttavia, tale definizione non è stata osservata altrove, vedi Pierre Cachia, “The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms” in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 31.

Alcuni critici si sono dedicati a offrire una classificazione delle varietà di *mawāwīl* (plu. di *mawwāl*) e fra questi citiamo i già ampiamente menzionati Nabīl Ibrāhīm e Aḥmad Mursī che propongono rispettivamente i due seguenti modelli differenti:

- ***At-tafṣīl al-mawḍūʿī***: la classificazione per argomento
- ***At-tafṣīl ash-shaklī***: la classificazione in base alla forma poetica

Per quanto concerne ***at-tafṣīl al-mawḍūʿī*** (la classificazione per argomento) Nabīl Ibrāhīm divide i *mawāwīl* in quattro categorie, abbiamo:

- 1) ***al-mawāwīl al-khaḍrāʾ*** (i *mawāwīl verdi*): sono quelli che hanno per temi “il benessere e la bellezza della vita” (*an-niʿma wa al-bahāʾ*), qui intesi come l’amore, l’amicizia, la fedeltà e l’onore (*al-ḥubb wa aṣ-ṣadāqa wa al-wafāʾ wa ash-sharaf*).
- 2) ***al-mawāwīl al-ḥamrāʾ*** (i *mawāwīl rossi*): sono quelli che hanno per tema “il dolore ed il lamento” (*al-alam wa ash-shakwa*) per la delusione di una perdita amorosa o la corruzione dei costumi (*khidhlān li-faḡd al-ḥubb aw li-l-fasād wa an-nifāq*).⁹⁸¹

Sempre in merito a tale tipo di classificazione inoltre, il critico divide i *mawāwīl* in:

- 3) ***mawāwīl qīṣaṣiyya*** (*mawāwīl narrativi*): il loro scopo è narrare una storia, generalmente sono più lunghi e articolati e con una scarsa presenza di versi ripetuti.
- 4) ***mawāwīl ḡhayr qīṣaṣiyya*** (*mawāwīl non narrativi*): generalmente sono composti da pochi versi spesso ripetuti.

Fra gli aspetti lessicali di rilievo osserviamo una forte tendenza all’impiego di figure retoriche quali:

- *luʿbat al-alfāz*
- *al-istiāʾra*
- *al-ḡinās*
- *aṭ-ṭibāq*

⁹⁸¹ Nabīl Ibrāhīm, *Ashkāl at-taʾbīr fī al-adab ash-shaʿbī*, op. cit., pagg. 234; ʿAbd al-Karīm al-ʿAllāf, *Al-Mawwāl al-baghdādī*, Baghdad, Dār al-Kutub wa al-Wathāʾiq al-Waṭaniyya, Baghdad, 1964, pag. 8.; cfr. Pierre Cachia, “The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms” in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 30.

- *al-muqābala al-'aksiyya*

A ciò si aggiunge la tipica presenza di espressioni de *al-qasm* quali “*wa-Allāh! – Mio Dio!*” usata in senso esclamativo insieme ad altre “*Ya bū-yā! Padre mio!*” “*Ya layl ya-‘ayn*” traducibile come “*Che dolore!*” e in genere impiegata nella *dandana* ossia la parte musicale priva di un testo ben definito che introduce la *performance* del *mawwāl* e di altri componimenti e che invita al raccoglimento e alla concentrazione di pubblico ed esecutori.⁹⁸² Tali tratti, com’è naturale, sono fra quelli più variabili in base al poeta, alla regione di provenienza dello stesso e al luogo di esecuzione del *mawwāl*

Offriamo a seguire due esempi tratti dalle *masraḥiyyāt sha’biyya* di Naḡīb Surūr relativi rispettivamente alle tipologie indicate da Nabīl Ibrāhīm. Nella fattispecie il primo, tratto da *Ah yā layl yā qamar!* è un *mawwāl akḥḍar ghayr qīṣaṣī* (*mawwāl verde non narrativo*) mentre il secondo, tratto sempre dalla stessa opera, è un *mawwāl aḥmar qīṣaṣī* (*mawwāl rosso narrativo*). Osserviamo il primo esempio:

يا عيني مال الجميل واقف ومتحير

واللي بدري عليك الحيره يا صغير

يا عيني مال الجميل واقف ومتحير

واللي بدري عليك الحيره يا صغير⁹⁸³

Yā ‘īn-ī māl el-gamīl wā’if w-mtayḥḥir

W-allī badrī ‘aley-k el-ḥīra yā ṣigheyyīr

Yā ‘īn-ī māl el-gamīl wā’if w-mtayḥḥir

W-allī badrī ‘aley-k el-ḥīra yā ṣigheyyīr

Tesoro mio perché così bello te ne stai fermo e pensieroso?

Sei troppo piccino per prenderti pensiero

Tesoro mio perché così bello te ne stai fermo e pensieroso?

Sei troppo piccino per prenderti pensiero

⁹⁸² Vedi voce “*dandana* - دندنه” in Maḡma’ al-Lugha al-‘Arabiyya, *Al-Mu’ḡam al-Mūsīqī*, al-Maṭābi’ al-Amīriyya, Il Cairo, s.d.

⁹⁸³ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 81.

Come possiamo notare, il *mawwāl* è composto da due versi ripetuti in *qāfiya waḥīda* così da assumere la struttura metrica del *mawwāl al-baghdādī – mawwāl alla maniera di Baghdad*⁹⁸⁴ (che descriveremo a breve), ovvero quel *mawwāl* composto unicamente da 4 versi in rima baciata e divisi in *al-‘ataba + al-ghīṭā’* e secondo lo schema rimico (aaaa). Oggetto dello stesso, è l’esortazione a godere de “*an-ni‘ma wa al-bahā’*” ovvero il benessere e la bellezza della vita che il cantore ritiene siano più apprezzabili in giovane età. Costui, pertanto, ammonisce pertanto il giovane a rinviare l’inquietudine all’età matura, convenzionalmente povera della spensieratezza adolescenziale.

Come già anticipato, il secondo esempio è un *mawwāl aḥmar qīṣaṣī* (*mawwāl rosso narrativo*), estratto dal propologo di *Ah yā layl yā qamar!* In esso il *rāwī* riprende i versi di una ballata popolare molto nota nella zona del *rīf* del basso Egitto dal titolo (a noi ormai decisamente familiare) di *Yāsīn wa Bahiyya*. Come sottolineato da Kamāl ‘Abd al-Malik le ballate sono spesso la prima fonte dei *mawwāl* narrativi⁹⁸⁵.

Riscontriamo, dunque, che all’interno della seconda opera della trilogia drammaturgica di Naḡīb Surūr, la funzione narrativa di questo canto è quella di rammentare al pubblico quanto accaduto ai due giovani amanti nella opera teatrale precedente della trilogia e legata al personaggio di Bahiyya, in cui destino dei due promessi è stato distrutto dalla morte violenta di Yāsīn. Ecco, dunque, come la voce di Bahiyya, ripresa nel *mawwāl*, canta il proprio amore perduto:

يا واور الساعة اتناشر يا ابو عجل حديد

يا حبيبي ابو عجل حديد

يا واور الساعة اتناشر يا ابو عجل حديد

يا حبيبي ابو عجل حديد⁹⁸⁶

Yā wābūr as-sā‘a itnāshir yā abū ‘agil ḥadīd

Yā ḥabībī abū ‘agil ḥadīd

⁹⁸⁴ ‘Abd al-Karīm al-‘Allāf, *Al-Mawwāl al-baghdādī*, op. cit., p. 8.

⁹⁸⁵ Kamāl ‘Abd al-Malik, *Muḥammad in the Modern Egyptian Popular Ballad*, op. cit., pagg. 409-10. Cfr. Pierre Cachia, *Popular Narrative Ballads of Modern Egypt*, Clarendon Press, Oxford, 1989. Benchè sia differente il contesto d’indagine cfr. uno degli studi sull’arte popolare più interessanti degli anni 2000, Nadia Yaqūb, *Pens, swords and the spring of Art*, The Oral Poetry Dueling of Palestinian Weddings in Galilee, Brill, Leiden, 2007.

⁹⁸⁶ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 44.

Yā wābūr as-sā'a itnāshar yā abū 'agl ḥadīd

Yā ḥabībī abū 'agl ḥadīd

Treno delle dodici ... ruote di ferro ...

Amore mio ... ruote di ferro ...

Treno delle dodici ... ruote di ferro ...

Amore mio ... ruote di ferro ...

Il *mawwāl* al quale si fa riferimento è un brano del celebre poeta e paroliere della musica egiziana Sayyid Mursī, noto con il medesimo titolo *Yā wābūr as-sā'a itnāshar* ma il cui testo è stato leggermente modificato da Surūr. In realtà il nostro autore sembra voler ribaltare non dichiaratamente il messaggio originale⁹⁸⁷ della canzone, pieno di speranza e attesa dell'amato, inserendo solo alcune frasi del *mawwāl* nel testo, come se fossero canticchiate da chi non ricorda il brano per intero.

Anche qui ci ritroviamo innanzi ad un *mawwāl baghdādī* (*mawwāl alla maniera di Baghdad*) in cui, sebbene i versi siano ripetuti, il tono *qiṣaṣī* è evidente: è proprio la voce di Bahiyya, infatti, a lamentare la perdita d'amore, chiarendo al pubblico, attraverso il rimando al brano, cosa le è accaduto.

Inoltre, se dal punto di vista lessicale si osserva l'uso del lessema *dakhīl* “*wābūr*” (وابور) nell'accezione dell'arabo parlato in Egitto qui col significato di treno⁹⁸⁸, dal punto di vista retorico, invece, ci preme segnalare *al-isti'āra al-balāghiyya* che lega le immagini del treno e dell'amore di Bahiyya, qui definito “*amore mio ... ruote di ferro ...*”.

Affermiamo, dunque, che il treno con il quale Yāsīn avrebbe dovuto fare ritorno dunque è rappresentazione metaforica di Yāsīn stesso ancora atteso con impazienza dalla donna proprio come un treno previsto a un orario prestabilito (*Yā wābūr as-sā'a itnāshar* - يا وابور الساعة اتناشر) che mai più arriverà.

⁹⁸⁷ Il testo originale del brano recita: *Yā wābūr as-sā'a itnāshar mgabil 'a-ṣ-ṣa'īd/ ḥabībī galbu-h dayyib w-inta galbe-k ḥadīd* – Oh treno delle dodici che vieni verso Ṣa'īd/ il mio amore ha il cuore tenero e tu ce l'hai di ferro. Non si conosce l'origine del brano, ovvero non sappiamo se tale composizione è stata originalmente composta da Mursī oppure è stata semplicemente recuperata da *at-turāth*. Ad ogni modo il brano divenne celebre eseguito dalla cantante 'Afāf Rāḍī e si osserva i tipici tratti del dialetto de *aṣ-ṣa'īd* ed in generale di quelli beduini, innanzitutto la realizzazione sonora della [q] in [g]. Vedi O. Durand, *Dialettologia araba*, op. cit., pagg. 220-222.

⁹⁸⁸ Riporta la voce *wabūr* nel dizionario di Badawī “*wabuūr* <It vapore> 2 ship. motor-driven vessel. 3 locomotive. train.” Qui nel senso sia di piroscafo o vaporetto sia nel senso di treno come nel nostro caso, in M. Hinds, E. Badawī, *A Dictionary of Egyptian Arabic*, Librairie du Liban, Beirut, 1986, pag. 921.

Procedendo con l'esposizione della seconda classificazione di *mawāwīl* offerta da Aḥmad Mursī, siamo del parere che essa non solo sia la più utile per la nostra ricerca ma anche la più completa, poiché l'autore indica in essa gli aspetti strutturali secondo i quali viene tradizionalmente composto un *mawwāl*:

1. ***Al-mawwāl al-baghdādī (mawwāl alla maniera di Baghdad)***: è la forma più popolare, già in parte anticipata. Si tratta di un *mawwāl* composto da quattro versi legati da una *qāfiya waḥīda*. È un *mawwāl* in cui con ogni evidenza troviamo una 'ataba ed un *ghīṭā*'
2. ***Al-mawwāl al-khumāsī o mawwāl al-a'rağ (mawwāl di cinque versi o “dello zoppo”)***: è un *mawwāl* composto da cinque versi, in cui i primi tre (*al-'ataba*) ed il quinto (*al-ghīṭā*) sono legati da una *qāfiya waḥīda* mentre il quarto (che in questo caso costituisce *ar-radafa*) è libero. Sul modello rimico de *ar-radafa*, inoltre, verrà realizzata la *qāfiya waḥīda* del primo, secondo, terzo e quinto verso del *maqṭa'* successivo dello stesso *mawwāl*.⁹⁸⁹
3. ***Al-mawwāl as-sabā'ī (mawwāl di sette versi)***: ovvero un *mawwāl* composto da sette versi, in cui i versi de *al-'ataba* sono legati fra loro da una *qāfiya waḥīda* così come il quarto il quinto e il sesto (*ar-radafa*), sebbene tale rima sia differente da quella dei primi tre. Il settimo ed ultimo verso (*al-ghīṭā*), riprende la rima baciata che accomuna i primi tre.⁹⁹⁰

Hoenerbach riporta una tipologia di *mawwāl* contraddistinta metricamente e non strutturalmente, ovvero ***al-mawwāl al-mumanṭaq*** in cui si osserva la rima interna e baciata fra tutti i primi emistichi di ogni verso. Tale tipologia, ad ogni modo, attesta il critico essere definitivamente estinta.⁹⁹¹ Riportiamo qui a seguire due esempi di *mawāwīl* secondo la classificazione strutturale di Aḥmad Mursī appena illustrata: si tratta di un *mawwāl baghdādī* ed un *mawwāl khumāsī* entrambi estratti dall'opera *Yasīn wa Bahiyya*. Riprendiamo, dunque, il primo dei due:

فيه ناس بتشرب عسل وناس بتشرب خل

⁹⁸⁹ Fawzī al-'Antīl, *Bayna al-fulklūr wa ath-thaqāfa ash-sha'biyya*, op. cit., pag. 283. Cachia afferma che tale *mawwāl* è anche definito *iskandarānī* ovvero “tipico di Alessandria” cfr. Pierre Cachia “The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms” in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 31.

⁹⁹⁰ Oggigiorno questo tipo di *mawwāl* è particolarmente diffuso in Iraq e nei paesi del Golfo. Vedi Khayr Allāh Sa'īd, *Dirāsāt fī al-Mawwāl al-'Irāqī*, Mu'assasat ath-Thaqāfa ash-Sha'biyya fī al-Baḥrayn, Bahrein, 2014.

⁹⁹¹ Ṣafiyy ad-Dīn al-Ḥillī, W. Hoenerbach (a cura di), *Die Vulgärarabische Poetik*, op. cit., pag. 34.

وناس تنام ع السرير وناس تنام ع التل
وناس بتلبس حرير وناس بتلبس فل
وناس بتحكم على الحر الأصيل ينذل⁹⁹²

Fī-h nāss b-tshrab ‘asal w-nāss b-tshrab khall
w-nāss tnām ‘a-s-sirīr w-nāss tnām ‘a-t-tell
w-nāss b-tilbes ḥarīr w-nāss btilbes full
w-nāss b-tuḥkum ‘a-l-ḥurr al-aṣīl yndhall

*C'è gente che beve miele e gente che beve aceto
E gente che dorme sul letto e gente che dorme per terra
E gente che si veste di seta e gente che si veste di fiori
E gente che giudica l'uomo libero e verace per umiliarlo*

Come possiamo notare nell'esempio sopra riportato il testo è governato da tre *isti'ārāt taswīriyya*, ognuna contraddistinta al suo interno dall'assoluta coincidenza de *waḥdat al-ḡumla* e *waḥdat al-bayt*, il cui significato relativo ad *aḏ-ḏulm*, viene più chiaramente esplicitato all'ultimo verso. Interessante l'accento di delicatezza reso nel richiamo al *ful* al III° verso, che qui viene inteso come l'unica ricchezza e ornamento dell'uomo umile⁹⁹³. Ogni *isti'ārā* è contraddistinta dall'uso de *aṭ-ṭibāq al-īḡāzī* e tutte e tre sono legate da un *ḡinās nāqiṣ naw' al-ḥurūf wa ash-shakl*:

Figure retoriche del <i>mawwāl</i> – quadrilogia popolare di Naḡīb Surūr Collocazione esempio: <i>Yasīn wa Bahiyya</i>		v.
<i>aṭ-ṭibāq al-īḡāzī</i> : miele / aceto	عسل / خَلْ 'asal / khall	I°
<i>aṭ-ṭibāq al-īḡāzī</i> : il letto/ la paglia,	السريـر / التلّ as-sarīr / at-tall	II°
<i>aṭ-ṭibāq al-īḡāzī</i> : seta / fiori di gelsomino	حرير / فُلّ ḥarīr / full	III°
<i>al-ḡinās nāqiṣ al-ḥurūf wa ash-shakl</i> : aceto ... paglia ... fiori di gelsomino	خَلْ ... تَلّ ... فُلّ khall ... tall ... full	I°/II°/III°

Si sottolinea che le tre *isti'ārāt* contribuiscono con tre immagini differenti alla costruzione del senso dell'intero componimento. Si tratta dunque di espressioni

⁹⁹² Naḡīb Surūr, *Yasīn wa Bahiya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 18.

⁹⁹³ Il *full* (فُلّ), traslitterato in italiano più spesso come *fell* è una varietà di gelsomino, assai impiegata e diffusa in tutto il mondo arabo sino alla Siria. Se ne ricavano mazzolini profumati da portare dietro le orecchie o da tenere in mano, oppure ancora leggere collane di filo e fiori da indossare, consuetudini sono molto amate sia dagli uomini sia dalle donne.

retoriche di grande rilievo che Surūr propone come forma di *hiğā'* esplicito nei riguardi dell'ingiustizia sociale.

Siamo dunque in grado definire non solo la struttura di questo *mawwāl* (*mawwāl baghdādī*) ma anche la tipologia contenutistica alla quale fa riferimento (*mawwāl aḥmar ghayr qīṣaṣī*). Il canto in questione, infatti, dà voce all'insofferenza per il sopruso e l'ingiustizia e non è atto a divulgare una storia ben precisa, bensì una condizione sociale condivisa.

Osserviamo adesso il secondo esempio, ovvero il *mawwāl khumāsī ghayr qīṣaṣī* (*mawwāl di cinque versi non narrativo*):

قاضي القضاة اشتكى البرسيم لحامولة
 قاضي القضاة اشتكى البرسيم لحامولة
 واللي معاه مال كل الناس يحاموله
 واللي بلا مال اهي مالت عليه الاحكام
 اجيب منين ناس الغلبان يحاموله⁹⁹⁴

'Āḍī al-'uḍāt ishtakkā el-barsīm li-ḥāmūla

'Āḍī al-'uḍāt ishtakkā el-barsīm li-ḥāmūla

W-allī ma'ā-h māl kill n-nāss yḥāmūla

W-allī b-lā māl āhī mālat 'aley-h el-aḥkām

Ağīb minīn nāss l-ghalbān yaḥāmūla-h

Il giudice supremo si è lamentato

[ed ha chiesto aiuto] alla gramigna

perché l'erba medica [vivesse contenta]

E per chi ha soldi, la gente si alza a difenderlo

E chi non ce li ha, tutte le sentenze avrà contro

Dove ne trovo di gente che è pronta

a difendere un disgraziato.

⁹⁹⁴ Nağīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pagg. 90 – 91.

Come possiamo osservare, sotto il profilo strutturale il *mawwāl* presenta una 'ataba legata da una *qāfiya waḥīda* con il primo verso ripetuto, alla quale si aggiungono *ar-radafa* al quarto verso ed *al-ghitā'* al quinto ed ultimo verso, il quale riprende la rima baciata che accomuna i primi tre.

Uno degli aspetti in assoluto più rilevanti è *lu'bat al-alfāz* ovvero la paronomasia. Come afferma Cachia:

The aim in the composition of most mawwāls today is to have all lines, usually arranged in threesomes, end in paronomasias – preferably compound ones, in which a single word may be matched by a combination of words.⁹⁹⁵

Nel *mawwāl* in questione ritroviamo questo elemento al termine della 'ataba e ricordiamo che la paronomasia (*lu'bat al-alfāz*) differisce dal *ḡinās* e ciò perché l'allitterazione non avviene fra le lettere rispettivamente di due o più termini, bensì fra le lettere di un termine e quelle di un intero sintagma nominale o verbale. Osserviamo la tabella sottostante:

Paranomasia nel <i>mawwāl</i> – quadrilogia popolare di Naḡīb Surūr Collocazione esempio: <i>Yasīn wa Bahiyya</i>		v.
shibh al-ḡumla: (retto dal verbo <i>ishtaqqā</i> - اشتكى) [si è lamentato] con la gramigna	ل + حامولة <i>l-hemūla</i> con la gramigna	I°/II°
fī'l + maf'ūl bi-hi (ḍamīr muttaṣil) (sogg. <i>an-nāss</i> – la gente) [la gente lo difende]	⁹⁹⁶ يحامولة <i>yhemūla-h</i> lo difende	III°/IV°

Sotto il profilo lessicale osserviamo l'interessante impiego di due *isti'ārāt balāghiyya* in *ṭibāq iḡazī* fra i due *ism ḡāmid* indicati ovvero *gramigna*, *pianta nociva* (*ḥāmūla* – حامولة) *l'erba medica* (*al-barsīm* – البرسيم)⁹⁹⁷. Ne *al-Qamūs* di Aḥmad Amīn⁹⁹⁸, all'interno del quale sono riportati diversi esempi di proverbi o espressioni popolari, i due elementi sopra citati sono spesso indicati come rappresentazione metaforica

⁹⁹⁵ Pierre Cachia, "The Egyptian Mawwāl: its Ancestry, its Development and its Present Forms" in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 27.

⁹⁹⁶ La ragione per cui si mantiene la rima con *الحامولة* – *al-ḥamūla* (*la gramigna*) è dovuta al fatto che il pronome suffisso di III[^] p. m. s. in *lahḡa*, generalmente perde nella pronuncia la sua chiara vocalizzazione in *ḍamma* per somigliare più ad una vocale posteriore medio-bassa non labializzata ʌ, resa aspirata dalla *h* – *ha* – che la precede.

⁹⁹⁷ Tipo di erba medica che cresce soprattutto in Egitto e nello Shāmm, i cui fiori bianchi o gialli sono impiegati nella preparazione di medicinali naturali.

⁹⁹⁸ Aḥmad Amīn, *Qāmūs al-'ādāt wa at-taqālīd wa at-ta'ābīr al-miṣriyya*, op. cit., pag. 61.

rispettivamente di “chi arreca un danno” e di “chi lo scongiora” o più semplicemente un elemento negativo e uno positivo.

Paradossalmente, pertanto, all’interno di questo *mawwāl* l’uomo saggio si rivolge a chi ha arrecato danno all’erba medica, (ovvero la pianta nociva) per curare il male da cui la prima è afflitta. La frase, quindi, è costruita non solo sull’implicitezza (*an-naqṣ*), ma anche sui riferimenti ad una mentalità contadina dove tali elementi sono posti in un stereotipico rapporto di connessione (ciò che dà origine alla *tawriya*), al fine di rendere il sovvertimento del loro logico ordine semantico motivo di ironia e di denuncia sociale come riportato da Amīn stesso a proposito di altri contesti d’uso di questi termini.

Come abbiamo potuto notare, il *mawwāl* è una forma poetica cantata assai complessa e ricca sotto il profilo retorico. È naturale pensare che poeti e cantori non si siano soffermati con rigore scientifico sulla realizzazione di questi artifici retorici ma che essi nascano da un’istintiva tensione al parlare retorico che è caratteristica anche del linguaggio comune. Nağīb Surūr, dunque, ha scelto di dedicarsi alla ripresa o alla composizione di questa antica forma poetica non solo perché ne ha riconosciuto il ruolo di depositaria di un modello etico e morale completo che, con i suoi aspetti positivi e negativi era ancora vigente negli anni ’60 e dunque andava riconosciuto, ma anche perché ne ha colto il potenziale retorico ed espressivo. Tale potenziale trova ampia, personale e originale espressione nei lavori poetici del nostro autore in cui gli elementi retorici qui osservati, quali la dialogicità, l’intertestualità ed una retorica fondata sul *ğinās* e su *aṭ-ṭibāq* ritornano con straordinaria costanza. Riportiamo a seguire alcuni esempi di *mawwāl* riscontrati all’interno della produzione drammaturgica dell’autore classificati per tipologie strutturali e tematiche.

4.4.1 Esempi di *mawwāl* nella quadrilogia drammaturgica “popolare” di Nağīb Surūr

<i>Mawwāl</i> nella quadrilogia drammaturgica popolare di Nağīb Surūr		
Es: 1 – Tipologia: <i>mawwāl baghdādī</i> / <i>akhḍar</i> / <i>ghayr qīṣaṣī</i>		
Traduzione	Trascrizione	<i>mawwāl</i>
Tesoro mio perché così bello te ne stai fermo e pensieroso? Sei troppo piccolo per prenderti	Yā ‘īn-ī māl el-gamīl wā’if w- mtayḥḥir W-allī badrī ‘aley-k el-ḥīra yā	يا عيني مال الجميل واقف ومتحير واللي بدري عليك الحيره يا صغير

<i>pensiero</i> <i>Tesoro mio perché così bello te ne stai fermo e pensieroso?</i> <i>Sei troppo piccolo per prenderti pensiero</i>	ṣigheyyīr Yā 'īn-ī māl el-gamīl wā'if w-mtayhḥir W-allī badrī 'aley-k el-ḥīra yā ṣigheyyīr	يا عيني مال الجميل واقف ومتحير واللي بدري عليك الحيره يا صغير⁹⁹⁹
Es: 2 – Tipologia: <i>mawwāl baghdādī / aḥmar / qīṣaṣī</i>		
Traduzione	trascrizione	<i>mawwāl</i>
<i>Treno delle dodici ... ruote di ferro ...</i> <i>Amore mio ... ruote di ferro ...</i> <i>Treno delle dodici ... ruote di ferro ...</i> <i>Amore mio ... ruote di ferro ...</i>	Yā wābūr as-sā'a itnāshir yā abū 'agil ḥadīd Yā ḥabībī abū 'agil ḥadīd Yā wābūr as-sā'a itnāshar yā abū 'agl ḥadīd Yā ḥabībī abū 'agl ḥadīd	يا وابور الساعة اتناشر يا ابو عجل حديد يا حبيبي ابو عجل حديد يا وابور الساعة اتناشر يا ابو عجل حديد يا حبيبي ابو عجل حديد¹⁰⁰⁰
Es: 3 - Tipologia: <i>mawwāl baghdādī / aḥmar / ghayr qīṣaṣī</i>		
Traduzione	Trascrizione	<i>mawwāl</i>
<i>C'è gente che beve miele e gente che beve aceto</i> <i>E gente che dorme sul letto e gente che dorme per terra</i> <i>E gente che si veste di seta e gente che si veste di fiori</i> <i>E gente che giudica l'uomo libero e verace per umiliarlo</i>	Fī-h nāss b-tshrab 'asal w-nāss b-tshrab khall w-nāss tnām 'a-s-sirīr w-nāss tnām 'a-t-tell w-nāss b-tilbes ḥarīr w-nāss btilbes full w-nāss b-tuḥkum 'a-l-ḥurr al-aṣīl yndhall	فيه ناس بتشرب عسل وناس بتشرب خل وناس تنام ع السرير وناس تنام ع التل وناس بتلبس حرير وناس بتلبس فل وناس بتحكم على الحر الأصيل ينذل¹⁰⁰¹
Es: 4 - Tipologia: <i>mawwāl khumāsī / aḥmar / ghayr qīṣaṣī</i>		
Traduzione	Trascrizione	<i>mawwāl</i>
<i>Il giudice supremo si è lamentato [ed ha chiesto aiuto] alla gramigna perché l'erba medica [vivesse contenta]</i> <i>E per chi ha soldi, la gente si alza a difenderlo</i> <i>E chi non ce li ha, tutte le sentenze avrà contro.</i> <i>Dove ne trovo di gente che è pronta a difendere un disgraziato.</i>	'ādī al-'uḍāt ishtakkā el-barsīm li-ḥāmūla 'ādī al-'uḍāt ishtakkā el-barsīm li-ḥāmūla w-allī ma'ā-h māl kill n-nāss yḥāmūla w-allī b-lā māl āhī mālat 'aley-h el-aḥkām aḡīb minīn nāss l-ghalbān yaḥāmūla-h	قاضي القضاة اشتكى البرسيم لحامولة قاضي القضاة اشتكى البرسيم لحامولة واللي معاه مال كل الناس يحامولة واللي بلا مال اهي مالت عليه الاحكام اجيب منين ناس الغلبان يحامولة¹⁰⁰²

⁹⁹⁹ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 81.

¹⁰⁰⁰ Naḡīb Surūr, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 44.

¹⁰⁰¹ Naḡīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pag. 18.

¹⁰⁰² Naḡīb Surūr, *Yāsīn wa Bahiya*, Maktabat Madbūlī, op. cit., pagg. 90-91.

4.5 Caratteristiche della ripresa de *al-usṭūra ash-sha'biyya*: la creatività di regole nella scrittura drammaturgica di Naḡīb Surūr

Minīn aḡīb an-nāss (1974) è tra le più note opere teatrali di Surūr, nata in una stagione di drammatico ostracismo dell'autore dal mondo culturale egiziano, e tale testo può essere considerato un “dono votivo” di Surūr affinché sia prospero il futuro della *dea* Egitto, vera e propria ossessione referenziale del nostro autore.

All'interno di “*Minīn aḡīb an-nāss* e più specificatamente attraverso otto brani ispirati allo stile de *al-usṭūra*, l'autore, infatti, riporta per intero benchè in forma rielaborata l'antica leggenda egizia di Iside ed Osiride.¹⁰⁰³ Come già descritto nel paragrafo in cui si riassume brevemente la trama dell'opera, la leggenda funge da contro altare implicito a quella di Ḥasan e Na'īma, la cui travagliata vicenda amorosa legata ad un fatto di cronaca del 1938¹⁰⁰⁴, si evolve in Surūr entro i termini di un viaggio teatrale, in cui Na'īma/Iside vedova, intenta a riscattare il proprio amore offeso con un gesto d'espiazione, segue il Nilo in direzione della foce, imbattendosi in villaggi, contadini, operai e pescatori, e divenendo misericordiosa detentrica di tutte le voci dell'Egitto.

Citando il celebre saggio di Dell Hymes *In Vain I Tried to Tell You* del 1981 di etnografia della comunicazione ed etnopoetica¹⁰⁰⁵, sottolineiamo la salienza dei fattori implicazionali riscontrata da Hymes nel caso in cui la *performance* linguistica, che abbia per messaggio il patrimonio popolare (*folkthemes*), sia tenuta innanzi a fruitori che condividono il medesimo *background* culturale dell'autore come nel caso della drammaturgia di Surūr. Elementi, dunque, come (a) la comprensione dell'atto linguistico performato e (b) la capacità di riferire il suddetto atto (c) nonchè ripeterlo, sono stadi concatenati e *qualitativamente* comprensibili *in toto* dai fruitori ma *quantitativamente* non tutti replicabili allo stesso modo:

¹⁰⁰³ 'Abd al-Ḥamīd Yūnis, “Al-ḥikāya ash-sha'biyya”, in *al-Maktaba ath-Thaqāfiyya*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1985, pagg. 21 e segg.

¹⁰⁰⁴ Si tratta di un reale fatto di cronaca accaduto nel Basso Egitto nel 1938 in cui entrambi gli amanti, colti in flagrante durante effusioni amorose, vennero condannati a morte dalle famiglie. Nel *mawwāl*, tuttavia, la storia viene riportata diversamente (proprio come osserviamo in Surūr) e assume i toni della leggenda popolare sull'amore contrastato. Cfr. Roger Allen, “Egyptian Drama after the Revolution”, op. cit., pagg. 120-123.

¹⁰⁰⁵ D. H. Hymes, *In vain I tried to tell you: Essays in Native American ethnopoetics*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1981.

People can interpret more behaviour than they can report, and report less than they can repeat. In other words, we can sometimes understand what is going on in a situation without being able to say why, and we can talk about some culturally meaningful behaviours without being able to do them. Behaviour that can be repeated (a prayer, a dance step, a ritual) can be repeated simply as a way of reporting on its existence or commenting on it [...] A person who is performing “assumes responsibility to an audience”¹⁰⁰⁶

Altrettanto pertinente per un’analisi delle caratteristiche linguistiche de *al-ustūra* in Nağīb Surūr è la riflessione di Asif Agha in tema di discorso teatrale, ed in particolar modo del soliloquio e *inner-speech*, in cui sottolinea le caratteristiche de *characterological figure* come segue:

I use the term of *characterological figure* in a related sense to speak of any imagy in personhood that is performable through a semiotical display or enactment. Once performed, the figure is potentially detachable from its current animator in subsequent moments of construal and re-circulation.¹⁰⁰⁷

Caratteristiche del linguaggio teatrale di Nağīb Surūr, in modo particolare se teso al recupero del mito e della leggenda popolare, possono essere analizzate alla luce di quanto sopra riportato: da un lato, riscontriamo la consapevolezza del drammaturgo nel rivolgere il proprio messaggio a un pubblico “preparato” alla comprensione dei riferimenti culturali e mitologici latenti/evidenti che governano la messa in scena de *al-ustūra*. In tal senso, dunque, Surūr esorta il pubblico stesso a “esercitare” autonomamente la ripetibilità dei contenuti e delle “nuove” informazioni ricevute, per quanto esse siano nuove sul piano di ciò che Hymes definisce «i significati del discorso» (quanto attinene allo stile e al modo della *performance*) ma non rispetto «all’economia del discorso» che drammaturgo e attori gestiscono senza sforzo¹⁰⁰⁸. D’altra parte, dunque, e qui si fa più precisamente riferimento ad Agha, riscontriamo

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*, pag. 84.

¹⁰⁰⁷ Asif Agha, *Language and Social Relations*, Cambridge University Press, 2007 pag. 177.

¹⁰⁰⁸ Sui concetti di “economia del discorso” (*speech economy*) ed “i significati del discorso” (*meanings of the speech*) in etnopoetica vedi Hymes, D. H. “Ways of speaking”, in R. Bauman and J. Sherzer (a cura di) *Explorations in the Ethnography of Speaking*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pagg. 433-451, cit. pag. 444-446. Da non confondere con la teorizzazione cronologicamente precedente e di ambito prettamente linguistico del concetto di “economia del discorso” in A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Colin, Parigi, 1960, pagg. 189-200; cfr. O. Ducret, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences de langage*, Seuil, Parigi, 1972.

quanto l'auspicio del drammaturgo è che il messaggio, così come egli l'ha ricevuto dalla tradizione, venga nuovamente messo in circolo dalla *masraḥiyya shi'riyya* nelle coscienze degli spettatori, disabituati, tuttavia, a ricevere tali informazioni in forma d'arte piuttosto che in quella colloquiale degli incontri informali in società o in famiglia.

La forma del soliloquio nel recupero dell'*uṣṭūra* di Naḡīb Surūr è un elemento di straordinaria rilevanza: si osserva infatti che la scrittura della *pièce* in verso sciolto, i frequenti straniamenti generati dall'introduzioni di canti ed espressioni proverbiali o stereotipiche ma soprattutto la presenza di un *rāwī* accompagnato da *rabāba* tendono a isolare le battute dei personaggi, a creare una catena (non sempre continua, naturalmente) di numerosi soliloqui e monologhi che, di fatto, sono deputati a creare immagini poetiche, esplicitare passaggi narrativi, veicolari significati, vertendo su ciò che Agha definisce l'«immediata stereotipizzazione» dell'immagine creata dal monologista o dal soliloquista nella mente dei fruitori¹⁰⁰⁹. Osserviamo questo esempio tratto da *Minīn aḡīb an-nāss* quando Na'īma ci informa di incontrare un contadino durante le sue peregrinazioni:

يا قطن يا جلاب بدل الجنيه مية

ياخدوك ولاد الحرام خواجات وحراميه

تبقى جدائل دهب يا قطن للغربا

واحنا ما نلقى كفن يسترنا ف التربة¹⁰¹⁰

Yā 'uṭn yā gallāb badl el-gineh miya

Yakhdū-k wlād el-ḥarām khawāgāt wa ḥaramiyya

tab'ā gadāil dahab yā 'uṭn li-l-ghurbā

w-eḥnā mā nel'ā kafan ysternā f-t-turba.

Oh cotone, che vali cento invece di una sola ginea!

Ti prendono i bastardi, stranieri e ladri!

¹⁰⁰⁹ Asif Agha, *Language and Social Relations*, op. cit., pag. 71; cfr. S.M. Sheridan, A. Hungelmann, D. P. Maughan, "A contextualized framework for social skills assessment, intervention and generalization" in *School Psychology Review*, 1999, n. 28, pagg. 84–103.

¹⁰¹⁰ Naḡīb Surūr, *Minīn aḡīb an-nāss*, op. cit., pag. 56

Lontano da qui diventi veste d'oro cotone mio!

E a noi non resta nemmeno un sudario

per coprirci sotto alla terra!

Come possiamo osservare dal passo, il contadino non si rivolge a Na'īma. Il suo diretto interlocutore è il cotone, un dato che può essere definibile come la tipica estremizzazione degli elementi metapragmatici (l'esempio più noto e tipico di tale estremizzazione è la scelta del discorso diretto)¹⁰¹¹. Si nota, inoltre, lo schema rimico *aabb* del passo nonché fra le molte figure retoriche il *maḡāz al-'aqlī mabnī 'an i'tibār ma sayakūn* (*lontano da qui diventi veste d'oro cotone mio!* - *tab'a gedāyl dahb ya guṭn l-ghgharba* - (تبقى جدائل ذهب يا قطن للغربا - *istī'āra at-taṣrīhiyya* proposta all'ultimo verso (*E a noi non resta nemmeno un sudario per coprirci sotto alla terra!* - *w-eḥnā mā nel'ā kafan ysternā f-t-turba* - واحنا ما تلقى كفن يسترنا ف التربة - d'intensa drammaticità e denuncia sociale verso la remunerativa esportazione del cotone all'estero posta a confronto con le misere condizioni di vita dei contadini.

Prima di osservare un altro esempio di grande rilievo, riportiamo a seguire le considerazioni di Nabīl Ibrāhīm e 'Abd al-Ḥamīd Yūnis, studiosi della correlazione fra leggende e letterature popolari, il primo dei due sottolinea:

La leggenda costituisce un'operazione di regia delle spinte umane interiori in chiave argomentativa, funzionale a difendere l'essere umano dalle pulsioni della paura e dell'inquietudine ed essa viene espressa nel tentativo di comprendere il mondo e di dar voce alle naturali spinte verso il progresso.¹⁰¹²

Detto ciò, procediamo quindi a delineare quali sono le tipologie di *uṣṭūra* così come classificate dallo studioso 'Abd al-Ḥamīd Yūnis nel suo volume *Al-uṣṭūra wa al-fann ash-sha'bī*¹⁰¹³. Tale operazione preliminare ci sarà di grande aiuto per comprendere come Naḡīb Surūr sia giunto a una nuova riformulazione di un'antica leggenda del mondo egizio di Iside ed Osiride che presenti contestualmente tutte le caratteristiche delle tipologie delineate a seguire:

¹⁰¹¹ Asif Agha, "Registers of Person and Deixis" in *Language and Social Relations*, op. cit., pag. 279; cfr. D. H. Hymes, *Foundations in sociolinguistics: An ethnographic approach*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1974.

¹⁰¹² Nabīl Ibrāhīm, *Ashkāl at-ta'bīr fī al-adab ash-sha'bī*, op. cit., pag. 11.

¹⁰¹³ 'Abd al-Ḥamīd Yūnis, *Al-uṣṭūra wa al-fann ash-sha'bī*, op. cit., pag. 16.

1. ***Al-usṭūra at-ṭuqūsiyya (la leggenda rituale)***: è quel tipo di leggenda che spiga l'esigenza di dover svolgere un rito secondo alcune specifiche modalità che in essa sono descritte.¹⁰¹⁴
2. ***Usṭurat at-takwīn (la leggenda della genesi)***: in questo caso lo studioso fa riferimento non solo alle versioni della genesi riportate nella Bibbia e nel Corano bensì a racconti più antichi che indagano sull'origine degli elementi della natura o di un eroe dotato di qualità divine. Leggende di questo tipo sono ad esempio quelle che narrano la nascita del sole, del mare o dell'acqua.¹⁰¹⁵
3. ***Al-usṭūra at-ta'ṭiliyya (la leggenda giustificatrice di eventi)***: sono quel tipo di leggende nate col proposito di indagare la realtà evidente che, in assenza o anche in presenza della scienza, costituisce il regolamento e la giustificazione dei riti e delle consuetudini assunte dai sacerdoti per l'adempimento del proprio esercizio. La legittimità di tale esercizio, inoltre, può essere interpretata come il tentativo di gettare le basi per una logica sociale ordinata gerarchicamente, alla cui vetta vi sono gli addetti al culto.¹⁰¹⁶
4. ***Usṭurat al-abṭāl aw al-usṭūra at-tārīkhiyya (la leggenda degli eroi o leggenda storica)***: la leggenda storica costituisce il primo tentativo di storicizzazione della realtà attraverso il racconto. All'interno di queste leggende, infatti, per la prima volta i protagonisti sono eroi che non presentano caratteristiche divine ma sono semplicemente uomini, in grado di mettere a frutto le loro facoltà intellettuali e fisiche in caso di difficoltà¹⁰¹⁷. Nabīl Ibrāhīm definisce tali leggende quali “racconti di legittimazione”¹⁰¹⁸
5. ***Al-usṭūra ar-ramziyya (la leggenda simbolica)***: Afferma Aḥmad Kamāl Zakī che si tratta de “*al-usṭūra ar-rāqīa*”, ovvero la leggenda più “elevata” ed elegante sotto il profilo retorico.¹⁰¹⁹ La sua caratteristica è quella di giungere ad una completa antropomorfizzazione degli elementi naturali o degli stessi sentimenti umani.¹⁰²⁰ Un segno di interiorizzazione delle pratiche del racconto e dei

¹⁰¹⁴ *Idem*.

¹⁰¹⁵ Aḥmad Kamāl Zakī, “Al-asāṭīr”, in *al-Maktaba ath-thaqāfiyya*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1975, pag. 14.

¹⁰¹⁶ Abd al-Ḥamīd Yūnis, *Al-usṭūra wa al-fann ash-shaʿbī*, op. cit., pag. 17. Vedi anche Nabīl Ibrāhīm, *Ashkāl at-taʿbīr fī al-adab ash-shaʿbī*, op. cit., pag. 20.

¹⁰¹⁷ Abd al-Ḥamīd Yūnis, *Al-usṭūra wa al-fann ash-shaʿbī*, op. cit., pag. 19.

¹⁰¹⁸ Aḥmad Kamāl Zakī, “Al-asāṭīr”, op. cit., pagg. 4 e 5.

¹⁰¹⁹ Aḥmad Kamāl Zakī, “Al-asāṭīr”, op. cit., pag. 11.

¹⁰²⁰ Nabīl Ibrāhīm, *Ashkāl at-taʿbīr fī al-adab ash-shaʿbī*, op. cit., pag. 24.

contenuti che attesta la comparsa più tarda di tale tipologia di leggende all'interno del genere.¹⁰²¹

All'interno della sperimentale lingua drammaturgica dell'opera *Minīn aġīb an-nāss* l'elemento mitico, dunque, è funzionale a rendere altamente simbolica e straordinaria la vicenda della protagonista femminile, Na'īma, strappata con forza dall'immobilismo retorico del *mawwāl* in cui di lei si narra al fine di renderla immagine reale e viva.

L'esito di questa sperimentazione è dunque una nuova rielaborazione della leggenda antica che si presta ad una feroce critica contro la vanità degli sforzi di miglioramento a cui sono costretti gli umili, e all'esaltazione della loro straordinaria capacità di reinventarsi, di preservare i propri valori, di offrire una possibilità di redenzione a un mondo ingiusto. Osserviamo un esempio a tal riguardo:

انا ما باكتبش ولا بفك الخط ...

ابويا وامي ما علمونيش من صغرى ...

سابوني عمية في الدنيا كلها فوازير ...¹⁰²²

Anā mā b-aktub-sh w-lā bafukk el-khatt

Abuyā w-umm-ī mā-'allamūni-sh min ṣugh-ī

Sābūn-ī 'amia f-d-dinyā kull-hā fawāzīr

Io non so scrivere né leggere.

da quando ero piccina, mamma e papà

non mi insegnarono.

M'hanno lasciato cieca ...

in un mondo pieno d'indovinelli

Come già anticipato, la leggenda di Na'īma / Iside che anima la trama di *Minīn aġīb an-nāss* presenta in realtà molti tratti di quelle delle categorie sopra indicate: in essa ritroviamo tutte le caratteristiche de *al-usṭūra aṭ-ṭuqūsiyya* in particolar modo nei

¹⁰²¹ Abd al-Ḥamīd Yūnis, *Al-usṭūra wa al-fann ash-sha'bī*, Markaz ath-Thaqāfī al-Ġāmi'ī, il Cairo, 1980, pagg. 21 e segg.

¹⁰²² Naġīb Surūr, *Minīn aġīb an-nāss*, op. cit., pag. 18.

rituali di espiiazione e di ricongiungimento a Ḥasan compiuti da Na'īma che, anche nei versi appena citati, si erge a reicarnazione della stereotipica immagine dell'indovino cieco¹⁰²³.

Nell'esempio seguente la protagonista pone la consapevolezza dell'amore come genesi del mondo (*uṣṭūrat at-takwīn*):

فتحت عيني لقيت قلبي على سهوه
فتح ولا وردة ... وردة عطشانة
نزل عليه الندى والنور ف غنية
غنية قالها حسن بعد النداء الليل
الليل ف قلبي سمعها طلع القمر في القلب¹⁰²⁴

Fataḥt 'īn-ī la'īt 'alb-ī 'alā saḥwa

fattaḥ wa-lā-warda ... warda 'aṣḥāna

Nezel 'aley-h en-nedā wi-n-nūr f-ghennewa

Ghennewa 'āl-hā Ḥasan ba'd en-nedā 'a-l-leyl

El-leyl f-'albī sema'-hā ṭila' el-'amar f-l-'alb

*Aprii gli occhi e trovai il mio cuore altrove
s'aprì meglio di una rosa ... una rosa assetata
scese su di lei un canto di luce e di rugiada,
sì, lo cantò Ḥassan, dopo che la rugiada
ebbe ammantato la notte.
La notte del mio cuore l'ascoltò:
Ed è sorta una luna nel cuore.*

Fra gli elementi retorici salienti segnaliamo *aṭ-ṭibāq as-salbī* fra i due termini *meglio di una rosa*¹⁰²⁵/*rosa* (*lā warda/warda* - وردة / لاوردة), *radd al-'ağaz 'alā aṣ-ṣudūr* fra il

¹⁰²³ Vedi L. Brisson, *Le mythe de Tirésias: Essai d'analyse structurale*, Brill, Leiden, 1976.

¹⁰²⁴ Nağīb Surūr, *Minīn ağīb an-nāss*, op. cit., pag. 19.

¹⁰²⁵ La struttura de *aṭ-ṭibāq as-salbī* è retta dunque da un termine in forma affermativa (*warda* - وردة) e da uno accompagnato da negazione secondo la struttura de *naḥī al-ğins* (*lā warda* - لاوردة - col significato nel testo di *meglio di una rosa! Come nemmeno una rosa!*). Tale resa di significato «serve a

terzo e quarto verso dell'esempio ove il termine *canto, canzone, motivetto* (*ghenewwa* - غنيوة) è presente rispettivamente presente alla fine del terzo e all'inizio del quarto. Interessantissima l'ultima immagine retorica è *sorta una luna nel cuore* (*ṭila' el-'amar f-l-'alb* - طلع القمر في القلب) in cui sono comprensenti un *maḡāz al-'aqlī* (*ṭala' l-'amar* - طلع القمر) e i (due) *isti'āratayn*: la prima è un *'istiā'ra taṣrīhiyya* e la seconda un *'isti'āra makniyya* rispettivamente relativi ai lessemi «luna» e «cuore». Il primo (*la luna – al-'amar*) non solo indica la luce nella notte, il confidare nei sentimenti umani e nella speranza nello sconforto, ma è un chiaro riferimento ad Iside, identificata tradizionalmente con la luna stessa. Il secondo termine (*il cuore – al-'alb*), invece, più semplicemente indica per convenzione il “luogo” metaforico in cui si crede che abbiano sede i sentimenti umani. L'intero brano è il momento cardine e onirico della metamorfosi di Na'īma in Iside dopo che la prima abbia invocato l'aiuto della dea.

All'interno della leggenda narrata da Surūr si giustifica, dunque, l'importanza del culto dei morti offrendo spunti per la sua esecuzione (*al-uṣṭūra at-ta'līliyya – la leggenda esplicativa*) nonché forti critiche sul tema dell'ineluttabilità del destino. Esse sono riscontrabili o nella ripresa di detti popolari lasciati in ellissi (*il nostro destino è scritto sulle fronti – magadīr maktūb lena 'a-l-gibīn* - مقادير مكتوب لنا ع الجبين ...) ¹⁰²⁶ oppure attraverso l'attribuzione del dono della premonizione a Na'īma che talora si rivolge direttamente al pubblico con espressioni fatiche (*State attenti alla parola sposo! ... ho sentore di Horus! – daqqiqū f-kalimat 'arīs ... fi-hā riḥa min Ḥūrīs* ... (دققو ف كلمة عريس ... فيها ريحة من حوريس) ¹⁰²⁷.

Nel viaggio compiuto da Na'īma si legittima l'aspirazione ad un Egitto unito e forte contro il nemico durante la *naksa*, un'idea, come sappiamo, che già all'epoca di scrittura di questa *pièce* era già stata disattesa dalla storia. Tale elemento richiama la celebrazione dell'unità fra l'Alto ed il Basso Egitto ¹⁰²⁸ contenuta all'interno dell'antica *al-uṣṭurat al-abṭāl aw al-uṣṭūra at-tārīkhiyya* ¹⁰²⁹, di cui qui è ancora una

escludere proprio quello che sarebbe più facile credere/ammettere/paragonare» voce “nemmeno” in *Dizionario Treccani On-line*, consultato il 12 agosto 2017 e reperibile al link: <http://www.treccani.it/vocabolario/nemmeno/>

¹⁰²⁶ Il detto dovrebbe concludersi con un'altra frase consecutiva a quella indicata sopra ovvero *l'occhio lo vedrà* (*l-'īn yshufa-h* – العين يشوفه). Surūr sceglie di non completare la frase consapevole che il pubblico la conosca nonché critica la logica fatalista attribuendo alla protagonista tratti di rivoluzionaria intraprendenza e capacità di reazione. Naḡīb Surūr, *Minīn aḡīb an-nāss*, op. cit., pag. 38.

¹⁰²⁷ Naḡīb Surūr, *Minīn aḡīb an-nāss*, op. cit., pag. 18.

¹⁰²⁸ 'Abd al-Ḥamid az-Zayd, “Ar-ramz wa al-uṣṭūra al-fira'ūniyya”, op. cit., pag. 22.

¹⁰²⁹ *Ibidem*, pag. 23.

volta Na'īma la protagonista, vittoriosa nel riuscire a raccogliere tutte le voci del paese attraverso il suo viaggio. Pertanto, all'interno della leggenda riscritta da Surūr si esaltano in modo simbolico gli elementi emblematici della vita e del benessere nell'antico Egitto secondo una dialettica retorica incentrata essenzialmente su *aṭ-ṭibāq* e *al-muqābala* in cui la terra, la fertilità, la pulsione alla procreazione, l'equilibrio fra gli opposti quali il femminile e il maschile, il giorno e la notte, il bene ed il male (*al-uṣṭūra ar-ramziyya*),¹⁰³⁰ costituiscono ancora per Surūr, il motore pulsante dell'autorigenerazione del proprio paese.

La vicenda di Ḥasan, esempio di *muruwwa*, è dunque analoga a quella di Osiride: il dio, infatti, dispensatore di benevolenza, garante della pace fra gli uomini viene tuttavia ingannato dal fratello che ne invidia la capacità di esercitare il potere; parimenti, il giovane Ḥasan del *mawwāl* egiziano verrà ingannato dai propri familiari e dai familiari della sua promessa, succubi dell'avidità di potere della 'umda, perché invidiosi ed intimoriti dal suo carisma su braccianti e operai. Interessante a tal proposito, la riflessione di Gilmore sulle società mediterranee:

There is a strong agnatie emphasis and an ideology of male dominance in the Mediterranean societies. Yet this attitude often coexists with a contradictory reality of matrifocality¹⁰³¹ and an unacknowledged tendency toward reliance affines rather than agnates. The themes of family solidarity and the loyalty of siblings are universals in the region; yet they are frequently counterbalanced by intense intrafamily hostilities and the antagonism of brothers.¹⁰³²

Nonostante le posizioni antinasseriane di Surūr, la vicenda di Osiride e del geloso fratello Seth sembra alludere anche all'ascesa di as-Sadāt subito dopo la morte di 'Abd an-Nāṣir nel quadro politico dell'Egitto a lui contemporaneo. Ad ogni modo, è sempre il personaggio femminile di Na'īma / Iside l'eroina indiscussa delle vicende narrate: le sue fedeltà e perseveranza la condurranno alla ricerca del corpo dell'amato oltre la morte, a congiungersi a lui in sogno per procreare e, successivamente, a

¹⁰³⁰ *Idem*

¹⁰³¹ S. Casselberry, N. Valavanis, N., "Matrilocal Greek peasants and a reconsideration of residence terminology", in *Ethnology*, Harper and Row, New York, 1976, III, pagg. 215-26.

¹⁰³² D. D. Gilmore, "Anthropology of the Mediterranean Sea", in *Anthropology*, XI, 1982, pagg. 175-205, cit. pag. 180; cfr. M. Herzfeld, "Social tension and inheritance by lot in three Greek villages" in *Anthropology Q.*, n. 53, 1980, pagg. 91-100; cfr. Donald Haase (a cura di), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, vol. II, Greenwood Press, Londra, 2008.

ricercarne le membra disperse dagli assassini lungo il fiume in un percorso di continua esaltazione della natura, della fertilità rappresentate dal fiume Nilo.

Ancora una volta, il tema della religiosità sembra non interessare affatto Surūr che ritorna ai miti dell'antico Egitto come ad echi sepolti di una simbologia atavica, nascosti nella quotidianità e qui rispolverati¹⁰³³. Ecco come recita Na'īma:

دانا حتى اعرفها من قبلك يا دنيا

ايوه ... من قيل الهرم ... كنا اسرى عندهم¹⁰³⁴

Dā-nā ḥattā ā'rafa-ha min 'able-k ya dunnya

Aywwa ... min 'abl l-Ahrām ... kunna usrā 'ind-hum

Ciò che ci spetta lo sappiamo

da prima che sorgessi oh terra!

Sì ... ancor prima delle piramidi ...

e fummo di queste prigionieri.

Julian Reis attesta che il culto di Iside sia uno dei più importanti ed emblematici dell'intera cultura mediterranea nonché quello che costituisce l'ultimo baluardo dell'originaria cultura matrifocale dell'intero bacino, penetrato anche nella cultura latina al momento dell'espansione dei Romani in Oriente come confermato da Ribichini e Turcan.¹⁰³⁵ Un aspetto rammentato da Surūr in uno dei suoi saggi sul teatro dal titolo *Bayna yaday Arīstū: difā'ān 'an al-masrah*, in cui esalta la comunione ancestrale fra le culture mediterranee.¹⁰³⁶

A tal proposito, gli studi della Marija Gimbutas sono indispensabili per una riflessione sull'origine del culto matrifocale nel Mediterraneo in età paleolitica¹⁰³⁷, un dato che

¹⁰³³ Ci limitiamo a citare solo alcuni testi cardine in cui l'argomento è trattato. Vedi Marcel Mauss, Franco Zannino, Claude Lévi-Strauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, G. Einaudi, Torino, 1991; B. Malinowski, *Magic, Science and Religion and Other Essays*, Waveland Press, Illinois, 1992; Émile Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa*, Meltemi Editore srl, Roma, 2005. Mircea Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizione*, Borla Edizioni, Roma, 1968.

¹⁰³⁴ Nağīb Surūr, *Minīn aḡīb an-nāss*, op. cit., pag. 80.

¹⁰³⁵ Julian Reis, R. Turcan, S. Ribichini, [et alii], Julian Reis (a cura di), *Le civiltà del Mediterraneo ed il sacro*, Jaca Book, Milano, 1991.

¹⁰³⁶ Nağīb Surūr "Bayna yaday Arīstū: difā'ān 'an al-masrah" in *al-Kātib*, XV° anno, n.171, giugno 1975, pp. 60 - 72.

¹⁰³⁷ Vedi John Chapman, "The impact of modern invasions and migrations on archaeological explanation. A biographical sketch of Marija Gimbutas." In M. Díaz-Andreu, *Excavating Women*, Stig Sørensen eds., Londra, pp 295–314. Fra gli studi più celebri della Gimbutas ricordiamo: Marija

permette di definire la prima e la più longeva fase cultuale e culturale del Mediterraneo alla quale Surūr si ricollega come all'insegna di un ritorno alla «civiltà perduta»:

[Matrifocale] È quella cultura caratterizzata da un dominio della donna nella società e dal culto di una dea che incarna il principio creativo come Fonte e Dispensatrice di tutto. Nelle civiltà matrifocali, tuttavia, se al principio femminile spettava un ruolo centrale, quello maschile non era però escluso o sottostimato. In ultima analisi era la “coppia” e la sua armonica interazione ad essere centrale e fondante. Analogamente, nella congiunzione degli opposti della tradizione ermetica, i due principi, maschile e femminile, congiunti secondo arte e conoscenza, indicavano la via per risolvere armoniosamente conflittualità e opposizioni.¹⁰³⁸

Nella leggenda di Na'īma in *Minīn aḡīb an-nāss*, vi è dunque l'esaltazione della natura (che nella figura femminile trova rappresentazione) e della sublime trascendenza che, a partire dalla coppia divina che procrea, gli uomini hanno la facoltà di praticare dando voce al loro bisogno di autorigenerazione psichica e fisica e alla necessità di costituire un codice morale salubre, orientato al benessere individuale e collettivo.

In altre parole, attraverso il simbolismo attraverso il quale Surūr organizza l'intera vicenda, il nostro autore afferma che la lotta all'ingiustizia e all'oppressione è un percorso lento e faticoso, titanico come lo sforzo di Na'īma, la quale non è per nulla disposta a tradire i propri valori e la fiducia nella propria spiritualità. Il progresso, dunque, si genera nella preservazione della memoria, nella capacità di intuire ciò che in essa perdura in quanto elemento morale fondamentale ed indistruttibile: ovvero l'amore unito alla speranza e la parola come luogo di vivificazione dei miti e delle leggende.¹⁰³⁹

L'intera performance dunque, guidata dal *rāwī* è quindi l'esito di una logica teatrale innovativa e sperimentale che fa leva proprio sul «*fully poetic message*» che

Gimbutas, *The language of the goddess: Unearthing the hidden symbols of western civilization*, HarperCollins, New York, 1989; Marija Gimbutas, Joseph Campbell, Riane Eisler, Charles Musès, *I nomi della Dea*, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma, 1992.

¹⁰³⁸ Marija Gimbutas, Joseph Campbell, *Ibidem*, pag. 66.

¹⁰³⁹ Abd al-ḥamid az-Zayd, “Ar-ramz wa al-ustūra al-fira'ūniyya”, *op. cit.*, pag. 22.

contraddistingue la natura linguistica del racconto popolare secondo Hymes e Agha¹⁰⁴⁰. Al di là degli orientamenti ideologici, *Minīn aḡīb an-nāss* è un'opera godibile perché rappresenta l'apologia de *al-uṣṭūra ash-sha'biyya*, l'esaltazione della forza retorica in essa contenuta, la prova di una spettacolare tendenza al rinnovamento artistico che è propria di tutti gli elementi dell'espressività popolare. Nella sperimentazione drammaturgica di Surūr, la variazione di tali elementi di espressività, il cambiamento e *l'iqtibās* a *matrioska* è l'unica condizione affinché essi perdurino e sopravvivano. Riportiamo dunque a seguire alcuni brani relativi alla ripresa de *al-uṣṭūra* nella drammaturgia di Naḡīb Surūr

4.5.1 Esempi di riscrittura creativa de *al-uṣṭūra* nella quadrilogia drammaturgica “popolare” di Naḡīb Surūr

<i>Al-uṣṭūra</i> nella drammaturgia di Naḡīb Surūr		
Es. 1 - Riferimento <i>Minīn aḡīb an-nāss</i>		
Traduzione	Trascrizione	Testo
<i>Oh cotone, che vali cento invece di una sola ginea! Ti prendono i bastardi, stranieri e ladri! Lontano da qui diventi veste d'oro cotone mio! E a noi non resta nemmeno un sudario</i>	Yā 'uṭn yā gallāb badl el-gineh miya Yakhdū-k wlād el-ḥarām khawāḡāt wa ḥaramiyya tab'ā gadāil dahab yā 'uṭn li-l- ghurbā w-eḥnā mā nel'ā kafan ysternā f-t-turba.	يا قطن يا جلاب بدل الجنيه ميه يا خدوك ولاد الحرام خواجهات وحراميه تبقي جدائل ذهب يا قطن للغربا واحنما ما نلقى كفن يسترنا في التربة¹⁰⁴¹
Es. 2 - Riferimento <i>Minīn aḡīb an-nāss</i>		
Traduzione	Trascrizione	Testo
<i>Io non so scrivere né leggere. da quando ero piccina, mamma e papà non mi insegnarono. M'hanno lasciato cieca ... in un mondo pieno d'indovinelli</i>	Anā mā b-aktub-sh w-lā bafukk el-khaṭṭ Abuyā w-umm-ī mā- 'allamūni-sh min ṣugh-ī Sābūn-ī 'amia f-d-dinyā kull- hā fawāzīr	انا ما باكتبش ولا بفك الخط ... ابويا وامي ما علموني ش من صغري ... سابوني عامية في الدنيا كلها فوازي¹⁰⁴²
Es. 3 - Riferimento <i>Minīn aḡīb an-nāss</i>		
secondo brano	traduzione e commento	Riferimenti
<i>Aprii gli occhi e trovai il mio cuore altrove s'apri meglio di una rosa ... una rosa assetata</i>	Fataḥt 'īn-ī la'tīt 'alb-ī 'alā sahwa fattaḥ wa-lā-warda ... warda 'aṭshāna	فتحت عيني لقيت قلبي على سهوه فتح ولاوردة ... ورده عطشانة نزل عليه الندى والنور في غنيوة غنيوة قالها حسن بعد النداء الليل

¹⁰⁴⁰ D. H. Hymes, *In vain I tried to tell you*, op. cit., pag. 151.; cfr. Asif Agha, *Language and Social Relations*, op. cit., pag. 75 e 417.

¹⁰⁴¹ Naḡīb Surūr, *Minīn aḡīb an-nāss*, op. cit., pag. 56.

¹⁰⁴² *Ibidem*, pag. 18.

scese su di lei un canto di luce e di rugiada, sì, lo cantò Ḥassan, dopo che la rugiada ebbe ammantato la notte. La notte del mio cuore l'ascoltò: Ed è sorta una luna nel cuore.	Nezel 'aley-h en-nedā wi-n- nūr f-ghennewa Ghennewa 'āl-hā Ḥasan ba'd en-nedā 'a-l-leyl El-leyl f-'albī sema'-hā ṭila' el-'amar f-l-'alb	الليل ف قلبي سمعها طلع القمر في القلب¹⁰⁴³
Es. 4 - Riferimento <i>Minīn aḡīb an-nāss</i>		
Traduzione	Trascrizione	Testo
. Ciò che ci spetta lo sappiamo da prima che sorgessi oh terra! Sì ... ancor prima delle piramidi ... e fummo di queste prigionieri.	Dā-nā ḥattā ā'rafa-ha min 'able-k ya dunnya Aywwa ... min 'abl l-Ahrām ... kunna usrā 'ind-hum	دانا حتى اعرفها من قبلك يا دنيا ايوه ... من قيل الهرم ... كنا اسرى عندهم¹⁰⁴⁴

4.6 La ripresa delle forme dell'arte popolare nella drammaturgia di Naḡīb Surūr: la creatività, la speranza, l'errore

La ripresa degli elementi della tradizione popolare all'interno della drammaturgia di Surūr costituisce un dato d'analisi assai controverso. Da un lato, essa è una “lettura” di un substrato culturale condiviso, essenzialmente riesumato sotto un'ottica metateatrale innovativa e sperimentale. Dall'altro, invece, essa è parentica riflessione storica dentro la storia dell'Egitto, è pura *fiction* ispirata da un pensiero politico di matrice marxista che si fa portavoce di un'urgenza della partecipazione collettiva all'arte¹⁰⁴⁵

Tuttavia, osserviamo anche che Surūr rifiuta il destino determinista, a cui spesso hanno dato esito le riflessioni di alcuni intellettuali della sua medesima appartenenza ideologica: infatti, Amīn 'Izz ad-Dīn, 'Abd al-Mun'im al-Ghazzālī, e il comunista Shuhdī 'Aṭīyya (grande ispiratore di Surūr) col suo testo del 1957 *Taṭawwur al-ḥaraka al-waṭaniyya al-miṣriyya: 1882 – 1956*¹⁰⁴⁶, reinterpretano la storia dell'Egitto

¹⁰⁴³ *Ibidem*, pag. 19.

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*, pag. 80.

¹⁰⁴⁵ Naḡīb Surūr, *Hākadha qāla Ḡuhā*, op. cit, pag. 58 e segg.

¹⁰⁴⁶ Shuhdī 'Aṭīyya (Alessandria 1911 – 15 gennaio 1960 Abū Za'bal) fu un politico ed intellettuale comunista egiziano. Formatosi in Gran Bretagna, fece ritorno in Egitto nel 1942 dove collaborò con il ministero dell'Educazione e come supervisore in materia d'insegnamento della lingua inglese. Nel 1947 diventò membro de al-Ḥaraka ad-Dīmuqrāṭiyya li-l-Taḥarrur al-Waṭanī (HADITU) fondata da Henri Curiel e divenne direttore della rivista ad esso legata *al-Ḡamāhir*. Fu direttore per un periodo de Iskra (ash-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 in seguito a percosse il 15 gennaio 1960. Vedi Shuhdī 'Aṭīyya, *Taṭawwur al-ḥaraka al-waṭaniyya al-miṣriyya: 1882 – 1956*, Dār Shuhdī li-l-Nashr wa at-Tawzī', Il Cairo, 1957; Joel Beinin, Zachary Lockman,

moderno più come la tensione a una rivoluzione collettiva sul piano dell'azione che non del cambiamento della mentalità comune¹⁰⁴⁷.

Nel ritratto della società egiziana formulato dai suddetti teorici del pensiero politico, pertanto, sembra mancare la “polifonia” di richieste e bisogni differenti di quanti compongono questo coro di contadini-operai-studenti-intellettuali e ciò spesso accade anche in Surūr; tuttavia, alcuni intellettuali *engagé*, sembrano essere tesi compassionevolmente ad assolvere le classi sociali più umili dalle loro stesse paure, incomunicabilità e passività¹⁰⁴⁸ più di quanto non accada nelle opere del nostro autore.

Per carattere, origine e formazione, dunque, Surūr non sembra essere incline al perdono: e il *j'accuse* alla morale contadina è un aspetto che abbiamo avuto di osservare già più volte nei paragrafi precedenti. Esso è veicolato in Surūr dal sarcasmo e dalla potenza della finzione teatrale la quale è più finalizzata, come si è detto, al rinnovamento della lingua d'arte e a muovere le coscienze che a definire i tratti di un dato politico, spesso ritratto dalla saggistica 'Aṭīyya¹⁰⁴⁹ e dei suoi colleghi forse ancor più “visionariamente” di quanto non sia accaduto nello *straniante* teatro di Surūr.

Circa la volontà del nostro autore di sublimare la realtà attraverso l'impiego delle soluzioni linguistico-retoriche in parte realiste dell'arte popolare, ritroviamo in R. Fraser una descrizione di quello che è stato uno degli stimoli alla creatività del nostro autore, ovvero una sorta di «ritorno alla civiltà perduta» in termini d'ispirazione prima ancora che di valori:

Workers on the Nile: Nationalism, Communism, Islam and the Egyptian Working Class 1882 – 1954, The American University in Cairo Press, Il Cairo, 1998, pagg. 20-22.

¹⁰⁴⁷ Joel Beinin, Zachary Lockman, *Workers on the Nile: Nationalism, Communism, Islam and the Egyptian Working Class 1882 – 1954*, The American University in Cairo Press, Il Cairo, 1998, pagg. 20-22.

¹⁰⁴⁸ Pierre Cachia, “Folk themes in the works of Najīb Surūr” in *Exploring Arab Folk Literature*, op. cit., pag. 212.

¹⁰⁴⁹ Shuhdī 'Aṭīyya fu molto caro a Surūr, e l'assassinio del primo avvenuto il 15 gennaio 1960 venne denunciato a chiare lettere dal nostro egiziano nella lirica *Kussummiyyāt* (1967) ai versi 189-191. Quest'ultima opera è stata pubblicata solo online sul web nel 2002 dal figlio dell'autore Shuhdī Surūr così chiamato dal padre in onore del martire 'Aṭīyya. Per ascoltare l'opera integrale recitata dall'autore stesso vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=U34r6WIVfdw>. La versione trascritta e completa dell'opera è stata pubblicata sulla rivista online *Ṣawt ash-sha'b*, il 14 gennaio 2017, consultata il 20 gennaio 2017, e consultabile al seguente link: <http://sawtechaabe.com/?p=26036>. Cfr. Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, KotobKhan, Il Cairo, 2013, pag. 54

In fictions, a group of travellers, situated in the same notional present as writers, set out in search of some lost civilization. When they encountered it, they experienced a sensation of recognition, as if they had miraculously granted access to some collective memory enabling them to stare straight into the remote experience of their own people. [...] In any case, the return to the greater world was always portrayed as a form of re-emergence into the present day, and from the unreal into the real. The resulting narrative shape, therefore, resembled a time loop.¹⁰⁵⁰

Infatti, è proprio il potenziale espressivo delle forme della tradizione¹⁰⁵¹ ciò che giustifica in Surūr la presenza del proverbio, del *mawwāl*, della leggenda, che adesso si riempiono dei nomi, città, strade, personaggi (e non persone) incontrati *ex novo* dai protagonisti delle vicende surūriane. Un tentativo che già nel X° secolo Abū Ḥaīān at-Tawḥidī definiva come quello sforzo di creare una narrazione che è «uno dei primi tentativi di comprensione del mondo»¹⁰⁵². La ripresa del mito in Surūr è dunque sublimazione artistica, e si basa su ciò che Baroja definisce la «vivenza» dello stesso, contrapposta alla «sopravvivenza»:

Molti esempi di quelli che vengono definiti elementi di sopravvivenza del passato, se osservati meglio, in realtà non lo sono. Altri non si possono considerare solo da un punto di vista logico o utilitaristico: la persistenza culturale non è per forza una *sopravvivenza* ma una pura *vivenza*, con una durata lunga e complicata, ciò che resta assolutamente senza senso, sopravvive poco.¹⁰⁵³

Così dunque giungiamo a definire gli elementi citati nel titolo posto a questo paragrafo conclusivo del quarto capitolo del presente lavoro dedicato all'analisi dei tratti linguistici, retorici e formali salienti all'interno della drammaturgia d'ispirazione popolare di Surūr, ovvero: la *creatività*, la *speranza*, l'*errore*. Innanzitutto, abbiamo affermato in più occasioni come il nostro egiziano abbia attinto ad *al-adab ash-sha'bī*

¹⁰⁵⁰ Robert Fraser, *Lifting the Sentence: A Poetics of Postcolonial Fiction*, Manchester University Press, Manchester, 2000, pag. 174.

¹⁰⁵¹ Martina Lauster, "Walter Benjamin's Myth of the 'Flâneur'" in *The Modern Language Review*, vol. 102, n. 1, gennaio 2007, pagg. 139-156

¹⁰⁵² Ablāgh Muḥammad 'Abd aḡ-Ġalīl, *Shari'at an-naṣṣ an-natharī*, Casablanca, Sharika an-Nashr wa at-Tawzī' al-Madāris, 2002, pag. 28.

¹⁰⁵³ M. Nouredine Affaya, Carmel Cassar, Rita El-Khayat, *Il Mediterraneo. Figure e incontri*, Jaca Book, Milano, 2005, pag. 37; cfr. Julio Caro Baroja, *Los fundamentos del pensamiento antropológico moderno*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1991.

nell'intento di dar vita ad una nuova lingua drammaturgica colloquiale e metateatrale che si rivolgesse allo spettatore in teatro affinché quest'ultimo non rimasse *spettatore* una volta *fuori dal teatro*: ovvero una volta tornato al confronto con i reali valori dell'esistenza, le dinamiche affettive, la potenza del pensiero come azione:

Il messaggio artistico nella nostra società non può guardare allo sperimentalismo con autoreferenzialità o con ambizioni di mimesi ad 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.¹⁰⁵⁴ [...] Il teatro ha una responsabilità civica che non può ignorare, l'Arte è l'unico strumento rivoluzionario che fa di un potere un'unione di sforzi e non un'imposizione.¹⁰⁵⁵

Lo sforzo di Surūr, pertanto, è tutto teso ad applicare nuovamente la più antica espressione di *creatività di regole*¹⁰⁵⁶ in ambito drammaturgico. Tuttavia, questa è avvolta integralmente da uno degli aspetti sui quali più spesso le critiche negative si sono soffermate: ovvero la *speranza* di scuotere le coscienze attraverso la scelta di personaggi e contenuti familiari al pubblico. La speranza racchiusa in Na'īma o Bahiyya - le uniche degne d'interpretare *quell'Egitto* che il teatro degli anni '60 e '70 quasi mai ricordava - nonostante siano vittime delle feroci dinamiche sociali, è quella di espiare e ricominciare a vivere, far «nascere una luna dentro al cuore»¹⁰⁵⁷, di parlare poeticamente al mondo, proprio dalla loro umile condizione.

Tale *speranza*, inevitabilmente ideologicamente orientata e dialogante con l'intera società della drammaturgia di Surūr, è dunque un elemento che nella sua effervescenza e sincerità talora offusca la complessità tecnica della gestione degli strumenti teatrali all'interno delle opere del nostro autore: fra questi ricordiamo ad esempio *l'iqtibās*¹⁰⁵⁸, il mawwāl dentro *l'iqtibās* della leggenda, lo strumento straniante della canzone, quello realistico e colloquiale del proverbio e molti altri ancora. Sono proprio questi gli aspetti che Cachia nella sua interpretazione fraintende

¹⁰⁵⁴ *Ibidem*, pag. 71.

¹⁰⁵⁵ *Ibidem*, pag. 72.

¹⁰⁵⁶ Antonio Gensini, *op. cit.*, pag. 95.

¹⁰⁵⁷ Nağīb Surūr, *Min in aḡīb an-nāss*, *op. cit.*, pag. 19.

¹⁰⁵⁸ Mağdī Wahba, *Mu'ḡam muṣṭalahāt al-adab*, Maktabat Lubnān, Beirut, 1974, pag. 238.

come elementi di un poco fedele recupero filologico de *at-turāth* che, tuttavia, Surūr non ha mai professato di voler compiere in toni di mimesi realistica.¹⁰⁵⁹

Al-amal (la speranza), invece, nella drammaturgia di Surūr comunica più propriamente l'urgenza di una rivoluzione in ambito culturale che si realizza anche nella ricostruzione del vocabolario degli strumenti drammaturgici e ciò con l'auspicio di cambiare i termini della riflessione sul mondo e la società.

Su quest'ultimo punto, infatti, nel suo *Hiwār fī al-masrah*¹⁰⁶⁰ Surūr afferma che il disamore per la tradizione popolare, l'autoreferenzialità della classe degli intellettuali, la superficiale appropriazione di modelli stranieri (a tal proposito vedi anche *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*)¹⁰⁶¹ e la celebrazione del progresso tecnologico non sono che il riflesso e la prova tangibile di uno stallo nel mondo della cultura a lui contemporaneo (eccetto sporadiche eccezioni). Quest'ultimo nella smania di “evolversi” secondo Surūr invece «tartaglia» e compie in verità l'errore di interpretare gli elementi della retorica comune come ciò che - per riprendere le parole di Baroja prima citato - non può che essere considerato una pallida «sopravvivenza» di ciò che è invece necessario.

Se Surūr abbia commesso l'errore, dal canto suo, di parlare al pubblico sbagliato, va anche detto che nell'Egitto in fase di alfabetizzazione per volontà di 'Abd an-Nāṣir, quel pubblico era l'unico possibile. E Surūr, paradossalmente, si rese spettacolare agli occhi di quest'ultimo con un “teatro povero”, forse e inaspettatamente ancor più povero sul profilo testuale di quello magnificamente tracciato dalla figura del suo teorizzatore Grotowski, poiché ridotto all'osso della sua struttura: rimangono qui soltanto la polidrammaticità del singolo *rawī* e del coro al quale partecipano suonatori e attori nonché la dimensione poetica del verso che, infatti, si dilatano a tal punto da diventare espressione di un'ermetica dialogicità in cui la memoria individuale e collettiva torna ad essere la protagonista principale. Al contrario di quanto non sia accaduto nella poesia di Surūr, nella drammaturgia d'ispirazione popolare il nostro autore sembra attenersi alla citazione del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein così amata da Grotowski stesso, secondo la quale «del luogo di cui non

¹⁰⁵⁹ Pierre Cachia, “Folk Themes in the Works of Najīb Surūr” op. cit., pag. 211-212.

¹⁰⁶⁰ Nağīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, op. cit.

¹⁰⁶¹ Nağīb Surūr, *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2007.

si può parlare, si deve tacere. E agire.»¹⁰⁶² Così Surūr, proprio come secondo la teoria delle *azioni fisiche*¹⁰⁶³ fa agire parole, proverbi ed espressioni popolari all'interno di una prospettiva fattiva e dialogante che scardina la citazione e ne fa un *teatro*, un'appartenenza, un amore per le idee, incastrati dentro l'immagine di un teatro sperimentale stesso.

All'interno di tale riflessione su *ta'ābīr al-adab ash-sha'bī* e il loro impiego nella lingua drammaturgica di Nağīb Surūr ritroviamo pienamente il pensiero che il Prof. Sulaymān al-'Aṭṭār, in una nostra intervista¹⁰⁶⁴ ha avuto modo di rivolgere al nostro drammaturgo e scrittore:

Nonostante la vastissima cultura, l'esperienze, l'esilio, l'impegno politico e intellettuale, Nağīb Surūr è rimasto profondamente “contadino” nel canale espressivo da lui scelto, nel suo rapporto totalitario con l'arte e la vita.

In tal senso, il tema del «village fetish»¹⁰⁶⁵ descritto da Gilmore e comune a molte letterature d'ispirazione popolare, è uno degli assi intorno ai quali gravita l'esperienza drammaturgica di Surūr: il progetto di dar vita a un teatro nel quale riconoscersi o far riconoscere chi fa parte della nostra stessa comunità, risparmiandogli l'esclusione o il senso di inadeguatezza che lo stesso Surūr sperimentò personalmente e che non porta né alla crescita né al progresso.

¹⁰⁶² Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzi Grotowski and Thomas Richards*, Medusa Edizioni, Milano, 2006, pag. 17.

¹⁰⁶³ T. Richards, *A lavoro con Grotowski, sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993, pagg. 33-34.

¹⁰⁶⁴ Prof. Sulaymān al-'Aṭṭār è docente di letteratura araba presso Ġāmi'at al-Qāhira – al-Giza. In virtù della sua conoscenza dell'argomento e di quella personale di Surūr, abbiamo avuto felice occasione di intervistarlo presso l'università il 13, il 18 ed il 20 gennaio 2016.

¹⁰⁶⁵ D. D. Gilmore, “Anthropology of the Mediterranean Sea”, in *Anthropology*, op. cit., pag. 184.

5. Nağīb Surūr e la saggistica: la precisione tecnica, il sarcasmo e leggerezza del gioco nei testi critici e negli articoli dell'autore

La produzione in prosa di Nağīb Surūr costituisce un ambito quantitativamente minoritario della sua produzione ma non per questo qualitativamente meno rilevante. Surūr, infatti, fu autore di tre saggi critici e di alcuni articoli sulla rivista *al-Kātib* e *al-Ādāb*¹⁰⁶⁶ aventi per oggetto ora le teorie dell'autore circa la drammaturgia e il suo ruolo nella cultura araba ed egiziana contemporanea, ora la lettura critica di esempi eccellenti della letteratura araba moderna, ora l'invettiva contro l'irrefrenabile mercificazione della cultura che prese avvio agli inizi degli anni '70¹⁰⁶⁷. Sotto il profilo contenutistico è molto interessante osservare la precisione tecnica di Surūr in tema di drammaturgia, sia frutto della formazione in Russia e di un'instancabile opera di aggiornamento, in virtù della quale realmente Surūr mette a punto strategie di recupero della cultura tradizionale e la necessità di un'apertura alla cultura occidentale che sia finalmente scevra da inibizioni e complessi post-coloniali invitando colleghi e lettori a “vivere” il teatro come un'esperienza artistica politica, di aggregazione sociale e di comprensione del sé più profondo.

La teorizzazione di questi temi, racchiusa soprattutto entro le pagine di *Ḥiwār fī al-masrah* (*Dialogo sul teatro*, 1969)¹⁰⁶⁸, non solo qualifica l'opera come uno dei saggi sul teatro arabo di grandissimo interesse e rilevanza, ma veicola anche una riflessione sul senso intimo della “sperimentazione” in ambito teatrale, che Surūr organizza con straordinaria lungimiranza. Ecco come afferma in un appassionato passo sul ruolo del teatro:

Il messaggio artistico nella nostra società non può guardare allo
sperimentalismo con autoreferenzialità o con ambizioni di mimesi ad
un contesto [...] che in realtà non è che un allontanamento dalla

¹⁰⁶⁶ Circa l'articolo pubblicato su *al-Ādāb*, esso contiene le prime teorizzazioni dell'autore in ambito drammaturgico, vedi Nağīb Surūr, “Takhtīt fī al-masrah al-miṣrī”, in *al-Ādāb* 5, n.1, 1957.

¹⁰⁶⁷ Nağīb Surūr, “Bayna yaday Arīstū: difāʾan ʿan ash-shiʿr” in *al-Kātib*, n. 170, maggio 1975, pagg. 52- 69; N. Surūr, “Bayna yaday Arīstū: difāʾan ʿan al-masrah” in *al-Kātib*, XV° anno, n.171, giugno 1975, pagg. 60-72. N. Surūr, “Ash-shiʿr bayna al-mafrūd wā al-marfūd: muḥāwara maʿa Mārtin Haydğir (I)” in *al-Kātib*, XVI° anno, n. 189, dicembre 1976, pagg. 42-59; N. Surūr, “Ash-shiʿr bayna al-mafrūd wa al-marfūd: muḥāwara maʿa Mārtin Haydğir (II)” in *al-Kātib*, XVII° anno, n.191, febbraio 1977, pagg. 38-58. A questi si aggiunge su un'altra rivista Surūr Nağīb, “Afkār gunūniyya fī daftar Hamlīt (II)” in *Mağalla*, X° anno, n. 118, ottobre 1966, pagg. 46-48.

¹⁰⁶⁸ N. Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū- al-Miṣriyya, Il Cairo, 1969.

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 migliore¹⁰⁶⁹. [...] Il teatro ha una responsabilità civica che non può ignorare, l'Arte è l'unico strumento rivoluzionario che fa di un potere un'unione di sforzi e non un'imposizione¹⁰⁷⁰.

Nelle pagine della sua prosa, tuttavia, Surūr non si distingue solo come tecnico raffinato e preparato, così come emerge dalla lettura dei testi, ma anche come lettore attentissimo e scaltro. Potremmo definirlo l'“anti-censore” per antonomasia: nel suo discorrere, nella sua pedante lettura certosina si impegna a valorizzare, criticare ed ironizzare sul ruolo dell'opera di Puškin, Stanislavskij e Nağīb Maḥfūz aprendo il confronto sui mostri sacri della letteratura e del teatro come un impavido San Giorgio. Surūr non teme l'autoreferenzialità dei “potenti” dell'olimpo letterario e drammaturgico né, soprattutto, accetta indolente qualsiasi canone precostituito che non sia validato da ricerca e senso critico, nonché condito da una buona dose d'ironia.

Riḥla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz (*Viaggio nella trilogia di Nağīb Maḥfūz*, 1964-1978)¹⁰⁷¹, in tal senso, non solo è un'opera acuta e realmente utile per comprendere i temi cardine e lo stile della narrazione di Maḥfūz, ma è anche una lettura che maliziosamente ambisce alla possibilità di avere una “verginità” d'animo nel valutare il grande romanzo arabo della *nahḍa*. E così Surūr, per riflettere su *Bayna al-Qaṣrayn* (*Tra i due palazzi* 1956)¹⁰⁷², cancella l'imponente nome del suo autore dal testo – di cui rimane solo *Nağīb* – ne legge i rimandi alla letteratura europea mai indagati, ne esalta il potenziale espressivo, ironizza talora sulla tragica prepotenza con la quale quest'opera è divenuta in Egitto e nel mondo arabo un calco per centinaia di altre, non solo in ragione del suo concreto valore letterario, ma in primo luogo in ragione della pigrizia di chi non ha osato leggervi fra le righe, oppure non abbia mai osato leggere molto altro.

Surūr, dunque, lettore onnivoro e voracissimo di letteratura sia araba sia occidentale, è un critico appassionato oltre che metodico, ma nell'ultima stagione della sua vita opta

¹⁰⁶⁹ *Ibidem*, pag. 71.

¹⁰⁷⁰ *Ibidem*, pag. 72.

¹⁰⁷¹ Nağīb Surūr, *Riḥlat fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*, Dār Shurūq, Il Cairo, 2007.

¹⁰⁷² Nağīb, Maḥfūz, *Bayna al-Qaṣrayn*, Dār ash-Shurūq, Il Cairo, 2006. Si ricorda l'edizione dell'opera in lingua italiana con la traduzione C. Sarnelli Cerqua, Nağīb Mahfuz *Tra i due palazzi. La trilogia del Cairo. Vol.1*, Tullio Pironti Editore, 1996.

per la metamorfosi, il gioco, l'invettiva (talora anche di cattivo gusto) e la tenerezza di una prosa autobiografica. *Hākadhā qāla Ġuḥā* (Così disse Giufà, 1978)¹⁰⁷³ è l'opera emblematica della frustrazione vissuta dall'autore durante gli anni '70, gli anni dell'ostracismo culturale, della repressione degli intellettuali e di una profonda depressione. Surūr, novello Giufà, è personaggio dissidente fuori dalla storia quando dice «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»¹⁰⁷⁴; è il lettore straniato di un tempo in cui la percezione dell'arte è radicalmente cambiata in meno di un decennio; è la *maschera* di un progetto teatrale compiuto che sbeffeggia dall'alto il qualunquismo, correndo perennemente il rischio di ricadervi, e così, amaramente, non si dà pace. Tuttavia, il nostro egiziano in quest'opera trova la forza di distinguersi anche come l'autore colto e ormai quasi cieco (nel vero senso della parola), che non smette di incoraggiare i giovani autori e poeti e di recensirli rivolgendosi agli stimati colleghi Yūsuf Idrīs e Karam Miṭāwa¹⁰⁷⁵.

Surūr afferma più volte che «la poesia è padre del teatro»¹⁰⁷⁶, e con ciò egli traccia una linea cardine nella propria sperimentazione drammaturgica, che vede dunque il recupero del verso (soprattutto se dalla tradizione) come un elemento che va ad innovare la partitura dialogica drammaturgica, vivificandone l'espressività e l'emozione, a sua volta evocate dalla semiosi "sintetica" stessa del linguaggio lirico e dalla sua precisa collocazione nelle aspettative di ricezione e nella memoria collettiva dello spettatore. In tal senso, gli articoli "Bayna yaday Arīṣṭū: difā'ān 'an ash-shi'r"¹⁰⁷⁷ e "Bayna yadaī Arīṣṭū difā'ān 'an al-masrah"¹⁰⁷⁸, pubblicati fra il maggio ed il giugno del 1975 sulla rivista *al-Kātib*, diretta dall'amico e collega Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr, costituiscono un ampliamento di quanto già accennato in *Hiwār fī al-masrah*. Un approfondimento è anche l'articolo in due parti "Ash-shi'r bayna al-mafrūd wā al-marfūd: muḥāwara ma'a Mārtin Haīdgir (I) e (II)"¹⁰⁷⁹, la riduzione teatrale/saggio

¹⁰⁷³ N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, il Cairo, 1981.

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*, pag. 136.

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*, pagg. 116-128 e 135-144.

¹⁰⁷⁶ Naḡīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, op. cit., pag. 63.

¹⁰⁷⁷ N. Surūr, "Bayna yaday Arīṣṭū: difā'ān 'an ash-shi'r" in *al-Kātib*, XV° anno, n.170, maggio 1975, pagg. 52-59.

¹⁰⁷⁸ N. Surūr, "Bayna yaday Arīṣṭū: difā'ān 'an al-masrah" in *al-Kātib*, XV° anno, n.171, giugno 1975, pagg. 60-72.

¹⁰⁷⁹ N. Surūr, "Ash-shi'r bayna al-mafrūd wā al-marfūd: muḥāwara ma'a Mārtin Haīdgir (I)" in *al-Kātib*, XVI° anno, n.189, dicembre 1976, pagg. 42 – 59; N. Surūr, "Ash-shi'r bayna al-mafrūd wā al-

*Afkār ḡunūniyya fī daftar Hamlit*¹⁰⁸⁰ ed il testo critico non pervenuto di *Humūm al-adab wa al-fann*¹⁰⁸¹, del quale apprendiamo notizie da un breve studio di critico di Amīn Al-‘Ayūti,¹⁰⁸² e sappiamo che l’autore vi lavorò sino a poco tempo prima della sua morte.

Tuttavia lo stile degli articoli di Surūr differisce da quello dei suoi grandi saggi e sembra divenire, col passare degli anni, sempre più caotico e confuso oltre ad essere talora pedantemente ostinato nel riaffermare determinati concetti.

Sotto il profilo linguistico e stilistico le cifre distintive della prosa saggistica di Surūr sono una prosa *inshā’iyya* più che *khabariyya*¹⁰⁸³, ovvero modulata su alcuni degli elementi tipici della retorica de *al-inshā’*:

1. l’esclamazione
2. l’invocazione
3. l’interrogazione

Benché la prosa preveda l’uso di un lessico piano e di numerosi accenti informali, attraverso di essa l’autore non corre il rischio di banalizzare o soprassedere sull’opportuno impiego di termini tecnici come: *ash-shakl*, ovvero la *regia/adattamento*; *al-maḍmūn*, ovvero *testo/contesto* (testo + *plot* originario + lavoro sulle azioni fisiche)¹⁰⁸⁴; *al-qālib*, ovvero il *calco*, un elemento indipendente che indica la dialettica dell’arte teatrale in sé e per sé. Tutti termini che qui vengono anticipati ma verranno ben definiti alle pagine successive¹⁰⁸⁵. La sua prosa è fortemente dialogica, contraddistinta da uno stile talvolta filosofico, spesso interrogativo o

marfūd: muḥāwara ma’a Mārtin Haīdḡir (II)” in *al-Kātib*, XVII° anno, n.191, febbraio 1977, pagg. 38-58.

¹⁰⁸⁰ N. Surūr, *Afkār ḡunūniyya fī daftar Hamlit*, in N. Surūr, *al-A’māl al-Kāmila*, op. cit., vol. 3, pagg. 328-389

¹⁰⁸¹ N. Surūr, *Humūm al-adab wa al-fann*, Dār al-Murīkh li-l-Nashr, Il Cairo, 1989. [non pervenuto];

¹⁰⁸² Amīn Al-‘Ayūti, “Dūn Kīshūt fī masrah at-talī’a” in *al-Kātib*, XV° anno, n.169, aprile 1975, pagg. 105-112. Vedi anche fra le opere critiche di Surūr pubblicate su *al-Kātib* una breve recensione di alcuni racconti di altri autori pubblicati sui numeri precedenti: N. Surūr, “Qirā’a naqdiyya fī qaṣā’id al-‘adad al-asbaq” in *al-Kātib*, XVI° anno, n.182, maggio 1976, pagg. 114-126.

¹⁰⁸³ Cfr. ash-Sharīf Al-Ḡurḡānī, Maḥmūd Shākīr (a cura di), *Asrār al-balāgha*, Maktabat al-Khānḡī, Il Cairo, 1991. Vedi anche ‘Alī al-Ḡārim e Muṣṭafā Amīn, *Al-balāghatu al-wāḍiḡatu*, Dār al-Ma’ārif, il Cairo, 2012.; Muhammad al-Hādī at-Ṭarābulī, *Tahātil Uslūbiyya*, Dār al-Ḡanūb, Tunis, 2015, pagg. 7-12.

¹⁰⁸⁴ Naḡīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 26-32.

¹⁰⁸⁵ N. Surūr, *Hākadhā qāla Ḡuḡhā*, op. cit., pagg. 11-12.

retrogrado in cui Surūr dà molto spazio alla *dubitatio* e alla *sermonatio* con chiari intenti umoristici.¹⁰⁸⁶

Se dunque *Ḥiwār fī al-masrah* è la stagione della teorizzazione e del pacificato mondo interiore dell'autore in cui la sua dirompente personalità e i fini didattici che si è preposto trovano un loro equilibrio, *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz* è invece un vero e proprio esercizio di stile, coltivato per molti anni sino alla morte, in cui lo *humor* serpeggia fra pagine critiche ineccepibili per fonti e sguardo metodico. L'ultimo saggio, invece, *Hākadhā qāla Ġuḥā* è la funambolica, amara, velenosa e spassosa didascalia a fronte di un percorso eccellente e dal finale, tuttavia, per nulla eccellente, sul quale è stato calato il sipario della delusione dell'intera *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab'iniyyāt*. Surūr se ne fa carico con la consueta incapacità di prendersi troppo sul serio che talora lo autorizza ad ergersi a profeta macchiettistico e presuntuoso. È anche questo Surūr/Ġuḥā: un critico serissimo che detesta la serietà, e che per fare critica trascina dentro la sua prosa in modo discreto tutto il suo mondo sia drammaturgico sia poetico.

Procediamo dunque ad offrire un saggio della scrittura in prosa di Surūr attraverso un *excursus* dei suoi tre testi critici fondamentali, osservati in ordine cronologico: *Ḥiwār fī al-masrah* (*Dialogo sul teatro*), *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz* (*Viaggio nella trilogia di Nağīb Maḥfūz*) e *Hākadhā qāla Ġuḥā* (*Così disse Giufà*).

5.1 *Ḥiwār fī al-Masrah*: dialogicità, gioco e compiutezza espressiva in tema di drammaturgia sperimentale

Il testo saggistico *Ḥiwār fī al-masrah* (*Dialogo sul teatro*) di Surūr, pubblicato per la prima volta nel 1969 da al-Maktaba al-Anglū-al-Miṣriyya¹⁰⁸⁷, comincia con una presentazione umoristicamente apocalittica dello scontro fra Autore e Regista¹⁰⁸⁸, definiti da Surūr rispettivamente come *rağul masrah* e *rağul drāmā* e la cui lotta assume i toni di una battaglia epocale, definita dall'autore emblematica per il teatro contemporaneo.

¹⁰⁸⁶ Cfr. Thomas O. Sloan (a cura di), *Encyclopedia of Rhetoric*, Oxford University Press, 2001; Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1991; cfr. Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, op. cit., pag. 2; Muḥammad al-Ḥādī aṭ-Ṭarābulṣī, *Taḥālīl uslūbiyya*, Dār al-Ġanūb, Tunisi, 2015, pag. 8.

¹⁰⁸⁷ N. Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit.

¹⁰⁸⁸ Per il dibattito su questi temi cfr. Don Rubin, *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. IV: *The Arab World*, Taylor and Francis, Londra, 1999.

Non appena hanno inizio le prove di un qualsiasi testo teatrale... ecco, badate bene, che comincia l'eterna lotta tra l'Autore ed il Regista. E benché il testo sia uscito dalla mano del primo e giunto alla mano del secondo, e benché la barca non possa tollerare due comandanti, non vi è fuga possibile dal miserabile compromesso che conduca ad una tregua, almeno per permettere il regolare svolgimento delle prove. Tuttavia, il duello persiste camuffato nei cuori o fra le pareti del teatro, attendendo la miglior occasione per dar mostra di sé. [...] Con la fine della messinscena, finisce la tregua; e ricomincia la battaglia, fra i due amici-nemici¹⁰⁸⁹.

Attraverso l'impiego di una retorica della *sermonatio* e lo stile *khiṭābī*¹⁰⁹⁰, nelle prime pagine del suo testo il nostro egiziano motteggia i toni, le voci e le invettive dei due attanti della prassi teatrale, formulate talora anche in *lahğā* (ad es. l'autore che del suo testo afferma «Ma-fī-sh keda abadān!!!»¹⁰⁹¹), e che improvvisamente si trasformano in tre, e successivamente in quattro (introducendo la figura dell'attore e del critico). Tuttavia, in tale esposizione umoristica di una presunta questione di partenza sul *fare* teatro, si osserva che l'arte o l'"esperimento" artistico e drammaturgico, sono ancora misteriosa materia di sfondo, metodologicamente indefinita e volutamente inesplorata alle prime pagine del saggio.

Infatti, seguendo i principi di *negazione* e *narrazione retrograda*¹⁰⁹² Surūr, dunque, procede a smantellare la paralisi del conflitto ritratto alle prime pagine, e a dedicarsi ad una scrittura piana e brillante quanto sorprendentemente chiara sull'esplicitazione del metodo e di una necessaria terminologia tecnica in materia di teatro. In *Ḥiwār fī al-masrah* che è dunque una "lettera aperta" per riflettere e discutere sul teatro contemporaneo egiziano, l'autore si dedica a descrivere gli archetipi dell'arte teatrale, i riferimenti al passato come potenziale creativo, la povertà dei mezzi come rinuncia al superfluo e procede a una definizione della sperimentazione alla luce della problematicità della ricezione critica.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, pag. 1

¹⁰⁹⁰ Raymond Queneau, Umberto Eco (a cura di), *Esercizi di stile*, Einaudi, Torino, 1983; Muḥammad al-Ḥādī aṭ-Ṭarābulṣī, *Taḥālīl uslūbiyya*, Dār al-Ġanūb, Tunisi, 2015.

¹⁰⁹¹ Traduzione: «Ah, come quest'opera ... nessuna!» in N. Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū- al-Miṣriyya, Il Cairo, 1969, pag. 2

¹⁰⁹² Cfr. Thomas O. Sloan (a cura di), *Encyclopedia of Rhetoric*, Oxford University Press, 2001; Angelo Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1991; cfr. Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, op. cit., pag. 2; Muḥammad al-Ḥādī aṭ-Ṭarābulṣī, *Taḥālīl uslūbiyya*, Dār al-Ġanūb, Tunisi, 2015, pag. 8.

Prima di addentrarci nelle caratteristiche espressive e contenutistiche del saggio è opportuna una piccola digressione sulla struttura atipica che Surūr ha scelto per lo stesso: il volume, infatti, è di fatto diviso in due sezioni: le prime 73 pagine sono divise in 7 capitoli critici ordinati secondo una logica impeccabile di riflessioni concatenate le une alle altre. Le successive sono in effetti un repertorio misto fra sarcastiche pantomime teatrali messe in piedi come risposta al tono censorio dei critici di allora¹⁰⁹³, e dialoghi fittizi coi maestri del teatro¹⁰⁹⁴. Insomma, Surūr mostra due volti di sé nel medesimo componimento: da un lato, il critico tecnicamente preparato, che offre riferimenti storici e bibliografici e dal limpido approccio didattico nell'esposizione delle proprie teorie; dall'altro, come se tale serietà gli venisse terribilmente a noia, dà prova che non esiste teoria senza applicazione, e così, attraverso il canale espressivo che gli è più congeniale (la scrittura teatrale in toni farseschi), risponde alla critica avversa con brevi *pièces* pungenti, rivendicando la scrittura teatrale stessa come il più potente strumento per criticare i molti *cliché* di cui è vittima.

5.1.1 *Il teatro dell'autore, il teatro dell'attore e il teatro del regista: la teoria dell'«umiltà» e la realtà egiziana nel gioco espressivo di Surūr*

Le riflessioni contenute nel testo in questione procedono costantemente dal generale al particolare. Osserviamo, infatti, come all'inizio Surūr proceda da una lettura filosofica, ispirata dalle sue letture su Gianbattista Vico, su quelle che il nostro egiziano definisce le “tre ere del teatro”, per poi giungere ad osservare più precisamente il destino del teatro egiziano e giocando a convincere il lettore che lo scontro fra i tre attanti del teatro, ovvero l'Autore, l'Attore ed il Regista che «hanno il governo dell'operazione artistica teatrale» (la-hum qā'ida al-'amaliyya al-fanniyya al-masraḥiyya), sia reale e irrisolvibile. In ragione della sua attività prevalentemente drammaturgica, inoltre, vuol far credere che tutto il suo favore sia teso a spalleggiare un «teatro dell'Autore» come afferma a seguire:

¹⁰⁹³ Furono in molti i critici contemporanei di Naḡīb Surūr, che ne contestarono i lavori, fra questi ricordiamo Bahīḡ Nāṣir e Rashād Rushdī. Il primo, a seguito della rappresentazione dell'opera *Ah yā layl yā qamar!* pubblicò sul quotidiano *al-Ġumhūriyya* (13 dicembre 1967) un articolo feroce sulla validità artistica della stessa. L'aspetto più singolare della vicenda fu proprio la risposta dell'autore: egli compose a mò di *muḥākā* (*imitazione, parodia*) una piccola sceneggiatura dal titolo *Ah ... ya naqd ... marra ukhra!* i cui protagonisti sono il critico, citato per nome e cognome e che parla unicamente attraverso le parole della propria recensione, e l'autore di *Ah yā layl yā qamar!* che ad esse risponde. Il testo è stato poi inserito nel saggio qui in oggetto, Naḡīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 97 – 133.

¹⁰⁹⁴ Naḡīb Surūr, “Ḥiwār ma'a Stānislāfskī” in *Ibidem*, pag. 192-212.

Il teatro dell'Autore: il suo modello è il teatro greco di Eschilo e Sofocle. L'autore era l'unica guida della rappresentazione ed in tal senso ne era dunque anche il primo attore e il regista. Questa era antica dell'arte teatrale non conosceva lo scontro fra regista e attore, né dunque fra i ruoli di gestione affidati all'*uomo di dramma* o all'*uomo di palcoscenico* [...] Il teatro dell'attore, invece, vede il suo trionfo in Europa alla fine dell'epoca rinascimentale e post rinascimentale, quando i nomi di Heminges e Henry Condell appaiono sul *First Folio* del 1623¹⁰⁹⁵, in cui il primo attore è alla guida della *pièce*, dando così principio ad una forma ancora embrionale dello scontro fra primo attore e regista [...] Il teatro di Shakespeare fu l'esponente di un'ultima stagione della resistenza accanto all'uomo di dramma contro l'attacco sferratogli dall'uomo di palcoscenico. [...] Uno scontro che, tuttavia, si affermò come un bisogno storico. Eccetto i casi di Pirandello e Brecht, che commentarono e si resero conto della crisi in ambito drammaturgico (e dunque ne sorrisero), toccò dolorosamente all'autore di comprendere che dopo aver scritto il suo testo, non avrebbe potuto più esercitare alcun potere su di esso. [...] Per salvare gli autori moderni dal teatro dell'assurdo dei registi, uno di questi a destra grida: "*Che dirigano le loro opere da soli!*" E un altro a sinistra, poverino, bofonchia: "... oppure ... che non muoiano mai!"¹⁰⁹⁶

Tuttavia, il dubbio sulla centralità riservata alla figura autoriale da Surūr comincia ad instillarsi alle pagine successive, quando il nostro autore commenta la versione tragica di *Bustan al-Karaz* portata in scena da Stanislavskij confrontandola con l'originale commedia farsesca (Surūr impiega il termine *fārs*) di Čechov. Egli, a sorpresa, reputa la scelta di Stanislavskij una scelta storica e ineluttabile, e dunque si concentra sul valore dell'auto-lettura e dell'inevitabile molteplicità delle letture intese come atti creativi e nelle quali, come direbbe Barthes, «anche correggendo si aggiunge e si crea

¹⁰⁹⁵ Furono celebri attori di alcune compagnie dirette da Shakespeare fra le quali The Lord Chamberlain's Men e The King's Men. Furono fra i redattori nel 1623 del cosiddetto *First Folio*, ovvero la prima pubblicazione non autorizzata di 36 lavori del Bardo, vedi Charles Lamb, Mary Lamb, *Tales from Shakespeare*, Penguin, Londra, 2007, introduzione, citaz. Nel testo in Nağīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, op. cit., pag. 6.

¹⁰⁹⁶ Nağīb Surūr, *Ibidem*, pagg. 4-8

qualcosa ma non si sottrae nulla»¹⁰⁹⁷. In tal senso, dunque, Surūr procede a riflettere sui concetti legati alla figura dell'autore di

- a) «umiltà reale» (*at-tawāḍū' al-wāqi'ī*)
- b) «umiltà apparente» (*at-tawāḍu' al-ẓāhir*)
- c) «mancanza di umiltà» (*'adam at-tawāḍū'*)

a) Tali concetti sono fondati sull'equilibrio che l'autore riesce a rendere fra *adh-dhāt* (l'elemento personale) wa *ash-shay'* (l'elemento oggettivo). «L'umiltà reale», dunque, è indicata come quella tendenza a dare maggior rilevanza ad *ash-shakl* (regia/adattamento) rispetto a *al-maḍmūn* (testo/contesto) ovvero una maggiore rilevanza all'adattamento (che risente molto delle interferenze di natura personale) rispetto ai contenuti; una scelta che porta a esiti astorici in cui Surūr cela, almeno per il momento, un tono critico nei confronti del teatro di Tawfīq al-Ḥakīm¹⁰⁹⁸.

b) La seconda, ovvero «umiltà apparente» (*tawāḍu' al-ẓāhir*) è il “segreto” del successo e dell'immortalità di Čechov, Nağīb Maḥfūz e Bernard Shaw, che, al contrario dei loro contemporanei Tolstoj e al-'Aqqād, ebbero la furbizia di lasciare il testo aperto e suscettibile al cambiamento, ma al tempo stesso non furono equilibrati nel formulare le loro critiche sulla realtà circostante.¹⁰⁹⁹

c) La terza, «la cosiddetta mancanza di umiltà» è quella tendenza a veicolare una metodologia artistica e una specifica lettura della storia e dei bisogni espressivi senza scendere a compromessi con la vendibilità del testo artistico. Surūr in ciò è molto preciso nel definire ogni *querelle* teatrale come una questione *storica* e non di ordine morale. La lettura coraggiosa di chi «manca d'umiltà» è quella che spesso si interroga sul potenziale dell'arte ai fini della comprensione di bisogni storici, quali: la ricerca di un'identità, il bisogno di sognare un futuro e di non tradire la naturalezza dei canali espressivi. Tuttavia, tale atteggiamento sembra essere il più impopolare quando Surūr afferma: «Mi chiedo: quanto hanno guadagnato gli umili dalla loro modestia, quanto

¹⁰⁹⁷ Roland Barthes, “La morte dell'autore” in *Il brusio della lingua: 4 saggi critici*, Einaudi, Torino, 1988, pag. 5; cfr. Umberto Eco, “Il ruolo del lettore”, in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.

¹⁰⁹⁸ Nağīb Surūr, “Bayna Tsikhūf wa Stānislāfskī” in *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 10.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*, pag. 12.

hanno perso coloro che avevano la sicurezza delle proprie idee?»¹¹⁰⁰ E sembra ormai chiaro qui che, proprio con gli “umili”, qui Surūr si schieri senza riserve.

In seguito l'autore procede a riflettere sull'introduzione del teatro occidentale nel mondo arabo, offrendo brevi cenni storici conosciuti, ma soprattutto definisce il teatro egiziano essenzialmente come un “teatro dell'Attore”:

I modelli europei mal si adattano alla storia del nostro teatro, e ciò avviene essenzialmente per due ragioni: la prima è che il fenomeno del teatro è entrato in Egitto attraverso il teatro delle “stelle da palcoscenico” allora diffuso nei teatri europei; la seconda è che il potere del *khedivè* Ismā'īl costrinse i primi bagliori del teatro dell'Autore a un'eclissi, poiché considerato “pericoloso” per la morale e decisamente poco attraente in termini populistici. Fu così che vedemmo splendere le stelle di Salāma Ḥiğāzī, Ğūrğ Abyaḍ, 'Abd ar-Raḥmān Rushdī, ar-Rihānī ecc.¹¹⁰¹

Egli identifica Yusūf Wahabī come il più acerrimo nemico del cambiamento, che tuttavia, paradossalmente e miracolosamente, si compì in due fasi – un tentativo fallimentare di rinnovamento negli anni '20 ed uno riuscito negli anni '40 – ad opera di eccellenti figure del panorama egiziano, quali 'Azīz 'Īd e Zakī Ṭulaymāt, proprio quando l'Europa era giunta alla fase di crisi del proprio teatro¹¹⁰². Secondo Surūr, lo scontro con le forme teatrali dominate dagli attori si realizza ancora più apertamente con Muḥammad Ghīṭ e Nabīl Alafī¹¹⁰³. La crisi artistica europea, di cui Surūr ritiene che la stagione dell'assurdo sia un chiaro indice, aveva condotto a inevitabili complicazioni nel mondo arabo che pedissequamente ne osservò le derive, prendendo erroneamente le distanze da una necessaria lettura critica e severa anche delle avanguardie occidentali¹¹⁰⁴. E continua il nostro autore:

Il nostro teatro non ha avuto un ruolo determinante nella *nahḍa*, e poi credo sia ora di allontanarsi dai prestiti o dalle pedissegue imitazioni

¹¹⁰⁰ *Idem*

¹¹⁰¹ *Ibidem*, pag. 17.

¹¹⁰² *Ibidem*, pag. 18; cfr. Monica Rucco, “L'evoluzione del teatro arabo: il modello del teatro egiziano” in *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa ad oggi*, Carocci, 2010, pagg. 67-108.

¹¹⁰³ *Idem*.

¹¹⁰⁴ Su tale atteggiamento cfr. Christopher D. Innes, *Avant-Garde Theatre, 1882-1992*, Routledge, Londra e New York, 1993; James Martin Harding; Cindy Rosental, *Restaging the Sixties: Radical Theaters and their Legacy*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.

delle ultime stagioni del teatro europeo. Ciò non significa dover chiudere gli occhi innanzi agli sviluppi e alle evoluzioni di straordinario valore artistico, ossia innanzi agli aspetti positivi. Ciò implica, invece, di apprezzare tale innovazioni in qualità di drammaturghi indipendenti nel giudizio e nell'impiego delle tecniche, che rispondano all'esigenze del teatro egiziano in questa nostra stagione di profondo cambiamento.¹¹⁰⁵

La «pigrizia artistica»¹¹⁰⁶ dunque fa il gioco della dittatura delle «stelle del teatro»¹¹⁰⁷, ma soprattutto, secondo Surūr, è il conclamato rifiuto di un concetto fondante dell'arte teatrale, ovvero *al-waḥda al-fanniyya*, nelle sue declinazioni tecniche che egli definisce quali:

- *fann al-khaṭāba* (oratoria)
- *fann al-ilqā'* (arte della declamazione)
- *fann at-tanghīm* (arte canora)
- *fann at-tamthīl* (arte della recitazione)¹¹⁰⁸

Tali temi aprono dunque il dibattito sulla terminologia basata sull'asse binario d'ispirazione stanislovskijana di *ash-shakl* e *maḍmūn*.¹¹⁰⁹

5.1.2 *Ash-shakl wa al-maḍmūn*: l'esigenza de 'amaliyyat al-ilṣāq fra i ruoli e la centralità della regia

Fra i temi centrali di questo capitolo di *Ḥiwār fī al-masrah* vi è la terminologia tecnica, ed ecco che Surūr afferma in merito alla tradizione precedente:

Negli anni '20, ad esempio, paradossalmente si faceva uso di una terminologia più semplice e chiara, scevra di questi lessemi oscuri, paroloni incomprensibili e complicati pseudocomposti d'ispirazione

¹¹⁰⁵ *Ibidem*, pag. 45.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*, pag. 47.

¹¹⁰⁷ *Idem*.

¹¹⁰⁸ *Idem*. In questa sua teorizzazione Surūr sembra ispirarsi alle classificazioni retoriche impiegate in poesia de *waḥdat al-bayt* e *waḥdat al-ḡumla*, giungendo al neologismo de *al-waḥda al-fanniyya* per il teatro. Tale uso di termini retorici non è affatto inusuale nella saggistaica di Surūr; lo ritroviamo spesso sia in questo stesso testo negli altri qui in analisi. Vedi Muḥammad Binnīs, *Ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, Dār at-Tawbiqāl, Casablanca, pagg. 140-141; Ahmed al-Tami, "Arabic Free Verse: The Problem of Terminology", in *Journal of Arabic Literature* vol. 24, n. 2, luglio 1993, Brill, Leiden, pagg. 185-198. pagg. 185-198. Per altre classificazioni delle arti drammaturgiche vedi anche l'articolo 'Alī ar-Rā'ī, "Some Aspects of Modern Drama" in *Ostle*, 1975, pagg. 167-178.

¹¹⁰⁹ Il metodo di Stanislavskij ed i passaggi della *personificazione* e *revivescenza* del processo di immedesimazione teorizzati dall'autore, afferiscono all'attore e non alla *pièce* in generale. Vedi Franco Ruffini, *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, editori Laterza, Roma-Bari, 2007

metafisica, e pagine di indici e bibliografia e note ... I nostri padri, ad esempio, non facevano abuso del termine “cultura” e “culturale”, “colto”, “acculturazione” al livello a cui assistiamo oggi; un dato che indica la stagione presente come quella di un’“adolescenza culturale”, o meglio dell’essere trascinati a bordo di una barca senza vento povera di cultura, se l’espressione vi pare efficace¹¹¹⁰.

Successivamente, l’autore procede a definire i concetti de *ash-shakl* e *al-maḍmūn*, ovvero due elementi nitidamente distinti ma il cui significato non è meramente traducibile come “forma” e “contenuto”, piuttosto come *adattamento/regia* e *testo/contesto*. Inoltre, essi non sono interscambiabili: errore che invece Surūr reputò essere stato commesso dalla ricezione in Egitto del “teatro dell’assurdo”, operazione priva di un’adeguata conoscenza di Ionesco, Pinter e Ferguson, che nella più preparata scuola beirutina erano invece conosciuti¹¹¹¹. Tornando alla tradizione immediatamente precedente della drammaturgia degli anni ’50 Surūr afferma che il *maḍmūn* era indetificato come «la posizione politica ed ideologica che muove l’operato dell’artista ma che è uno degli elementi del *maḍmūn* e da solo non lo rappresenta»¹¹¹². Ecco dunque che Surūr predilige una nuova definizione, se pur problematica, di “contesto”, che qui noi traduciamo tenendo fede al pensiero espresso dall’autore, proprio come “testo/contesto”, e così afferma:

Il teatro, rispetto ad altre forme di arte dove la riflessione critica sul *testo/contesto* è talora più profonda, rappresenta un caso a sé, e se vogliamo più complesso. È un’operazione che ha a che fare con *pratiche creative* che vengono impiegate e coordinate al fine di dar vita alla rappresentazione teatrale. Il testo teatrale è un elemento fondamentale del *maḍmūn* ma non è finalizzato esclusivamente alla *pièce*. È un lavoro artistico incompleto, anzi è il germoglio di un lavoro artistico la cui natura è di per sé *non finita*, è quell’elemento che chiama all’appello gli sforzi di regista, attori e tecnici affinché si realizzi un’opera d’arte. Un gran mal di testa non può che essere

¹¹¹⁰ Naḡīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 26.

¹¹¹¹ *Ibidem*, pag. 28. Sulla circolazione delle idee e delle critiche in ambito drammaturgico durante il periodo indicato vedi Chérif Khaznadar; Norma Jean Deak, “Tendencies and Prospects for Third World Theatre” in *Drama Review* XVII, n. 4, dicembre, speciale su *International Festival*, pagg. 35-50; Sharīfa Zuhūr, *Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and Visual Arts of the Middle East*, American University in Cairo Press, Il Cairo, 2001. Cfr. Olga Christine Kiebuszinska, *Intertextual Loops in Modern Drama*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison NJ, 2001.

¹¹¹² *Ibidem*, pag. 30.

l'esito della ricerca di definizioni nitide per elementi compositi che a loro volta, e insieme ad altri, danno esito a nuovi elementi compositi: possiamo dunque affermare che l'insieme delle potenzialità oggettive e teoriche di una *performance* teatrale sono rappresentate dall'insieme di *ash-shakl* e *al-maḍmūn* [...], quest'ultimo, ovvero il **testo/contesto**, è l'elemento immutabile e fisso, è la cellula dell'opera teatrale ossia *messaggio + personaggi + relazioni fra loro + indicazioni di tempo e spazio interni*. [...] ***ash-shakl* è la soluzione fenomenica** per dar voce, immagine e movimento al primo, **è la regia o l'adattamento** ed è ovviamente un elemento mutevole [...]. Il testo teatrale non è che la somma, incompleta e aperta, di questi due elementi.¹¹¹³

Il *maḍmūn*, dunque, né è rappresentato solo dal testo e da come quest'ultimo esprime le relazioni fra i personaggi, né solo dal contenuto ideologico che esso veicola. Esso è il custode di quell'elemento che non muta nella *pièce*, includendo in quest'ultimo l'esigenza dell'esercizio tecnico, delle azioni fisiche e dell'esperienza del teatro, che prima di ogni altra finalità ha quella di consacrare gli attanti che vi partecipano ad un scopo preciso: ovvero la strutturazione e la vivificazione di un messaggio teatrale come meccanismo artistico e comunicativo essenzialmente contraddistinto dalle seguenti caratteristiche:

- il teatro è sociale
- il teatro è collettivo
- il teatro è per sua natura *in fieri*¹¹¹⁴.

Per un solo *maḍmūn*, dunque, esistono numerosissime *ashkāl*, ovvero adattamenti o regie che non devono intimorire l'autore ma appagarlo, poiché essi sono l'elemento che garantisce la reale fedeltà al *testo/contesto*. Ricorda Surūr la follia di poter avere dominio o l'esclusiva proprietà sulla parola, che nel futuro non potremo più gestire è allo stesso tempo tenera e un po' ridicola:

Vi sono autori che si fermano davanti al primo gradino del teatro,
temendo di non trovar dentro la regia che avrebbero immaginato o

¹¹¹³ *Ibidem*, pag. 31.

¹¹¹⁴ *Idem*. Cfr. Ḥasan 'Atīyya, *ath-Thābit wa al-mutaḡhayyir fī al-masrah wa-at-turāth ash-sha'bī*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1990. Vedi anche Marvin A. Carlson, "Avant-Garde Drama in the Middle-East" in *Harding*, Rouse eds., 2006, pagg. 125-144. Cfr. Chérif Khaznadar; Norma Jean Deak, op. cit., pagg. 35-50.

desiderato. Quegli autori dimenticano che hanno disegnato un bel quadro ma non ne hanno curato i bordi, non hanno composto un romanzo o un racconto, hanno proposto per il teatro una materia creativa il cui *ash-shakl* non è definito né mai definitivo.¹¹¹⁵

Da qui Surūr procedere ad indicare che nella grande libertà di regia e di adattamento vi sono tuttavia elementi di legame imprescindibili, quali il tempo e il luogo interni della rappresentazione nonché i personaggi, incluse le relazioni fra loro. L'opera teatrale è frutto solo del binomio attivo *al-maḍmūn/ash-shakl* che sono gli elementi fondanti de *al-waḥda al-fanniyya*. Secondo il nostro egiziano, dunque:

Il regista è la figura più importante nella resa armonica de *ash-shakl* e *al-maḍmūn* all'interno della *pièce*. A lui si deve la gestione equilibrata di un'operazione di coesione (*'amaliyyat al-ilṣāq*) fra i propri sforzi, quelli dell'autore e quelli degli attori al fine di realizzare un'opera che sia rappresentativa di quell'unità artistica (*al-waḥda al-fanniyya*) in grado di comunicare un messaggio e affidarlo allo spettatore. [...] In tale contesto, se è pur vero che l'autore *fonda* e l'attore ha la responsabilità di *interpretare*, tuttavia, è il solo regista che tutto *dirige*.¹¹¹⁶

Surūr, dunque, al contrario di quanto burlescamente voleva far credere all'inizio, si schiera per un teatro del regista, inteso come un «teatro che risponde ad un'esigenza dialettica di natura storica» in cui si predica, tuttavia, una *'amaliyyat al-ilṣāq*, ovvero il lavoro congiunto fra i tre attanti dell'azione teatrale.

Surūr attacca l'impiego massiccio del *decor*, ovvero una eccessiva cura della messinscena. Afferma, infatti, che il teatro greco come quello shakespeariano godevano di completezza espressiva e potere di *parola* e *gesto* che prescindevano da un opulento impiego di elementi di contorno. Contemporaneo di Grotoskij, e di altri esperimenti drammaturgici quali quelli dell'*Odin Teatret* di Eugenio Barba (1964), il *Théâtre du Soleil* di Ariane Mnouchkine (1964), *El Teatro Campesino* (1965), e il *Teatro degli Oppressi* teorizzato dal brasiliano Augusto Boal (inizi anni '70)¹¹¹⁷,

¹¹¹⁵ *Ibidem*, pag. 34.

¹¹¹⁶ *Ibidem*, pag. 37-38.

¹¹¹⁷ Per alcuni riferimenti a tali compagnie drammaturgiche sperimentali vedi Don Rubin, *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, op. cit.; cfr. M. Ruocco, "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*

Surūr dunque si schiera per un teatro povero, un teatro da vivere e ricevere e, rivolgendosi allo spettatore con la forza retorica del discorso diretto col motto «sì, il regista sei anche tu!», esalta dunque il ruolo attivo che il pubblico deve avere nel teatro contemporaneo. L'autore intende la *pièce* come un'espressione che mano a mano che si costruisce «diventa nuda e si sgretola»¹¹¹⁸, intuendo la forza dell'arte teatrale come quell'azione incompleta che «rinasce ove lo spettatore la interpreta»¹¹¹⁹.

5.1.3 La regia in Egitto, la rivoluzione del '52 e l'esigenza di una riformulazione del canone: un esempio, il ritorno ad *al-klāsikiyyāt*

Surūr afferma che i primi esempi verosimili di applicazione de *al-waḥda al-fanniyya* nel teatro egiziano non furono visibili prima della rivoluzione del 1952, e dunque non prima del 1953. In tal senso, ed in generale, emerge da *Ḥiwār fī al-Masrah* un atteggiamento assai consapevole dei progressi in ambito sociale e culturale compiuti dalla rivoluzione socialista nasseriana, che trova dunque stima ed approvazione da parte del nostro autore. Tuttavia, ecco come Surūr commenta amaramente sui termini di sperimentazione e innovazione:

Proviamo ad avvicinarci all'Europa, senza studio né sufficiente esercizio. [...] Dall'introduzione del teatro di modello europeo nel mondo arabo ad oggi (1880-1969), abbiamo fatto circa il 10% di ciò che hanno fatto loro, per pigrizia e mancanza di studio, e non di capacità. Dopo la rivoluzione, la possibilità per molti specialisti di studiare nell'Europa dell'est e dell'ovest, ha costituito un'esperienza di formazione imprescindibile, che ci ha reso capaci di elaborare metodologie proprie e pratiche di rappresentazione indipendenti.¹¹²⁰

Un errore fondamentale è, dunque, la scorretta interpretazione del concetto di regia e della figura del regista, osservata dai più come un'attività scevra di impatto sul *maḍmūn* il quale, invece, rimane il reale campo d'azione di qualsiasi forma di sperimentazione, molto di più di quanto non possa esserlo *ash-shakl*.

Values to New Aesthetics, Atti dell'VIII° convegno EURAMAL, 11-14 giugno 2008, Uppsala, Harrassowitz, 2011, pagg. 123.

¹¹¹⁸ *Ibidem*, pagg. 39

¹¹¹⁹ *Idem*. Cfr. *Ibidem*, pag. 14

¹¹²⁰ *Ibidem*, pagg. 48.

E di qui, si giunge dunque ad una delle parentesi più interessanti del manifesto di Surūr, ovvero la riflessione sui «classici»¹¹²¹. Surūr si interroga innanzitutto sul concetto di mimesi, intendendo la stessa una pretesa di gusto filologico tuttavia impossibile da soddisfare. A tal proposito, il suo lavoro sulla tragedia greca e i suoi studi sulla figura di *Agamennone* gli suggeriscono di operare in favore di una rilettura creativa del *maḍmūn* a fronte dei modelli precedenti; una rilettura che consta anche dell'acquisizione di alcuni canali espressivi del passato (quali il coro) in una forma comprensibile ed empatica per lo spettatore contemporaneo. Così afferma in un passo del capitolo del saggio dedicato a tale tema:

L'invito al recupero dei classici non può portare con sé la pretesa di una mimesi. Ad esempio, le stesse fonti riguardo l'antica tragedia greca non sono nemmeno sufficienti per ricreare un lavoro che in ogni caso risulterebbe differente. [...] Nell'angoscia di giorni e notti a riflettere su un personaggio come *Agamennone* mi sono domandato: Può forse un *maḍmūn* aristocratico fare un re? Possono forse le relazioni fra i personaggi fare un dramma? Così ho compreso che l'adattamento essenziale che garantisce fedeltà espressiva ad un testo classico o d'ispirazione tradizionale non è che quello esercitato sul *maḍmūn*, sul testo, sulla ricreazione immaginifica di una *realtà*. Può forse *Agamennone* esprimersi secondo la lingua dei *mawāwīl*? Dunque perché non spogliarlo della tunica greca e mostrarlo per ciò che è, ossia un feudatario? [...] La ricreazione degli eroi, soprattutto se leggendari, è una garanzia di *vivenza*¹¹²² che può fare degli achei dei contadini; se così facessimo, scandalo a parte, avremmo forse qualcosa da perdere?¹¹²³

Tuttavia la regia deve comunque attenersi a scelte contingenti che fanno riferimento sempre al *maḍmūn*; fra queste vi sono:

- 1) l'adattamento al **testo/contesto**;
- 2) la scelta dell'**idioma**.

¹¹²¹ Nağīb Surūr, “Rā’ā fī Mawqaf-nā min al-Klāsīkiyyāt” in *Hiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 51-59.

¹¹²² Per la traduzione come “vivenza” dell’originario termine “vita” vedi la differenza concettuale fra *vivenza* e *sopravvivenza* in rapporto al mito in Julio Caro Baroja, *Los fundamentos del pensamiento antropológico moderno*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1991, pag. 62.

¹¹²³ Nağīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 56-58.

A proposito della scelta della variante linguistica, Surūr sottolinea il valore di determinate soluzioni retoriche e linguistiche nella sua produzione drammaturgica ed afferma che dall'eventuale scelta di impiego di *lahğāt maḥliyya* l'opera stessa non ne trae alcun giovamento: perseguirebbe una volontà di mimesi con il contesto alla quale, evidentemente, non può aspirare, né sarebbe comprensibile allo spettatore¹¹²⁴ che viene identificato come il maggior *co-regista* dell'espressione teatrale non solo durante le brevi ore della *pièce* ma soprattutto successivamente. In quella che costituisce la più grande prova della contezza tecnica di Surūr, egli ribadisce la sua precisa volontà di esprimersi con una lingua comprensibile ed empatica con lo spettatore, una lingua che Badawī definirebbe *lahğā al-mutanawwirīn*¹¹²⁵ o che potremmo indicare come un protodialetto egiziano, trasferendo su una microarea le considerazioni di Durand, Kallas e Cohen¹¹²⁶.

5.1.4 *Ḥawla at-trağribiyya*: il manifesto teatrale di Nağīb Surūr e un progetto comune con gli autori de *Masraḥ al-Ğīb*

A partire dalla considerazione di Surūr che «la poesia è il padre del teatro»¹¹²⁷ all'interno di questo capitolo che costituisce l'*acme* del discorso critico dell'autore in tema di drammaturgia, il nostro egiziano riflette sul senso dello sperimentalismo, confrontandosi con le esperienze teatrali sue contemporanee e osservando il ruolo spesso censorio e tassativo esercitato dalla critica della quali si rammarica amaramente «non trovate sia buffo che non vi è nemmeno un critico che si occupi d'arte e che invece ve ne siano una miriade che della critica fanno *letteratura*?»¹¹²⁸

Surūr dunque procede al confronto fra il Manifesto del Teatro Egiziano ufficialmente adottato dai più grandi teatri dell'epoca quali Masraḥ al-Ḥadīth, Masraḥ al-Qawmī, Masraḥ al-Ḥakīm, Masraḥ al-Kūmīdī e alla mancata applicazione dello stesso. Surūr, molto ragionevolmente, gioca con una retorica dell'opposizione per far notare come

¹¹²⁴ *Ibidem*, pag. 58-59.

¹¹²⁵ Come afferma Badawī, la progressiva distanza che si traccia dalle cinque varianti sociolinguistiche seguenti è il primo indice per decifrare la natura del messaggio in arabo parlato: 1) *fuṣḥā at-turāth* (2) *fuṣḥā al-'aṣr* 3) *'āmmiyyat al-muthaqqafīn* 4) *'āmmiyyat al-mutanawwirīn* 5) *'āmmiyyat al-ummiyyīn*. In Alaa Elgibali (a cura di), *Understanding Arabic: Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi*, American University in Cairo Press, 1996, pagg. 103-105;

¹¹²⁶ O. Durand, *Dialettologia araba*, Carocci, Roma, 2009 pag. 137 – 139; E. Kallas, *Qui est arabophone?* Istituto di Sociologia Internazionale di Gorizia, Gorizia, 1999, pag. 50; D. Cohen, *Etudes de linguistique sémitique et arabe*, The Hague, Parigi, 1970, pag. 70. cfr. Owens, *A Linguistic History of Arabic*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

¹¹²⁷ Nağīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masraḥ*, op. cit., pag. 63.

¹¹²⁸ *Ibidem*, pag. 39.

paradossalmente il manifesto del piccolo teatro *al-Ġīb* «piccolo da entrare in una tasca, piccolo come una sorpresa, come il suo pubblico»¹¹²⁹ nel cuore di Zamalek non entra affatto in contrasto con il manifesto del teatro egiziano, anzi ne costituisce l'unica applicazione fattiva e non teorica, che è «un invito al teatro per il teatro»¹¹³⁰, che è il segreto dei segreti di ciò che è collettivo, educativo, seducente e commovente. Un teatro, pertanto, che rifletta i sogni, i desideri, la voce di un popolo e non lo lasci a sognare le ombre di un teatro delle stelle e la sua vita patinata senza vibrazione che, ad ogni modo, gli sarà preclusa:

Affermano che il manifesto de Masrah al-Ġīb sia in contraddizione con quello del teatro egiziano, e qui emergono dunque tre considerazioni: o forse non conosciamo il manifesto del teatro egiziano; o forse lo conosciamo fin troppo bene ed ignoriamo quello del Teatro al-Ġīb; probabilmente non conosciamo entrambi. [...] Tuttavia, se fosse proprio “quello lì”, il segreto dei segreti? Se fosse proprio lo sperimentalismo la cifra stilistica del Masrah al-Ġīb, o almeno un elemento del suo manifesto? Come senz'altro è elemento del manifesto del teatro egiziano. E dunque in ragione di quanto detto, dov'è la contraddizione? Ditemi, potrebbe forse l'Egitto avere oggi un teatro differente? Il messaggio artistico nella nostra società non può guardare allo sperimentalismo con autoreferenzialità allontanandosi 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. Dobbiamo assumerci la responsabilità di un messaggio culturale, attivo, educativo, formativo nella più ampia accezione del termine, che attraverso l'arte renda il binomio *teoria + applicazione* la forma più intima di coscienza degli obiettivi rivoluzionari con i quali si guarda all'orizzonte.¹¹³¹

La sperimentazione, pertanto, è l'introduzione di una novità espressiva che deve esistere nel teatro perché il teatro stesso esista. Surūr riflette sulla nascita dell'opera

¹¹²⁹ *Ibidem*, pag. 67.

¹¹³⁰ *Ibidem*, pag. 70.

¹¹³¹ *Ibidem*, pag. 71.

Yāsīn wa-Bahiyya come romanzo poetico (*riwāya shi'riyya*¹¹³²) e su come la poesia sia stata dunque parola di teatro, retorica espressiva di un sentimento esplicito e attivo, un “esperimento” sul *maḍmūn* e non su *ash-shakl* che ha fatto dell’ispirazione a Puškin, una sfida alla creatività e al testo.

La sperimentazione, dunque, è versatile e risponde a bisogni espressivi, non segue preconcezioni o riflessioni aprioristiche, quindi protesta Surūr: «Dissero che i contadini non possono essere i protagonisti di una sperimentazione. E perché no?»¹¹³³ La controversa ricezione di *Yāsīn wa Bahiyya* all’inizio, come opera sperimentale eccetto che per l’uditorio del Masraḥ al-Ḥakīm, e successivamente come opera “pseudo-sperimentale” secondo Surūr è la conferma dell’enorme potere che i grandi nomi del teatro di allora continuavano ad esercitare sull’inerzia culturale collettiva. Surūr, insieme ai colleghi de Masraḥ al-Ġīb (fra questi l’amico Karam Miṭāwa‘) ai quali rende omaggio, non accetta il ruolo dell’oppositore, ma riflette sull’onestà del proprio ruolo in quanto drammaturgo e artista. Così afferma:

«Il teatro ha una responsabilità civica che non può ignorare. L’Arte è l’unico strumento rivoluzionario che fa di un potere un’unione di sforzi e non un’imposizione.»¹¹³⁴

Essa deve smuovere le coscienze verso una più profonda consapevolezza del sé e del proprio ruolo nella collettività. In tal senso è il teatro delle nuove questioni, di un nuovo modo di esprimersi, il teatro di un’offerta volontaria che ha i tratti ed i confini di un progetto di produzione teatrale. Ancora una volta soffermandosi sui concetti di *taqlīd* e *tağrīb* afferma:

Essi non sono affatto inconciliabili, anzi hanno bisogno l’uno dell’altro. Cosa dire dunque della presunta e “vecchia” sperimentazione proposta dal teatro al-Ḥakīm o da quella vecchia locandina di Ramsīs, apparsa nemmeno un mese fa sull’ultimo

¹¹³² Composta dall’autore su ispirazione del romanzo in versi *Eugenio Onegin* di Puškin tra il dicembre 1963 ed il febbraio 1964 durante il periodo di permanenza dell’autore a Budapest, vide il palcoscenico nel 1964 con la regia di Karam Miṭāwa‘.

¹¹³³ Nağīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masraḥ*, op. cit., pag.61. Cfr. Maḥmūd ‘Izz ad-Dīn, *Masraḥ ath-thawra wa-at-tağrīb ‘inda Nağīb Surūr wa-Amīrī Bārākat*, Fuṣilat, Aleppo, 2001. Si sottolinea che l’opera *Yāsīn wa Bahiyya* avrebbe dovuto essere pubblicata sulla rivista *al-Masraḥ* come annunciato nel XIX° vol. della stessa (1965), tuttavia la pubblicazione venne boicottata da alcuni critici che lavoravano in qualità di editori presso la rivista, vedi Bandar ‘Abd al-Ḥamīd, “Nağīb Surūr: mawt al-mughannī al-muqātil” in *al-Ḥayya al-Masraḥiyya*, anno VI°, n. 4, autunno 1978, pagg. 161-171.

¹¹³⁴ *Ibidem*, pag. 72.

numero de *al-Masrah*? Non è forse quello il vero “taqlīd”, la vera imitazione che non aggiunge nulla di nuovo e non racconta nulla dei nostri sforzi in ambito artistico ed intellettuale?¹¹³⁵

5.2 *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*: un esercizio di stile e la finezza dell’acume critico nel leggere Maḥfūz

Afferma sibillinamente Surūr in alcune pagine del suo saggio *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz* (*Viaggio nella trilogia di Nağīb Maḥfūz*) che «il mondo di Maḥfūz è popolato dai problemi della vita e dell’arte [...] ciò che noi vediamo non è che un terzo di una montagna di neve»¹¹³⁶; in tal senso, quindi, la più sofisticata fra le tre opere di saggistica di Surūr è una ricerca e lo sforzo di comprendere una delle pagine più importanti del romanzo egiziano, strappando la critica su Maḥfūz alla remissiva adorazione di cui si macchiarono molti critici. *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*, infatti, è il frutto di un’indagine certosina che ha la finalità di restituire al lettore attento gli strumenti analitici necessari con i quali gli è possibile godere del ritratto letterario del mondo borghese egiziano degli inizi del XX Secolo al quale Maḥfūz diede vita in *Bayna al-Qaṣrayn*¹¹³⁷. Tali strumenti sono costituiti da una ricca bibliografia di riferimento, da una riflessione sui precedenti letterari, e da numerose interpretazioni elaborate al vaglio della critica interna e soprattutto esterna al mondo arabo.

Composto originariamente nel 1959 durante il soggiorno di Surūr a Mosca – quando peraltro Surūr propose a un orientalista la traduzione delle opere di Maḥfūz dall’arabo al russo¹¹³⁸ – al saggio vennero aggiunti alcuni capitoli nel 1963, ed infine ne venne completata l’edizione postuma solo nel 1989. *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz* è dunque non solo il frutto di lunghi anni di studio, che continuarono sino alla morte, ma anche di un’evoluzione del senso critico del nostro autore, che dal manifesto di *Ḥiwār fī al-Masrah* (1969)¹¹³⁹ evolve il proprio stile da esplicativo-didattico ad analitico. Abbandonandosi ad alcune pagine di appassionata critica letteraria, Surūr dà

¹¹³⁵ *Ibidem*, pag. 67 e segg.

¹¹³⁶ Nağīb Surūr, *Rihlat fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*, op. cit., pag. 76.

¹¹³⁷ Nonostante il titolo dato da Surūr all’opera essa è incentrata meramente sull’analisi di *Bayna al-Qaṣrayn* primo romanzo della trilogia di Maḥfūz al quale seguono *Qaṣr ash-shawq* e *as-Sukkariyya*. Vedi Isabella Camera D’Afflitto, *La letteratura araba contemporanea: dalla nahḍa ad oggi*, Carocci, 2007, pagg. 236-240. Cfr. Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, Lynne Rienner Publishers, 1997.

¹¹³⁸ Nağīb Surūr, *Rihlat fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*, op. cit., pag. 204.

¹¹³⁹ Nağīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit.

prova in quest'ultime di un equilibrio delicato fra la conoscenza sicura della materia trattata e uno sguardo non condizionato su di essa.

Allo stesso tempo, va detto, il presente saggio è un autentico esercizio di stile e di bravura: con una strategia sottilissima, che dunque smentisce il “personaggio” focoso e ribelle di Surūr, il nostro autore offre un'apologia di Maḥfūz, talora sincera, talora ferocemente sarcastica, per destabilizzarne il mito e trascinarlo giù dal podio, in ciò che dovrebbe tornare ad essere il suo *habitat* naturale: la letteratura. L'insofferenza di Surūr verso ogni forma di dogmatica accettazione di un giudizio di qualità su qualsiasi autore passato o contemporaneo, lo conduce, in questa occasione, a gestire la critica con grande furbizia. Galileianamente, comprende che ogni veemente attacco a Maḥfūz non potrà che essere ragione di censura: e così Surūr nelle pagine del saggio – dalle quali emerge tuttavia un'immagine anche straordinariamente positiva e realistica dell'autore di *Bayna al-Qaṣrayn* – si diverte ad esaltare, a lodare, a far piroette di parole, per poi dire ciò che vi è da dire: non più sull'uomo o il collega Maḥfūz, ma solo su ciò che rimane dietro il suo mito fra le pagine dei suoi romanzi. Surūr afferma:

Non ci sembra assurdo cominciare questo nostro viaggio proprio dal modo in cui Naḡīb Maḥfūz struttura il romanzo. La sua tecnica di presentare i personaggi uno ad uno, il fatto di assumere di volta in volta una metodologia differente, con una specifica attenzione più al dato umano intrinseco del personaggio che agli aventi che lo legano agli altri personaggi all'interno del racconto, è un aspetto che avvicina Maḥfūz alla grande tradizione del romanzo russo, che predispone l'autore a l'analisi psicologica dei suoi stessi personaggi senza mai scadere nella violenza o nel melodramma. E infatti, alla maniera di Balzac, se Naḡīb Maḥfūz non termina la presentazione dei suoi personaggi, non può procedere nella narrazione: pertanto, la prima tappa della sua trilogia è quella in cui si condensa ogni operazione creativa fondamentale. I sedici quadri tematici rintracciati, sono tutto ciò che è indispensabile per comprendere uno schema imponente di aspetti già delineati e conosciuti.¹¹⁴⁰

¹¹⁴⁰ Naḡīb Surūr, *Riḥlat fī thulāthiyyat Naḡīb Maḥfūz*, op. cit., pag. 81.

5.2.1 *Bayna al-Qaṣrayn*, una tragedia borghese. La crisi della donna come chiave di lettura del romanzo e una riflessione sul metodo

La riflessione sull'affermazione della società borghese in Egitto agli esordi del XX° secolo è certamente il primo dato per approcciarsi a una lettura critica della trilogia di Maḥfūz che prende avvio nel romanzo proprio il 9 ottobre 1917. Surūr afferma che la borghesia, elemento apparentemente progressista e trascinatore de *al-Ḥaraka al-Waṭaniyya*, al cambiamento della società egiziana partecipò solo con interesse personale e senza alcuna mira nel risvegliare le coscienze nazionali: pertanto, nel voler sovvertire il potere della casta feudale ebbe come principale interesse quello di appropriarsi dei suoi privilegi, dunque di sostituirsi ad essa garantendo la sopravvivenza della stessa identica mentalità:

La tragedia della famiglia borghese è subordinata allo schema della mentalità feudale. In questa famiglia è possibile osservare i tratti di una società ampia... la sua forza rivoluzionaria sepolta e interna, così come ad esempio vi scorgiamo anche la presentazione di una società nuova che si propone di sostituire il mondo dei latifondisti; essa si presenta invitante, dolce e piccina con Kamāl 'Abd al-Ġawād o ancora sognante e romantica come Fahmī 'Abd al-Ġawād. [...] ma l'ordine di questa famiglia, quella di Aḥmad 'Abd al-Ġawād, il ricco commerciante, contraddice inesorabilmente questa nuova società. È una famiglia borghese che non può che aver bisogno di vivere alla maniera dei latifondisti per sopravvivere e mantenere il proprio *status*.¹¹⁴¹

La famiglia di Aḥmad 'Abd al-Ġawād, commerciante piccolo borghese di recente ricchezza, è dunque un'immagine classica ed estranea al contesto esterno riformista, con il quale, tuttavia la famiglia di *Bayna al-Qaṣrayn*, dialoga ininterrottamente: afferma Surūr, infatti, che essa è «una finestra sull'Egitto» del quale costituisce una miniatura. In entrambe le realtà, colte nella tragedia della loro inerzia e della loro incapacità di cambiare, si dà voce, pertanto, al dramma della repressione dei desideri, dell'assoggettamento e dell'impotenza, in nome del quale i due elementi rappresentano «due racconti speculari di due rivoluzioni fallite»¹¹⁴².

¹¹⁴¹ *Ibidem*, pagg. 20-21.

¹¹⁴² *Ibidem*, pagg. 264.

Quindi Surūr, procede ad una riflessione sul metodo compositivo di Maḥfūz, che è di fatto composito fra i rimandi continui al romanzo russo, l'onniscienza di Balzac ed il naturalismo nei dialoghi fra i personaggi figlio della scuola di Zola. Tuttavia, proprio su questo punto il nostro Surūr si interroga sulle ragioni di un'eccessiva neutralità del romanziere, sulla mancanza di una posizione ben definita circa alcuni temi, su come *Bayna al-Qaṣrayn* «avrebbe potuto non essere l'ibrido che invece è, fra il *romanzo realista* ed il *romanzo d'arte*»¹¹⁴³, ed ecco che il nostro autore afferma:

Se i limiti interpretativi di Maḥfūz non avessero avuto i confini che di fatto hanno, molte cose sarebbero cambiate: avremmo avuto giudizi sui personaggi e auspicato interpretazioni che non sono state offerte. E così Naḡīb Maḥfūz avrebbe risposto alle numerose domande irrisolte, avrebbe finalmente preso le parti di alcuni dei suoi personaggi e inesorabilmente accusato altri, avrebbe trasformato tutti quei messaggi subliminali al lettore, così timorosi, in riflessioni, e avremmo certamente visto più chiaro fra alcune righe che ancora ci sforziamo di comprendere. Avremmo, finalmente, osservato le questioni dai loro stessi retroscena. [...] L'importanza che si attribuisce all'intervento dell'equilibrio fra il livello di analisi conscio e inconscio dell'autore è ciò che dunque condiziona l'identificazione di un *romanzo d'arte* come *romanzo realista*.¹¹⁴⁴

La riflessione sul metodo – continua l'autore – nasce a partire dalla valutazione delle chiavi di lettura del romanzo; fra queste, la crisi della figura femminile e della donna nella società neo-borghese egiziana degli inizi del secolo scorso. Della protagonista Amīna ecco dunque che afferma:

In questo quadro tematico del romanzo, Naḡīb Maḥfūz intensifica il discorso storico e ci prende per mano per scoprire la “crisi di Amīna”, ovvero la crisi della donna nella società feudale. Amīna, difatti, è un essere senza vita, senza volontà né personalità. Una creatura sopraffatta, detestata, negativa e sconfitta, che non gode di alcun diritto umano, al pari di milioni di altre.¹¹⁴⁵

¹¹⁴³ *Ibidem*, pagg. 75-76.

¹¹⁴⁴ *Idem*

¹¹⁴⁵ *Ibidem*, pag. 25

Amīna è dunque un essere annientato, al pari del marito è un perno immobile di una relazione coniugale disumana, disequilibrata fondata su due elementi essenziali:

- a) l'elemento personale, inteso sia come volontario e non volontario (*adh-dhāt*)
- b) lo svilimento dell'essere umano al rango di cosa (*at-tashī*)¹¹⁴⁶

Tali elementi sono i presupposti necessari per l'articolazione dei due estremi suoi quali corre il legame fra Amīna e il marito Aḥmad: «da un lato la totale sottomissione di lei, e dall'altro la prevaricazione assoluta di lui»¹¹⁴⁷. Surūr, nel ricordare la tragedia dell'inerzia di Amīna, che si estende morbosamente a tutta la famiglia, riflette sulle molte immagini della vita femminile riportate da Maḥfūz nel romanzo, soffermandosi sulla strumentalizzazione del corpo femminile¹¹⁴⁸, sulla mercificazione della donna e della sua bellezza senza tener conto delle sue qualità¹¹⁴⁹, sulla psicologia della vittima e la negazione assoluta allo studio e alla replica¹¹⁵⁰:

Nel mondo contesto feudale il valore della donna è nullo o quasi. Il suo assoggettamento e la sua abnegazione sono considerate una parte dei diritti del marito. In tal senso, la relazione che si instaura fra i due è una relazione consumistica: il marito ha diritto al possesso della donna al pari del possesso di titoli e immobili, ed estende i propri diritti sino alla segregazione e lo sfruttamento della stessa. In una società simile, ciò che prende il nome di “amore” non è che una forma di prostituzione precipua e scandalosa, ostacolata meramente dalle tradizioni, dal moralismo e dalla consuetudine, e non un grande e prezioso valore umano.¹¹⁵¹

Se dunque Khadīḡa corrisponde ad un modello di donna perdente in ragione della sua scarsa avvenenza nonostante l'operosità domestica, 'Ā'isha è invece colei che, dotata di bellezza e fascino, ricade nel vortice dell'auto-mercificazione, non allenando alcuna fra le sue qualità intellettuali. La critica di Surūr procede entro le pagine di una lunga riflessione sulla lettura marxista engelsiana della famiglia moderna e dei tre elementi che si legano al suo disfacimento: la *poligamia*, la *prostituzione*, l'*eredità*:

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, pagg. 33-38.

¹¹⁴⁷ *Idem*.

¹¹⁴⁸ *Ibidem*, pagg. 33-38.

¹¹⁴⁹ *Ibidem*, pag. 45.

¹¹⁵⁰ *Ibidem*, pag. 98.

¹¹⁵¹ *Ibidem*, pag. 38.

Nel suo volume *L' origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato* [Friedrich Engels]¹¹⁵², l'autore distingue tre stagioni dell'evoluzione della famiglia: *un'epoca selvaggia*, in cui era diffusa la poligamia [...]; *un'era barbarica* dove si assistette al passaggio alla monogamia e la discendenza era indicata per linea materna, così come il concetto di eredità [...]; infine, l'era della *famiglia moderna*, dove gli elementi taciuti, frutto della pressione sociale, portano ad una fuga da un modello familiare fallimentare se basato unicamente su un contratto economico: e così si assiste all'interferenza di rimando dell'adulterio e della prostituzione. [...] Il rapporto fra moglie e marito in quest'ultima fase è la prima forma di lotta di classe. Tuttavia quali sono le cause essenziali che portano la condizione femminile da uno stadio di potere e autorità nella fase barbarica alla totale perdita di quanto le era proprio? Afferma Engels che il fenomeno si basa su mutamenti di ordine economico, sul concetto di proprietà e sui mezzi di produzione [...]. Se l'eredità un tempo era costituita dagli strumenti necessari alla produzione quotidiana di ciò che è indispensabile per la sussistenza, con la sedentarizzazione e l'allevamento si ha una prima forma di accumulo del capitale che trasferisce l'eredità nelle mani dell'uomo, ormai produttore fuori dal contesto domestico.¹¹⁵³

Circa il ruolo delle donne oppresse e umiliate nelle vicende narrate da Maḥfūz e sulla neutralità di quest'ultimo che non ne prende realmente le loro difese, Surūr si esprime molto severamente sull'autore di *Bayna al-Qaṣrayn* e dunque ritorna al discorso iniziale sul metodo, sugli elementi realisti e naturalisti che impongono all'autore un percorso di consapevolezza psicologica fondato sulle tre tappe indicate da Pirandello¹¹⁵⁴, molto amato ed apprezzato da Surūr:

- 1) la consapevolezza dell'esistenza della crisi;
- 2) la consapevolezza di vivere la crisi;
- 3) la consapevolezza delle cause della crisi.

¹¹⁵² Cfr. Friedrich Engels, *L' origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, ShaKe, 2016.

¹¹⁵³ Naḡīb Surūr, *Riḥlat fī thulāthiyyat Naḡīb Maḥfūz*, op. cit., pagg. 62-65.

¹¹⁵⁴ Luigi Pirandello, "Arte e coscienza d'oggi", in *La Nazione letteraria di Firenze*, I, 1893, pag. 6; in L. Pirandello, Manlio Lo Vecchio-Musti (a cura di) *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, Mondadori, 1993, pagg. 891-911.

Ecco appunto che Surūr si sofferma sul concetto di attribuzione della responsabilità come elemento distintivo di un'operazione artistica ragionata:

Le mie due osservazioni vertono innanzitutto sul fatto che Nağīb Maḥfūz attribuisce al signor Aḥmad solo una parte della sua responsabilità in tema della crisi della famiglia. Ovvero, da un lato, gli attribuisce una parte di *responsabilità volontaria*, nella misura in cui tale forma parziale e cosciente di responsabilità è tollerata dal sistema sociale che garantisce anche la possibilità di non esercitarla: essa riguarda l'individuo che potrebbe scegliere di essere migliore di com'è se solo lo volesse. D'altra parte, l'autore confina tale responsabilità volontaria di Aḥmad entro i limiti del contesto sociale della crisi, in nome del quale tale responsabilità può essere dunque intesa come *responsabilità involontaria*, poiché schiacciata dalla pressione esercitata dal modello sociale feudale.¹¹⁵⁵

Secondo il nostro egiziano, dunque, Maḥfūz assolve Aḥmad dalla responsabilità individuale, attribuendogliene dunque solo una sociale, in nome della quale ogni riflessione si sposta inevitabilmente dal microlivello della riflessione sul nucleo familiare al macrolivello della riflessione sul potere. La negazione della resistenza personale è un'amnistia del rifiuto del progresso, che pure si insinua nella vita domestica della famiglia di 'Abd al-Ġawād attraverso impercettibili fattori materiali che «tuttavia non bastano a farci essere migliori»¹¹⁵⁶.

5.2.2 Il rapporto padri-figli: Yāsīn come Amleto e l'impronta naturalista del ritratto di Kamāl

Un passo del saggio di Surūr di grande rilevanza è quello dedicato alla seconda chiave di interpretazione del romanzo *Baynā al-Qaṣrayn* di Nağīb Maḥfūz, ovvero il rapporto padri-figli. A tal proposito Surūr si concentra in modo particolare su due figure centrali nella descrizione del conflittuale rapporto con l'autorità familiare assoluta all'interno della famiglia patriarcale: il figlio maggiore Yāsīn e il minore Kamāl, entrambi specchio non solo di due fasi naturali e differenti di tale relazione, ma anche di due metodi compositivi diversi messi in atto da Maḥfūz al fine di ritrarli.

¹¹⁵⁵ *Ibidem*, pagg. 57-58.

¹¹⁵⁶ *Idem*

Per quanto concerne Yāsīn, Surūr procede dunque ad un'analisi di matrice freudiana e scrive:

C'è un detto che afferma: “*se non te lo aspettavi allora non aspettare*”, nel senso che comunque non ti ravvederai sulla verità! E invece fra le verità inattese che si impongono alla lettura di *Bayna al-Qaṣrayn* vi è l'innegabile somiglianza di Yāsīn con Amleto, e anche se all'inizio potrebbe apparire impossibile ravvicinare la lascivia balorda di Yāsīn alla nobiltà senza pari di Amleto, tuttavia la somiglianza è molto più evidente di ciò che si potrebbe supporre! Se Freud ed i suoi allievi [...] si fossero dedicati all'analisi della figura di Yāsīn, vi avrebbero immediatamente riconosciuto un complesso edipico che in Amleto si sviluppa in forma amplificata, ma soprattutto vi avrebbero riconosciuto la profonda crisi interiore che impedisce il cambiamento e l'azione fattiva.¹¹⁵⁷

Yāsīn è, dunque, l'esito diametralmente opposto di uno stesso complesso edipico, e dell'amore-odio per la madre che comunque agita anche Amleto; se nell'animo del primo, all'interno della rampante società borghese, esso si esprime con una squallida ricerca cumulativa di sfoghi delle proprie pulsioni, nel secondo diventa invece una sorta d'impotenza nel regolare l'esercizio del sentimento, il cui esito è tuttavia il medesimo: l'atrofia, l'incapacità di reagire alla frustrazione per la privazione del proprio ruolo e della propria eredità.

Nonostante il padre Aḥmad, dunque, abbia vissuto per cinquant'anni – esattamente come il figlio Yāsīn – preda di una forma di repressione sessuale sfociata in dipendenza dal sesso stesso, dall'alcool¹¹⁵⁸ e da una generale depravazione, Aḥmad condanna ipocritamente la lascivia del figlio o forse ancor di più la sua disinibizione nel praticarla; un aspetto che, secondo Surūr, «porterà Maḥfūz a definire le due personalità come personalità diverse, quando invece non sono che la stessa immagine di un dispotismo misto a repressione»¹¹⁵⁹. Ecco come prosegue nella sua interpretazione:

¹¹⁵⁷ *Ibidem*, pagg. 119-120; fra le fonti indicate da Surūr vedi: E. Jones, *Hamlet and Oedipus*, Norton, 1949.

¹¹⁵⁸ *Ibidem*, pag. 105.

¹¹⁵⁹ *Ibidem*, pag. 112

Rispetto a quanto presente nel testo, Nağīb Maḥfūz si contraddice e non riconosce gli aspetti caratteriali di base dei suoi personaggi, talora esprimendo dei giudizi di natura personale su di loro, soprattutto quando afferma «[Yāsīn e il padre Aḥmad] erano due personalità differenti». Non è forse Aḥmad ossessionato dalla donna al pari di Yāsīn? Tuttavia, egli appaga la sua ossessione in un contesto più elevato. [...] Ci dice Maḥfūz di Yāsīn: «Era ossessionato dalla bellezza femminile, dalla sua carne, dal suo odore e dalla sua eleganza, e non risparmiava né Ġalīla, né Zubayda o Maryam, né altre decine come loro che condividevano una stessa o più qualità» Tale differenza nell'analisi è assolutamente superficiale, e non si può neppure interpretare come una differenza: Yāsīn, per sua natura, non è che manchi di gusto; tuttavia, cerca di soddisfare la propria lascivia al meglio delle proprie possibilità economiche e sociali, [...] naturalmente differenti da quelle del padre.¹¹⁶⁰

Per quanto concerne la figura del piccolo Kamāl, invece, Surūr afferma che qui Maḥfūz è stato capace di un piccolo capolavoro di naturalismo: il bambino si esprime attraverso la sua percezione fanciullesca del mondo, dei poteri che lo governano e dei propri bisogni. Surūr sottolinea la prospettiva del totale assoggettamento che vive il bambino in età infantile all'interno di un modello familiare fallimentare, improntato alla violenza e alla segregazione:

Il naturalismo con il quale viene ritratta la figura di Kamāl si osserva alla domanda stessa che il piccolo rivolge alla madre circa il padre, dicendo:

«Ma lui ha paura di Dio?»

«Ah! Certo che tu sei quello delle domande strane ... Tuo padre è un uomo credente, figlio mio, e uomo credente ha timor di Dio!»

«No, non posso immaginare che mio padre abbia paura di qualcosa».

[...] Successivamente ritroviamo motti e sentenze che giustificano un'educazione improntata su *“il bastone a scuola! Il bastone a casa!”*¹¹⁶¹

Tale modello familiare, dunque, non può che avere come esito l'aggravarsi di una profonda sfiducia in se stesso da parte di Kamāl, che si renderà visibile nella

¹¹⁶⁰ *Idem.*

¹¹⁶¹ *Ibidem*, pagg. 83 e segg.

degenerazione violenta del personaggio una volta adulto, così come ritratto nella terza ed ultima parte della trilogia di Maḥfūz¹¹⁶².

Continua Surūr sull'unicità del ruolo di Kamāl all'interno del romanzo *Bayna al-Qaṣrayn*:

Come di rito fra molti romanzieri e drammaturghi vi è quello di attribuire espressioni e massime di grande impatto emotivo alla lingua di certi pazzi, fuori di testa, buffoni, invasati o bambini, e ciò al fine di accrescere il livello tragico presente nell'opera. Allo stesso modo, possiamo affermare che Naḡīb Maḥfūz attribuisce a Kamāl espressioni relative a un trittico di tabù di cui è naturalmente vietato parlare in casa di Aḥmad: il cuore, l'amore, il matrimonio.¹¹⁶³

Come frutto di una bachtiana memoria, Kamāl è dunque l'unico autorizzato a trattare il tema del vero amore: egli è il "Cupido" fra i tetti che sono il luogo fisico della relazione fra il fratello Fahmī e la vicina; in definitiva, una breve, quasi censurata immagine di un Egitto interclassista il cui sogno d'affermazione muore con i suoi martiri¹¹⁶⁴.

L'analisi di Padre Jacques Jomier sul rapporto padri-figli in cui la figura di Yāsīn è – a suo dire – estranea agli occhi degli altri frateLLastri, rileva Surūr, è erroneamente formulata a partire dalla considerazione che Maḥfūz stia descrivendo un contesto borghese¹¹⁶⁵: infatti, essendo la famiglia di Aḥmad figlia di una mentalità feudale, il comportamento di Yāsīn non è *innaturale* né *scorretto* né *estraneo al contesto*. Ha esiti conflittuali nella realtà solo perché si agita fra le maglie di una economia borghese dove chi solo chi più ha, più può, e il comportamento moralizzatore del padre non può che essere la conferma dell'atavica lotta per la preservazione del potere¹¹⁶⁶.

¹¹⁶² Naḡīb Maḥfūz, *as-Sukkariyya*, Dār ash-Shurūq, 2012.

¹¹⁶³ Naḡīb Surūr, *Riḥla fī thulāthiyyat Naḡīb Maḥfūz*, op. cit., pagg. 62-65.

¹¹⁶⁴ *Ibidem*, pag. 92.

¹¹⁶⁵ *Ibidem*, pagg. 99-100; cfr. Padre Jacques Jomier (1914 - 2008), domenicano ed orientalista francese fu uno dei fondatori de Institut Dominicaïn d'Études Orientales (IDÉO) del Cairo. Nel 1957 fu uno fra i primi autori che dedicarono uno studio a Naḡīb Maḥfūz; vedi Ġamāl al-Ghayṭānī, *Maḡālis Maḥfūziyya*, Naḥḍat Miṣr, 2016, introduzione, pagg. 5-12.

¹¹⁶⁶ Naḡīb Surūr, *Riḥla fī thulāthiyyat Naḡīb Maḥfūz*, op. cit., pag. 101.

5.2.3 I precedenti letterari di *Bayna al-Qaṣrayn: The Barretts of Wimpole Street* di Rudolf Besier. L'analisi comparativa di Surūr e la ferocia del sarcasmo

Il X° capitolo del saggio *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz* è senza dubbio fra quelli più ricchi e allo stesso tempo strutturalmente interessanti dell'intero lavoro critico. Surūr non risparmia nessuna tecnica dell'assalto critico indiretto, nemmeno le più fantasiose: fra queste, sembra simulare una lettera scrittagli dal fratello Tarwath sull'inadeguatezza del suo paragone fra *Bayna al-Qaṣrayn* e *The Barretts of Wimpole Street* del drammaturgo inglese Rudolf Wilhelm Besier (1878-1942), nella quale si lascia sospettare un'eventualità di plagio che «nessuno mai oserebbe pensare»¹¹⁶⁷:

In effetti credo che stavolta non hai fatto un buon lavoro nella tua tappa del *viaggio* con Nağīb Maḥfūz: non capisco l'obiettivo di tale confronto fra il romanzo e la rappresentazione teatrale, se non quello forse di voler calunniare un uomo che tu sai essere geniale! Tale confronto non porterebbe a nulla se non a pensare che Nağīb Maḥfūz abbia letto la *pièce*, abbia cambiato i nomi e l'ambientazione e ne abbia fatto un romanzo. Mi dispiace dirtelo, ma non stai scrivendo all'altezza delle puntate precedenti del tuo *viaggio* su Maḥfūz, dove so che hai esaminato problematiche di rilievo.¹¹⁶⁸

E qui Surūr, proseguendo con tono ampolloso nella pantomima dell'attacco implicito, risponde dunque al fratello sulle quattro ragioni di ordine scientifico per le quali la comparazione fra le due opere è invece necessaria:

La prima: io non ho assolutamente paura della genialità di Nağīb Maḥfūz e ne sono assolutamente certo, poiché è una genialità salda, che dà lustro al nostro paese e della quale ho auspicato la diffusione in prima persona. La seconda: il paragone risponde a una questione di rigore scientifico. Non vi è alcuna differenza di applicazione di tale rigore scientifico qualsiasi sia la materia trattata e il contesto sia esso il mondo egiziano, inglese o anche cinese. [...] La terza: se i temi essenziali dei due lavori sono la crisi della famiglia e della donna nel

¹¹⁶⁷ *Ibidem*, pagg. 202-203. *The Barretts of Wimpole Street* fu un'opera teatrale di enorme successo negli anni '30. Vide il palcoscenico per la prima volta nel 1930 con l'attrice britannica Katharine Cornell come protagonista. Ne sono stati realizzati due adattamenti cinematografici: il primo è del 1934 al quale seguì un *remake* nel 1957 ad opera dello stesso regista Sidney Franklin. Vedi Rudolf Besier, *The Barretts of Wimpole Street*, Dramatists Play Service INC, New York, 1953.

¹¹⁶⁸ *Idem*.

contesto della mentalità feudale non vi era nessuna possibilità per i due autori di scrivere esattamente ciò che hanno scritto sui rispettivi contesti storico-sociali. Pertanto, è inevitabile trovare una somiglianza e una specularità fra i due lavori, che sono il frutto di una lettura della realtà ritratta fedelmente. La quarta ed ultima: se non vi fosse il rigore scientifico a descrivere le basi per tale confronto positivo ed eccellente, non resterebbe al lettore che interpretarlo in modo negativo, ovvero come un plagio di Nağīb Maḥfūz a Rudolf Besier o “viceversa”¹¹⁶⁹.

Con stile mellifluo e traboccante di *humor*, Surūr procede dunque a sottolineare le differenze in termini di *zamān* e *makān* fra i due componimenti e soprattutto gli elementi che li uniscono: innanzitutto la tragedia familiare e in secondo luogo lo stile espressivo, le battute, le analogie fra le situazioni ritratte e i personaggi, in particolar modo Aḥmad ‘Abd al-Ğawād ed Edward Milton, le rispettive mogli e le figlie ‘A’ishā da un lato, ed Elizabeth dall’altro¹¹⁷⁰:

Le differenze di tempo e spazio sono certamente evidenti ma cosa dunque accomuna i due lavori a livello generale, e le figure di Aḥmad ‘Abd al-Ğawād ed Edward Milton Barrett in particolare? Le condizioni economiche di una società mutano con estrema rapidità, molto più rapidamente dei cambiamenti che avvengono a un livello morale superiore e che dunque hanno il loro impatto sulle idee, i valori, la cultura e dai quali, naturalmente, nascono nuove consuetudini sociali. Nonostante il contesto piccolo borghese, Aḥmad resta fedele alla sua mentalità feudale al pari di Barrett che è un piccolo feudatario, recalcitrante ed impermeabile ai mutamenti morali della società in cui vive [...]. La comparazione dunque vive nel tema centrale stesso della famiglia e del contesto feudale che la strangola, ovvero la tragedia dell’oppressione e dell’indolenza.¹¹⁷¹

¹¹⁶⁹ L’espressione qui è evidentemente sarcastica dal momento che Besier visse prima di Maḥfūz e compose l’opera *The Barretts of Wimpole Street* nel 1930, quando Maḥfūz stava per approcciarsi ai suoi studi universitari e in considerazione del fatto che Nağīb Maḥfūz compose la celebre trilogia negli anni ‘50. Vedi Isabella Camera D’Afflitto, *La letteratura araba contemporanea*, op. cit., pagg. 236-240.

¹¹⁷⁰ Nağīb Surūr, *Riḥlat fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*, op. cit., pag. 208.

¹¹⁷¹ *Ibidem*, pag. 206.

L'operazione orchestrata da Surūr in effetti si realizza in maniera abbastanza spartana e imbarazzante: è attraverso il continuo parallelismo fra i testi che arriva dunque ad additare Nağīb Maḥfūz come uno fra i tanti autori egiziani che attinsero al repertorio europeo con immensa creatività e capacità di adattamento, ma che, prigioniero di una sorta di complesso d'inferiorità sul piano artistico, mai osò ammettere l'origine delle sue fonti. Secondo Surūr, le citazioni a chiare lettere del romanzo europeo offerte da al-Manfalūṭī ma soprattutto l'assoluta trasparenza e bellezza che vi è nel riconoscere le chiare influenze artistiche di Abū al-'Ālā' al-Ma'arrī su Dante o di Byron su Puskin¹¹⁷², è un dato che non va trattato con «scandalo o sorpresa»¹¹⁷³, bensì con creatività e consapevolezza della propria responsabilità d'artista: questa implica l'essere capaci – come del resto, anche nella mancata ammissione, lo stesso Maḥfūz lo è stato comunque – di vivificare una preziosa materia di riflessione sulla storia ed i cambiamenti sociali¹¹⁷⁴.

5.2.4 Il legame simbolico nella scrittura di Maḥfūz: la ribellione e la sconfitta, temi di una storia ordinaria dentro alla Storia

Dice Surūr di Amīna, protagonista indiscussa quanto invisibile e garbata del romanzo *Bayna al-Qaṣrayn*:

Sul suo volto sereno non mancavano affatto né lo sdegno né la ribellione, né la percezione della crisi, così come non mancava nemmeno la percezione dell'assurdità di una rivoluzione dello stato di cose. Ciò che le mancava davvero era la possibilità che questa esplodesse e così giunse, senza attenderla, l'occasione dell'assenza del tiranno, ed esplose la *rivoluzione* senza che nessuno potesse prevederlo, concedendole finalmente quella soddisfazione interiore che nessuno le avrebbe mai potuto offrire. [...] Da più di un quarto di secolo, vi era un vulcano tremendo prossimo all'eruzione nell'anima di Amīna, ed ella lo celava, in ragione della paura e dello spirito di sopravvivenza; sentimenti lievissimi, taciuti, raccontati qua e là fra la folla delle pagine che la ritraggono.¹¹⁷⁵

¹¹⁷² *Ibidem*, pag. 205.

¹¹⁷³ *Ibidem*, pag. 236-237.

¹¹⁷⁴ *Idem*.

¹¹⁷⁵ *Ibidem*, pag. 240.

La ribellione di Amīna è dunque, secondo Surūr, un piccolo capolavoro letterario. Lo sguardo della donna, per un attimo liberatasi dalla propria segregazione, carica il breve viaggio dall'abitazione del marito-padrone Aḥmad verso il *maqām* di al-Ḥusayn come la *summa* di tutti i dolori di una vita. Surūr racconta che «l'abitudine al rigore frena a stento la gioia dall'esplosione in pianto»¹¹⁷⁶, in una immagine di straordinaria fermezza e delicatezza espressiva. Tuttavia, le “ribellioni” interne alla famiglia, sobillate da Yāsīn, che qui assume il volto «di un sinistroido rivoluzionario»¹¹⁷⁷, verranno soffocate dall'incidente alla carrozza sulla quale viaggia Amīna e con il ripristino di un'ancor più severa dittatura da parte di Aḥmad. Surūr afferma che il legame simbolico fra la realtà familiare sapientemente ritratta da Maḥfūz e la realtà egiziana è dirompente:

Davvero, Fahmī partecipa ad una rivoluzione non solo contro gli inglesi ma anche contro suo padre. La sua rivoluzione scorre attraverso le figure di Amīna, Yāsīn, Khadīḡa, 'A'ishā, Kamāl e attraverso se stesso, e non vede *summa* espressiva se non nella rivoluzione che sconvolse l'intero Egitto nel 1919. La rivoluzione repressa in casa di Aḥmad nel 1919 è lo specchio di quella accaduta in Egitto nel medesimo frangente. [...] è eclatante la prossimità fra le due rivoluzioni: 1) Amīna esce da casa per andare in visita al *maqām* di al-Ḥusayn / l'Egitto si versa in strada per le proteste. 2) Amīna viene sconfitta / Sa'd Zaghlūl viene sconfitto. 3) Il fronte familiare è ridotto al silenzio / Il Fronte Nazionale è ridotto al silenzio.¹¹⁷⁸

L'Egitto all'inizio del XX° secolo è dunque una terra di rivoluzioni fallite, in cui i desideri continuano ad essere repressi e soffocati, e dove non vi è voce per il cambiamento: così come la famiglia precipita nel proprio immobilismo e sconforto con il ritorno di Aḥmad dal suo breve viaggio a Londra, così l'Egitto del 1919 vedrà affermarsi il colonialismo inglese come ultima deriva del suo impaludamento storico. In tale analisi, Surūr non risparmia accuse focose contro le immagini degli *pseudo-eroi* della patria che dovrebbero essere rilette a fronte di una più compiuta consapevolezza delle vicende storiche dell'Egitto. In tal senso afferma:

¹¹⁷⁶ *Idem.*

¹¹⁷⁷ *Ibidem*, pag. 245.

¹¹⁷⁸ *Ibidem*, pagg. 263-264; cfr. Muḥammad Anīs, *Dirāsāt fī wathā'iq thawrat 1919*, al-Maktaba al-Anglū-al-Miṣriyya, Il Cairo, 1963.

Sa'd Zaghlūl vendette il futuro dell'Egitto e fu complice degli inglesi e del capitalismo. Il suo impatto sulla storia dell'Egitto non fu visibile solo nel fallimento della rivoluzione del 1919, ma anche nella feroce repressione ad opera degli inglesi dei moti operai del 1925 ad Alessandria.¹¹⁷⁹

Surūr, dunque, mostra di essere uno studioso attento e raffinato, nonché un lettore di rara sensibilità. Se nella ferocia della critica subliminale non risparmia a Maḥfūz nessuna accusa, è pur vero che al termine della lettura del saggio si ha forse una visione più completa ed elevatissima dell'autore di *Bayna al-Qaṣrayn*. Surūr lo ringrazia, per aver trovato un posto nel suo romanzo per un personaggio storico come Fahmī: sarà a partire dal sacrificio di quest'ultimo e dalla sua morte che comincerà una nuova stagione di consapevolezza per la famiglia e per tutte le famiglie egiziane che si trovarono accomunate da tale esperienza, l'esperienza del fallimento dal cui riconoscimento, si genera il progresso. L'arte che lo racconta si fa la più nitida assunzione di responsabilità artistiche e intellettuali di cui si può essere testimoni. Ed in ciò Maḥfūz ha portato eccellentemente a termine la propria missione.

5.3 *Hākadhā qāla Ġuḥā* o l'ultimo saggio di Surūr. La scrittura sardonica senza freni, l'invettiva contro il fallimento culturale e le ultime confessioni

Scritto nel 1978 – anno della morte dell'autore – e pubblicato nel 1981, *Hākadhā qāla Ġuḥā*¹¹⁸⁰ è un testo critico dell'ultima stagione compositiva dell'autore: è la voce della protesta e della fatica, è il proclamo conclusivo alla fine di una lunga, ed anche fiorente, corsa nel mondo dell'arte, ora contraddistinto da una scrittura fortemente autoreferenziale. In *Hīwār fī al-masrah*, da un lato, avevamo osservato il manifesto di un nuovo teatro e grande equilibrio espressivo e ne *Rihla fī thulāthiyyat Naḡīb Maḥfūz*, dall'altro, Surūr aveva dato mostra di sé come lettore attentissimo, critico raffinato dotato di *humor* e furbizia. In quest'altro saggio dell'autore, invece, sembra non esservi più posto per un equilibrio espressivo: la scrittura di Surūr, sardonica e, in tal senso, a tratti anche divertente, godibile e interessante, perde tali qualità nel

¹¹⁷⁹ *Ibidem*, pag. 262. Cfr. Joel Beinin, Zachary Lockman, *Workers on the Nile: Nationalism, Communism, Islam and the Egyptian Working Class 1882 – 1954*, The American University in Cairo Press, Il Cairo, 1998, pagg. 20-22. Jamāl Muḥammad Aḥma, *The Intellectual Origins of Egyptian Nationalism*, Oxford University Press, Londra, 1960.

¹¹⁸⁰ N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit.

momento in cui appare ripetitiva e saccente, velenosa e poco attendibile nell'eccessiva personalizzazione del discorso critico, o nello scivolare in alcune derive complottistiche quale unica esegesi della storia del mondo arabo moderno.

Certamente *Hākadhā qāla Ġuḥā* non sembra essere il miglior testo per tracciare le linee generali di quella che fu la scrittura saggistica di Surūr, e tuttavia costituisce un volto della stessa, in cui, entro una grande confusione di riferimenti, è possibile scovare geniali riflessioni, autentiche confessioni e accenti di grande acume. Nello stile e nella scrittura di quest'opera vi è la grande influenza della scrittura poetica dell'autore, un elemento stilistico a partire dal quale è possibile classificare le ultime pagine del componimento addirittura come *qīṣaṣ shi'riyya*. Quella di questo saggio, infatti, è una prosa intrisa delle immagini retoriche della *tawriya* o dell'*iqtibās*, di detti popolari e gergalismi ma è soprattutto contraddistinta da uno sdoppiamento della voce del parlante: questi talora è Surūr, e talora Surūr diventa *Ġuḥā*, personaggio della tradizione rimasto orfano della sua importanza e della sua innocenza nell'epoca della mercificazione del folklore. *Ġuḥā* è il genio o l'idiota del villaggio, figura assolta dal giudizio e dalla storia e dunque intoccabile: ai cambiamenti storici dell'Egitto dopo la sconfitta della *Guerra dei Sei Giorni* e all'avvento di as-Sadāt e della guerra del 6 ottobre 1973¹¹⁸¹, fu ormai chiaro che l'intrattenimento leggero, la distrazione, l'oblio del dolore e di un grande progetto di gloria, potessero essere l'unica forma di intrattenimento culturale o pseudoculturale possibile per gli egiziani reduci del fallimento storico ed ideologico. *Così disse Giufà*, è dunque un fraseologico introduttivo stereotipico e fresco perchè con tale espressione, in fondo, non si sa dove va a parare; è un fraseologico concretamente asoggettivo che si impone con la sua pleonastica autorevolezza fra i lettori senza additare responsabili, in un'epoca in cui Surūr afferma «nessuno vuol più essere responsabile di nulla»¹¹⁸². Nella sua veemenza e talora cattivo gusto, in questo saggio Surūr non teme affatto di riconoscere ogni sua feroce esternazione e in tal senso egli è davvero il *Cavaliere alla fine del tempo* che abbiamo incontrato in poesia. Tuttavia, ciò che l'autore ora riconosce sistematicamente è la fine di un progetto teatrale e culturale sopraffatto dalla Storia: un fallimento politico e collettivo che lo invita a citare a Brecht quando

¹¹⁸¹ Albert Hourani, *Storia dei popoli arabi: da Maometto ai nostri giorni*, Mondadori, Milano, 1998, pag. 417.

¹¹⁸² N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit., pag. 21.

afferma «Non vi è alcun bisogno di eroi in un paese. Possiamo essere tutti vigliacchi, e viver bene.»¹¹⁸³

Il testo si compone di 18 quadri tematici che hanno per oggetto la critica alla mercificazione dell'arte osservata talora con precisione in alcune sue forme dell'arte popolare. Procediamo a rintracciare gli elementi salienti di alcune fra queste offrendo brevi saggi delle considerazioni dell'autore.

5.3.1 *Il sarcasmo contro la “malaria” del teatro egiziano: la mercificazione, l'assenza di responsabilità e l'invettiva contro i critici degli anni '70*

Lo sgomento con il quale Surūr affronta il tema della mercificazione della tradizione popolare trova manifesto in alcune derive della comunicazione pubblicitaria che l'autore cita come dato esemplificativo e sconcertante:

Avete sentito tutti su radio *ash-Sharq al-Awsaṭ*¹¹⁸⁴ la pubblicità di un'automobile giapponese Suzuki che recita proprio così: *Bahiyya bella, dī a papà/ di vendere il carro e portare una bella Suzuki qua!*¹¹⁸⁵ Eccetera eccetera. E Ġuḥā, signori, non ha alcun dubbio che milioni di egiziani in Egitto o ovunque nel mondo abbiano ascoltato tale pubblicità, così come non vi è alcun dubbio che tutti gli egiziani sappiano perfettamente chi o cosa è Bahiyya. Ad ogni modo, ciò che è più importante, è che lo *spot* appena citato prende in prestito nomi della tradizione popolare, oltre a motivetti musicali e altro, per attribuire la qualità di “egiziano” a prodotti di varia natura, e automobili, e scatole di pomodoro e così dunque tracciare quella fondamentale differenza fra il prodotto estero d'importazione e quello locale. Tralasciando il fatto che tale pubblicità non tiene conto degli

¹¹⁸³ *Idem*. Vedi anche la medesima citazione di Brecht posta all'inizio dell'opera poetica di Naḡīb Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Naḡīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, 4 vol., al-Al-Hay'ia al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1997, pp. 71 – 82.

¹¹⁸⁴ La radio *ash-Sharq al-Awsaṭ* venne fondata il 30 maggio 1964 e fu ente di proprietà del Ministero delle Comunicazioni Egiziano. Ancora oggi attiva (freq. FM 89,50), fu una delle radio più conosciute nel panorama di allora, contraddistinta da una forte connotazione propagandistica d'ispirazione panarabista e denominata come *Ṣawt al-'Arab* “La voce del popolo arabo”. Nel 1996 il suo palinsesto quotidiano venne esteso a 24/24h. Fra i motti più popolari e diffusi da *Ṣawt al-'Arab* durante la Guerra dei Sei Giorni, ed in particolar modo diffuso da Aḥmad Sa'īd, noto *speaker*, vi era la nota minaccia rivolta agli israeliani *Tagawwa' yā samak! nirmū-hum fī-l-baḥr!* (*Pesciolino, preparati ad una bella scorpacciata! Li getteremo in mare!*), i fatti poi dissero il contrario. Nella percezione della *naksa* è innegabile anche il ruolo svolto da questa stazione radiofonica che infuse negli animi dei milioni di ascoltatori in tutto il mondo arabo speranze di vittoria poi disattese.

¹¹⁸⁵ Il testo della pubblicità in questione riportata da Surūr è *Yā Bahiyya 'ūlī li-bū-ki, ybī' l-kārū w ygīb Sīzūkī* (lett: Bahiyya di a tuo padre di vendere il carro e di portare una Suzuki) in N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit., pagg. 5-6.

aspetti formali della poesia poiché coloro che la scrivono non sono che mercenari che non hanno nulla a che fare con la poesia; e tralasciando il fatto che Bahiyya non ha nemmeno idea di come sia fatta un'automobile, [...] e che la lingua del motto abbia un simpatico accento franco-arabo [...]; e tralasciando il fatto che tale pubblicità sfrutta i temi popolari come strumento di *marketing*, ciò che è certo è che essa ridicolizza e minimizza il vero significato di tutto ciò che è popolare.¹¹⁸⁶

Anche in questo testo, come in *Ḥiwār fī al-masrah*, l'autore procede ad una critica sul tema della sperimentazione, rinunciando alla sua teorizzazione e criticando l'indebita (ma ormai consuetudinaria) attribuzione di una connotazione sperimentale alle *pièces* di Tawfīq al-Ḥakīm e del teatro dell'assurdo. Surūr, inoltre, procede ad inserire un terzo elemento all'interno del binomio strutturale fondante della dialettica teatrale esplicitato in *Ḥiwār fī al-masrah*: di fianco agli elementi, a loro volta composti, di *ash-shakl* (*adattamento/regia*) e *al-maḍmūn* (*testo/contesto*)¹¹⁸⁷, Surūr scinde da quest'ultimo il concetto de *al-qālib* (*calco*), un elemento indipendente che indica la dialettica dell'arte teatrale in sé e per sé¹¹⁸⁸. Tale calco non può che essere ellenico e greco, e così dunque si esprime:

Un grande problema dell'Egitto, e del mondo arabo in generale, è una limitatissima conoscenza dell'arte del teatro europeo nelle sue varianti e nelle sue complessità, e soprattutto del teatro greco, che costituisce il *calco*, ossia il modello più antico dell'atto teatrale in sé e per sé che è giunto fino a noi. Non è forse per questa ragione che il nostro teatro rimane un teatro di nani che non riescono ad ergersi da dietro le spalle dei giganti? Il motivo per il quale la fuga dai modelli quasi per partito preso appare puro sciovinismo? [...] Non è forse per questo che tante volte si cerca di dare alla prassi teatrale una maschera nazionale, nazionalista, panaraba e popolare, ove non basta un lavoro superficiale su *ash-shakl* o più profondo su *al-maḍmūn* per giungere a tale risultato? [...] Ciò che è necessario, invece, è un'intima comprensione del potenziale dialettico e tecnico dello strumento drammaturgico.¹¹⁸⁹

¹¹⁸⁶ *Idem.*

¹¹⁸⁷ Nağīb Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 26-30.

¹¹⁸⁸ Nağīb Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit., pagg. 11.

¹¹⁸⁹ N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit., pagg. 11-12.

Ricordando il sodalizio con altri autori che provarono a veicolare un'immagine nuova del teatro egiziano negli anni '60, quali Yusūf Idrīs e Zakī Ṭulaymāt¹¹⁹⁰, Surūr si sofferma su altro concetto fondamentale per comprendere la deriva folkoristica del teatro d'ispirazione popolare, ovvero il concetto di *aṣāla* (autenticità):

Ho accennato la settimana scorsa all'esigenza di un dibattito su ciò che definiscono l'autenticità e la contemporaneità nel teatro egiziano, e così sono stati spesi fiumi di parole e terminologie tecniche da parte di quanti non hanno compreso il senso di tali termini pur impiegandoli [...] o che forse li interpretano come una sorta di abbellimento grafico per pagine di studi, articoli e libri. E in quanto è stato pubblicato, frutto di una moda temporanea, non ci si chiede mai cosa realmente sia il teatro egiziano prima di dibattere i termini di autenticità e modernità, considerando il fatto che essi non sono mai apparsi in contraddizione.¹¹⁹¹

Secondo tale prospettiva, il teatro non sembra dunque più essere un teatro né di autori, né di registi, né di interpreti: le sue sorti di «ammalato incurabile» perché senza teorizzazione¹¹⁹², pertanto, sono affidate al pubblico, che amaramente Surūr descrive in modo alquanto feroce e derisorio:

Vi sono in effetti sei tipi di pubblico: il primo è uno strano miscuglio di svariati livelli sociali in cui nessuno dei presenti appare né cosciente di cosa sia una buona traduzione, né capace di gestire adeguatamente la lingua araba. [...] Il secondo, il cui obiettivo principale è ostentare il proprio lusso evidente in vestiti, buona alimentazione ed abitazioni confortevoli, è la categoria di chi ama farsi guardare più che guardare. [...] Il terzo è quel miscuglio di individui tutti inesorabilmente contraddistinti dal loro pessimo gusto [...]. Il quarto è la categoria del pubblico nervoso, perennemente sulle spine o sull'orlo di una crisi di nervi, che viene in teatro "per rilassarsi" [...]. Il quinto è il pubblico umile e incline alla spiritualità,

¹¹⁹⁰ *Ibidem*, pag. 10. Si vedano anche i seguenti riferimenti Clarissa Burt, "The Tears of Clown: Yusuf Idris and Postrevolutionary Egyptian Theatre", in *Zuhūr*, 2001, pagg. 39-76; Ḥasan 'Aṭiyya, *ath-Thābit wa al-mutaḡhayyir fī al-masrah wa-at-turāth ash-sha'bī*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1990. Vedi anche Marvin A. Carlson, "Avant-Garde Drama in the Middle-East" in *Harding*, Rouse eds., 2006, pagg. 125-144. Cfr. Chérif Khaznadar; Norma Jean Deak, op. cit., pagg. 35-50.

¹¹⁹¹ *Ibidem*, pag. 13.

¹¹⁹² N. Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, op. cit., pagg. 4-8

in generale, indiscutibilmente analfabeta nonostante i titoli di studio. Ed infine, la sesta categoria: il pubblico d'arte degli intellettuali ora disoccupati. [...] Essi sono i superstiti dei colleghi intellettuali artisti e critici che ora sono migrati altrove, e dunque non sono che gli orfani rimasti dopo la paralisi.¹¹⁹³

È molto interessante come per la prima volta in quest'opera Surūr non parli di *popolo egiziano*, bensì di *popolo arabo* in Egitto.¹¹⁹⁴ La sua radicalizzazione nelle posizioni panarabistiche nasseriane sembra dunque trovare il suo parossismo al fallimento di quest'ultime alle quali l'autore *aṣīl*, autentico, decide prima di aderire, per poi in esse sprofondare, agonizzare ed in fine annullarsi. La critica, la quale non ha mai avuto alcun ruolo di riguardo agli occhi di Surūr, viene qui biasimata alla luce delle vicende personali dell'autore, che dunque dà vita un immaginario canzonatorio e maligno contraddittorio con al-Barūdī, «critico zerbino di as-Sadāt» che accusò gli autori marxisti degli anni '60 di tramare un complotto “rosso” per distruggere l'Egitto¹¹⁹⁵. Tali dati richiedono una piccola riflessione: *Hākadhā qāla Ġuḥā* è un testo davvero sconcertante nella sua denuncia della deriva qualunquista nel pensiero popolare di allora, essenzialmente fondato su talora infantili fantasie complottistiche, e su una dolorosa incertezza morale e ideologica dalla quale anche Surūr, che la critica, non sembra riuscire a tirarsi fuori decorosamente.

5.3.2 La crisi del teatro e dello spettacolo: *as-Saḥ ad-Daḥ Umbu!* Il nonsense linguistico della canzone egiziana moderna e il *sold-out* della cultura in vendita

Rievocando l'esperienza in qualità d'attore nella performance *Ukāzyūn* (1977), il nostro egiziano ricorda che «per un fuori programma e per essere andati avanti *a braccio* finimmo tutti in galera e la *pièce* venne cancellata da ogni palinsesto»¹¹⁹⁶. La dimensione sempre più sconcertante dell'ostracismo riservato alla classe intellettuale

¹¹⁹³ N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit., pagg. 21-22.

¹¹⁹⁴ *Ibidem*, pag. 27.

¹¹⁹⁵ *Ibidem*, pag. 28. Ricordiamo che furono in molti i critici contemporanei di Naḡīb Surūr, che ne contestarono i lavori, fra questi ricordiamo Bahīḡ Nāṣir e Rashād Rushdī, e con i quali il nostro autore diede vita a un contraddittorio simile a quello appena ricordato con al-Barūdī.

¹¹⁹⁶ *Ibidem*, pag. 41; nella *pièce* teatrale *Ukāzyūn* (1977) di 'Abdel-Ḥakīm ash-Shawqī Surūr ebbe ruolo in qualità di primo attore. Egli interpretò il ruolo di un drammaturgo squattrinato e senza lavoro che annega le proprie angosce nell'alcool. Un ruolo che somigliava moltissimo alla tragedia personale di Surūr, il quale vide nella sua interpretazione una possibilità di riscatto personale.

porta dunque Surūr a riflettere sul come il teatro deve rapportarsi alla storia, ai suoi fallimenti e alle sue crisi. A tal proposito, in un brillante brano leggiamo:

Possiamo in qualche modo osservare con gli occhi dell'arte in generale, e del teatro in particolare, gli eventi storici della nostra società araba e ad essi rispondere con solerzia? Se tale incombenza dovesse ricadere sul teatro, con la sua immediatezza, le sue bozze, la sua eloquenza, non otterremmo in cambio solo ciò che il teatro può dire di sé, così su due piedi... Dunque, no! Il teatro non conosce commemorazioni! Come la poesia, del resto, nel caso in cui il teatro dovesse essere chiamato a rispondere ad eventi grandi e piccoli della storia a esso contemporanei, in realtà non è in grado di adempiere a tale ruolo se non perseguendo un modello che gli è già proprio, con le sue specifiche condizioni e limiti. E così per ogni arte vi sono modi e condizioni specifiche di volta in volta differenti, attraverso l'esercizio delle quali solo gradualmente si può rispondere a una realtà di per sé "veloce" ed immanente.¹¹⁹⁷

Afferma Surūr, inoltre, che il teatro è il defunto da compiangere negli anni '70, ed invita a riflettere sugli errori o sulla cecità di cui fu colpevole insieme ad altri colleghi per non aver compreso che il teatro degli anni '60 non fu che una fulgida meteora. Le teorizzazioni dei drammaturghi del decennio precedente a *Hadhakā qāla Ġuḥā*, difatti, non vennero applicate per esteso, e coloro che lavoravano nel mondo della drammaturgia "restarono fedeli" al rifiuto di un modello innovativo e comunicativo. Ecco come egli riconosce il teatro dei suoi stessi successi, annunciando profeticamente la propria agonia:

E giunse il 6 di ottobre, dopo il quale la dicitura di 'teatro egiziano' cessò d'esistere del tutto. [...] E così il teatro degli anni '60 già portava con sé tutte le debolezze e le fragilità e la distruzione che poi divennero evidenti negli anni '70, nonostante gli avvisi e le previsioni che non vennero ascoltate e andarono perdute nel vento.¹¹⁹⁸

¹¹⁹⁷ N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit. pag. 42.

¹¹⁹⁸ *Ibidem*, pag. 45.

Con commenti e considerazioni su dati statistici¹¹⁹⁹, Surūr ricorda che, nonostante la svendita e la commercializzazione indiscriminata, il teatro ha perso consenso, il teatro è ormai comodo spettacolo fruibile dal salotto di casa: negli anni '70 si assiste alla nascita del teatro televisivo, che distrugge il *calco* e la *permeabilità* con il pubblico di quanto generalmente trasmesso dal *maḍmūn* della *pièce*¹²⁰⁰.

La crisi nel mondo del teatro è dunque una crisi strutturale che coinvolge non solo il veicolo di comunicazione ma anche gli attanti: Surūr la divide in:

1. **crisi degli autori:** sono all'estero o paralizzati nella loro possibilità di operare;
2. **crisi dei registi:** sono costretti a vendersi senza più libertà di costruire una dialettica teatrale attiva;
3. **crisi degli attori:** non hanno più contezza delle regole della drammaturgia ed il tempo è il nuovo ritmo della televisione e della veloce lettura radiofonica.¹²⁰¹

Un elemento interessante nella struttura del saggio è il modo in cui Surūr prende a modello del fallimento di progettazione di un teatro innovativo due elementi apparentemente slegati dal discorso: con *humor* e implicitezza, cita il chiacchiericcio dilagante sulle reali ragioni della morte di Sayyid Darwīsh fra le pagine ora patinate delle riviste culturali¹²⁰² e il paradosso dell'ostracismo riservato alla figura di al-Ḥiḡāwī, mentore del teatro culturale egiziano e del recupero delle forme d'espressione tradizionali che inoltre furono i primi esperimenti del giovanissimo Surūr drammaturgo durante i brevi mesi del suo lavoro presso *Firqat al-masraḥ ash-sha'bi*¹²⁰³. Ecco come afferma l'autore.

Vi racconto chi era al-Ḥiḡāwī in alcuni brevi punti: 1) Fu il primo a dare rilievo ed importanza all'arte popolare nel teatro, la cinematografia ed altre forme d'espressione artistica. 2) Fu il primo

¹¹⁹⁹ Circa I dati statistici Surūr afferma «[...] riporta l'autorevole Rashād Rushdī su un numero della rivista *al-Masraḥ* da lui diretta, che nella stagione 1964/1965 fecero ingresso in teatro un milione e mezzo di egiziani. Nella stagione 1970/1971 appena 150.000. E gli stessi dati riportano che le rappresentazioni teatrali messe in scena nel biennio '70/'71 furono 18 a confronto delle 65 rappresentazioni eseguite nel biennio '64/'65. Credo che questi dati parlino da sè e che la loro chiarezza sia innegabile.» in N. Surūr, *Hākadhā qāla Ḡuḡā*, op. cit., pag. 54.

¹²⁰⁰ *Ibidem*, pagg. 48-52.

¹²⁰¹ *Ibidem*, pagg. 62-63.

¹²⁰² *Ibidem*, pagg. 76

¹²⁰³ Nihād Ṣalāyah, "Remembering Naḡīb Surūr", in *al-Ahrām Weekly On-line*, n. 840, 12 aprile 2007, consultato il 13 giugno 2017 e reperibile al seguente link: <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2007/840/cu11.htm>

intellettuale ad indire convegni scientifici sull'arte popolare. [...] 4) Fu il primo ad indire la creazione di una compagnia di ballo popolare che si esibisse nei teatri municipali [...] 6) Fu fra gli ideatori del concetto di "Palazzo della cultura", dove si desse spazio a esibizioni e laboratori [...] 8) Fu fra i primi a formulare l'esigenza di scrivere i canovacci del teatro popolare per preservarli d'oblio. [...] Ma chi ricorda la sua enciclopedia, la sua fiera opposizione al sionismo, chi ricorda quest'intellettuale lungimirante?¹²⁰⁴

Procedendo a trattare il tema della canzone, da sempre molto cara alla sensibilità di Surūr che fu anche grande autore de *al-mūsīqā al-multazima*, come in più occasioni abbiamo avuto modo di ricordare, Surūr dedica un capitolo del suo saggio alla creazione *ex novo* del mito della canzone egiziana, che a suo giudizio non veicola nulla né di tradizionale né di innovativo, ma è solo lo specchio di una diabolica confusione circa le caratteristiche che dovrebbe avere un'opera artistica:

Quali sono dunque le caratteristiche tecniche della canzone egiziana attuale, e dunque di quella araba attuale, considerate le imperanti diffusione ed influenza della prima? Osserviamo un binomio di femminilità e volgarità che spinge i confini tematici della canzone egiziana al lezioso e al promiscuo. 2) Uno strano accento che fa esotico ed il perenne binomio *amore-follia*. 3) Un perenne contrasto fra il ritmo musicale e il ritmo canoro. 4) Una lunghezza eccessiva che tende all'autoreferenzialità e alla ripetizione. Questa "nuova canzone egiziana", dunque, non ha quasi nulla in termini di attenzione alle *maqāmāt* e al verso di quella che l'ha preceduta. Nulla di male, benvenute le innovazioni! Ma non veicola un equilibrio artistico nuovo, appunto, se non in quell'autoreferenzialità terribilmente noiosa che ci fa dormire.¹²⁰⁵

Ad essa segue un violentissimo, sardonico e spassoso attacco al *nonsense* della musica popolare di Aḥmad 'Adawiyya: capro espiatorio di Surūr e zimbello viene additato come una trionfale rappresentazione del *vacuum* artistico della cultura egiziana di allora dalla quale nessuno sembra salvarsi.

¹²⁰⁴ *Ibidem*, pag. 82.

¹²⁰⁵ *Ibidem*, pag. 80.

È vero, Aḥmad ‘Adawiyya non è l’unico frustino che ti sveglia dal sonno, che ti distrugge i nervi, che ti ricorda di vivere in un inferno di frastuono, inferno del *nonsense*, dell’incredibile, dell’incomprensibile, dell’assurdo e dell’ignoto. Abbiamo un coro di frustini vocali che ci tormentano con la stessa costanza, il frustino Warda o quello di Naḡāt Ṣaghīra, di ‘Afāf Riḏā, di Shādyā, di Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb, di Umm Kulthūm grazie alla quale ora gli uomini cantano come le donne e le donne come gli uomini, e Farīd al-Aṭraṣh e ‘Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz, idolo delle adolescenti... Tuttavia, Aḥmad ‘Adawiyya, benché sia della medesima scuola dei frustini citati, differisce fra loro, si diffonde sotto i baffi, inarrestabile, senza alcun senso, ovunque, come una saltellante epidemia.¹²⁰⁶

Nella “furia” di queste pagine, Surūr si esprime adesso in toni irreverenti malinconici e frustati. Vi era nel mondo dell’arte uno spazio per divulgare la pienezza e l’emozione della parola: «dov’è finito?»¹²⁰⁷. La prosa di Surūr, così, si riempie di domande (talora anche per pagine e pagine), e puntini di sospensione:

Citando il detto del grandissimo poeta e musicista Bayram at-Tūnīsī:
 «Per Dio, cantanti, tacete un istante!» Sì... abbiamo bisogno di un po’ di silenzio e tranquillità... E per riportare l’assurdo e l’impossibile in questa nostra realtà contemporanea spezzata e contraffatta... chi basterà? Basterà ‘Adawiya, signori! E uno stuolo di adolescenti urlanti.¹²⁰⁸

L’autore ci appare dunque come un bambino deluso a cui un progetto di rinascita è stato strappato così come è stato strappato a un’intera generazione di artisti. In tal senso, la scrittura di questo saggio è davvero una scrittura senza perdono e senza alcun pentimento in ragione della quale lo *humor* di Surūr appare più esausta frustrazione che invettiva.

¹²⁰⁶ *Ibidem*, pag. 100.

¹²⁰⁷ *Ibidem*, pag. 103.

¹²⁰⁸ *Idem*. Cfr. Muḥammad Qabīl, *Mawsū‘at al-mūsīqā wa al-ghinā’ fī Miṣr fī al-qarn al-‘ashrīn*, al-Hay’ia al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1999; vedi anche Zayn Nassār, *Mawsū‘at al-mūsīqā wa al-ghinā’ fī Miṣr fī al-qarn al-‘ashrīn*, Dār Gharīb li-l-Ṭibā’a wa an-Nashr, Il Cairo, 2003.

5.3.3 Le lettere a Yusūf Idrīs e Karam Miṭāwa': il testamento in prosa di Surūr e un avviso ai giovani poeti

Gli ultimi capitoli di *Hākadhā qāla Ġuḥā* hanno un tono espressivo profondamente differente da quelli che lo precedono: lo *humor* e l'invettiva si diradano lasciando il posto all'amarezza alla confessione, in una prosa estremamente commovente costellata da dolorosi accenti autobiografici. In quelle pagine, che possono essere considerati l'*alter ego* in prosa della riflessione spirituale e filosofica sull'arte di Rubā'iyāt Nağīb Surūr¹²⁰⁹, l'autore, in fin di vita, ha ancora una flebile speranza che l'arte possa risorgere, che possa risplendere anche quando ormai non gli sarà più possibile assistere alla sua rinascita, e afferma drammaticamente: «Sono ormai quasi cieco e distrutto dall'alcol, Karam, mio compagno di avventure e amico. Sì, adesso lo sai: sto dettando a qualcuno perché non ce la faccio»¹²¹⁰. La voce di Surūr, dunque, si leva in un appello a Yusūf Idrīs, figura che il nostro egiziano ricorda come maestro, offrendogli una critica compita e attenta del lavoro di un giovane artista emergente che si scoprirà successivamente essere 'Abduh Ġubayr¹²¹¹, autore legato alla città di al-Fayyum e al contesto popolare:

Mi è capitata fra le mani un'antologia di racconti dal titolo *Il cavaliere sul cavalluccio di legno* (*Fāris 'alā ḥiṣān al-khashab*) del giovane scrittore 'Abduh Ġubayr, e sento il bisogno di scrivere come la sua prosa sia miracolosamente sfuggita alla pigrizia e alla decadenza [...] e si sia fatta avanti nella difficoltà che vivono tutti i giovani autori all'ombra di una critica più censoria che attenta.¹²¹²

Nella lunga lettera all'amico e collega Karam Miṭāwa'', Surūr si confessa e si abbandona ad alcune ultime riflessioni su ciò che l'arte ha significato per lui, ma

¹²⁰⁹ Nağīb Surūr, *Rubā'iyāt Nağīb Surūr*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, 4 vol., al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Amma li-l-Kitāb, il Cairo, 1997, pagg. 7-69; pubblicate precedentemente su al-Kātib, XVI° anno, n.185, agosto 1976, pagg. 41-47; XVI° anno, n.187, ottobre 1976, pagg. 21-27; XVI° anno, n.187, novembre 1976, pagg. 30-35.

¹²¹⁰ *Ibidem*, pag. 138

¹²¹¹ Frequentatore del Cafè Rish e "allievo" di Nağīb Maḥfūz, 'Abduh Ġubayr è un novellista, giornalista e scrittore nativo del Cairo e da anni residente nella città di al-Fayyum (130 km, a sud-ovest del Cairo). La sua prima pubblicazione fu *Fāris 'alā ḥiṣān al-khashab*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, Il Cairo, 1974, recensita da Surūr qui nelle pagine di *Hadhakā qāla Ġuḥā*. Ed assa seguirono fra i lavori più noti *Tahrīk al-qalb*, Dār at-Tanwīr li-l-Tibā'a wa an-Nashr, il Cairo, 1982; *al-Wadā': tāğ min al-'ushb*, al-Hay'ia al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1985 e molto più recentemente *Bi-faḍl kull al-khayyāl: bi-al-wathā'iq qīṣaṣ qāṣira ma'a Nağīb Maḥfūz*, Dār Āfāq li-l-Nashr wa at-Tawzī', Il Cairo, 2014.

¹²¹² N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit., pag. 117.

soprattutto come egli stesso si è votato unicamente a lei, quasi masochisticamente, per tutto l'arco della sua breve esistenza:

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: «in principio era il verbo»¹²¹³ e la parola è Dio, e «Dio assomiglia ad una buona parola ad un albero buono che ha radice salda e i rami alti nel cielo»¹²¹⁴. Così, mentre la spuma del mare svanisce, ciò che è utile all'uomo, quello sì, invece, resta sulla terra... Mah... di chissà cosa, poi, avrà bisogno l'uomo? Cosa resterà su questa nostra terra? Ad una prima impressione, sembra che ciò che importi all'uomo sia proprio quella schiuma evanescente, e ciò che invece resta non sia che una menzogna. Eppure ti dico che questa è solo la prima impressione, e chissà come ci apparirà tutto questo, una volta giunti all'ultima.¹²¹⁵

I ricordi del *progetto* sperimentale di Masraḥ al-Ġīb riemergono in tutta la loro sincerità di intenti, nella fiducia cieca che Surūr e compagni riposero non solo nell'idea di un nuovo teatro, ma soprattutto nella speranza di una cultura araba contemporanea che sapesse disfarsi delle proprie insicurezze e frustrazioni. Una stagione, quella, in cui si formarono professionisti che poi videro mettere al bando le proprie creatività e capacità o che consapevolmente le dimisero:

Sono stato colui che ha fatto con te il teatro degli anni '60, quello che ora piangono o fanno finta di rimpiangere, Masraḥ al-Ġīb. E qui si moltiplicano i ricordi. [...] Documenti di artisti, poeti ed autori, che dovremmo conservare per le generazioni future. Ma tu, amico mio, non dimenticare che sono ubriaco mentre scrivo, e che mi ubriaco per scrivere, e nonostante tutto, davvero, mi ricordo di tutto.¹²¹⁶

L'ultima riflessione del saggio è dedicata alla forma di espressione che in modo strutturale ha forse caratterizzato più espressamente tutta la produzione di Surūr: la

¹²¹³ In *Vangelo secondo Giovanni* [1:1] vedi Bruno Maggioni, *Introduzione all'opera giovannea*, in *La Bibbia*, Edizioni San Paolo, 2009.

¹²¹⁴ Vedi il Corano, *Sura di Abramo* [XIV; 24] in Alessandro Bausani (a cura di), *Il Corano*, BUR Rizzoli, 2010, pag. 184

¹²¹⁵ N. Surūr, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, op. cit., pag. 136.

¹²¹⁶ *Ibidem*, pag. 139.

poesia. Riprendendo le fila del discorso in *Hiwār fī al-masrah*, in cui Surūr afferma che «la poesia è pur sempre il padre del teatro»¹²¹⁷, le considerazioni sul verso in epoca contemporanea aprono un momento di riflessione estremamente lucido e molto interessante sul *canone*, e così dunque Surūr si rivolge ai giovani poeti:

Dico al lettore dei giovani poeti, che questi giovani sono nel vortice di un'onda nuova o che ambisce al rinnovamento in poesia, onda che in realtà è antica quanto la poesia e i poeti stessi. L'innovazione di cui questi giovani parlano è stata appresa da un tempo lontano e da stagioni molteplici della cultura europea, dai suoi recenti fallimenti così come della sua impotenza nel fronteggiare la realtà con il senso di responsabilità che è proprio il segreto intimo della poesia. Con ciò intendo in particolare, la scuola strutturalista e simbolista, di cui i nostri giovani si invaghirono alcuni anni fa e di cui ebbero notizia tramite la scuola di Beirut¹²¹⁸. E qui dunque desidero affermare, per fugare ogni equivoco, che il perseguire una qualsiasi scuola non è per nulla biasimabile, non significa necessariamente mancanza di volontà e bisogno di accodarsi. Intendo dire, invece, che la scelta di una scuola per voi giovani debba essere almeno cosciente, sempre. Innanzitutto ragionevolmente e logicamente è necessario che i giovani vengano messi al corrente delle numerose scuole letterarie, la cui eventuale adesione, di per sé non è un difetto o ragione di condanna, ma frutto di una conoscenza. Ed è altrettanto importante che tengano conto degli avvertimenti e dei consigli nel prendere una scelta in una stagione non ancora matura della loro vita artistica ed intellettuale.¹²¹⁹

Il nostro autore ormai stanco vede se stesso in Puškin, che non solo proverbialmente ma anche concretamente morì fra i suoi libri, due giorni dopo essere stato colpito mortalmente all'addome in uno scontro a duello per ragioni di onore¹²²⁰. Nel paragrafo *Kutub-ī*, Surūr si congeda dalla scrittura e dalla prosa rammentando per un'ultima volta ciò per il quale ha sacrificato tutti i suoi sforzi:

¹²¹⁷ Nağīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, op. cit., pag. 63.

¹²¹⁸ Il riferimento qui è ad Adonis ed i poeti della celebre rivista *Shi'r*. Vedi Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *al-Ittiḡahāt wa al-ḥarakāt fī shi'r al-'arabī al-ḡadīd*, Markaz Dirasāt al-Waḥda al-'Arabiyya, Beirut, 2007, pagg. 573-617; Adonis, "Fī qaṣīdat an-nathr" in *Shi'r*, n. 14, 1960; Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, *ar-Rihla ath-thāmina*, al-Mu'assasa al-'Arabiyya li-l-Dirāsāt wa an-Nashr, 1979, pagg. 7-5; Ahmed al-Tami, "Arabic Free Verse: The Problem of Terminology", op. cit., pag. 185-189.

¹²¹⁹ *Ibidem*, pagg. 133-134.

¹²²⁰ Cfr. "Cenni biografici" in Ettore Lo Gatto, *Puškin, Storia di un poeta e del suo eroe*, Milano, Mursia, 1959.

«Oh i miei libri!» fu l'ultima frase del padre della letteratura russa, il gigante poeta, eroe e martire, il cavaliere Puškin. [...] Fu l'ultimo respiro, e morì. [...] Ma tutto ciò amico mio, che relazione ha con il teatro? Semplicemente il teatro fummo io, e tu, e noi, e il compagno cittadino egiziano, e i registi e tutti gli altri, e gli addetti alle maschere, che a quelle bisogna stare attenti! Così come bisogna stare attenti agli *slogans* rivoluzionari e a tutti i richiami al rinnovamento, e stare attenti alla superbia e alla ribellione! [...] Tali attenzioni, comunque, potrebbero non bastare. Tutto ciò che ho trovato in Europa è stato un involucro che si è creato e disfatto sulla mia stessa pelle non appena sono ritornato in patria. Tu che fosti qui, e io che fui qui con te, sventolammo la bandiera del realismo critico e del realismo socialista, e demmo vita al movimento teatrale progressista per la libertà in una stanza di Masrah al-Ğīb.¹²²¹

L'epilogo frustrato e tragico di *Hākadhā qāla Ğuḥā* cancella lo *humor* ed il veleno delle prime pagine di questo componimento dove, dopo la bufera di invettive e parole, rimane lo sconforto della consapevolezza del fallimento d'aver provato a creare *storie, parole e versi* che tuttavia la Storia ha inesorabilmente inghiottito.

La prosa di Surūr, in conclusione, è senza dubbio fra gli aspetti meno valorizzati della sua produzione, già di per sé ancora poco osservata dalla critica. Eppure, in essa egli ha disciolto molte fra le sue teorizzazioni drammaturgiche e potiche. Se dunque questi testi costituiscono una costola dell'intero *corpus* dell'autore, essi sono tuttavia fondamentali per procedere ad un'analisi delle opere teatrali e poetiche, così come per contestualizzare correttamente la figura di questo autore spesso giudicato tanto irriverente quanto irruente. La sua irruenza, in realtà, non è che forza espressiva e non frenesia o sproloquio, un aspetto che dunque occorre rileggere alla luce delle stesse acute riflessioni e lunghi studi del nostro egiziano.

¹²²¹ *Ibidem*, pagg. 145 e 148-149.

6. Nağīb Surūr: un *corpus* delle opere poetiche

In un passo del suo saggio critico *Hiwār fī al-masrah* Nağīb Surūr afferma che «la poesia è il padre del teatro»¹²²², riviando dunque alla stessa come nucleo essenziale della propria ispirazione artistica. I pochi lavori critici su Surūr¹²²³ non hanno mai proposto analisi sulle opere poetiche dell'autore, più noto come drammaturgo, dedicandosi più all'analisi delle *masraḥiyyāt shi 'riyya*, peraltro anch'esse in versi. Il presente capitolo è un *corpus* delle più importanti opere poetiche dell'autore in traduzione, per un totale di 634 versi tradotti da nove opere differenti. Il lavoro di traduzione è stato naturalmente propedeutico alla stesura dei capitoli precedenti, in particolar modo del terzo che è quello dedicato alla produzione lirica dell'autore. Parte dei versi qui proposti sono già stati oggetto delle analisi proposte al terzo capitolo dove, tuttavia, per esigenze di studio critico, non è stato possibile godere della loro completezza e fluidità. Procediamo dunque a indicare le opere osservate, ordinate nel presente *corpus* in ordine cronologico:

1. Dialogo con Lord Byron (<i>Hiwār ma 'a Lūrd Bayrūn</i>) da <i>L'imprecindibilità del necessario</i> (<i>Luzūm mā yalzīm</i>)	1963-'64
2. Parole d'amore (<i>Kalimāt fī al-ḥubb</i>) da <i>I protocolli dei Savi del Riche!</i> (<i>Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!</i>)	1966
3. Canzone su un uccellino (<i>Ughniya 'an ṭā'ir</i>) da <i>I protocolli dei Savi del Riche!</i> (<i>Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!</i>)	1966
4. Le vaffanculiadi (<i>Kussummiyyāt</i>)	1967
5. Cavaliere alla fine del tempo (<i>Fāris ākhir zamān</i>)	1967-'68
6. Sciolsero le vele (<i>Hallū el-marākib</i>)	anni '70
7. Che c'ha da ridere il mare?! (<i>El-baḥr b-yiḍḥak leh</i>)	anni '70
8. Frustrazioni poetiche (<i>Iḥbātāt shi 'riyya</i>)	1975
9. Le quartine di Nağīb Surūr (<i>Rubā 'iyyāt Nağīb Surūr</i>)	1975-'76

¹²²² Nağīb Surūr, *Hiwār fī al-masrah*, op. cit., pag. 63.

¹²²³ Fra i più rilevanti e già citati ricordiamo 'Iṣām ad-Dīn Abū al-'Alā, *Masrah Nağīb Surūr: at-tawzīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha'bī*, op. cit.; Ṭāhā Wādī, "Minīn aḡīb an-nass", op. cit.; Amīn Al-'Ayūtī, "Dūn Kīshūt fī masrah aṭ-ṭālī'a", op. cit. Maḥmūd 'Izz ad-Dīn, *Masrah ath-thawra wa-at-taḡrīb 'inda Nağīb Surūr wa-Amīrī Bārākat*, op. cit. P. Cachia, "Folk themes in the works of Najīb Surūr", M. Ruocco, "I tell the people", op. cit. Per ulteriori riferimenti si consulti la bibliografia.

Dialogo con Lord Byron (1963-'64)¹²²⁴
tratto dall'opera poetica *L'imprescindibilità del necessario*

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?

Ma sì, oh romani, affinché vi sia Bruto dopo Cesare!”¹²²⁵

¹²²⁴ Traduzione brano scelto, 32 versi. N. Surūr, *Hiwār ma'a Lūrd Bāyrūn* in *Luzūm mā yalzīm in al-'Amāl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, 1996, pagg. 219-233; N. Surūr, *Hiwār ma'a Lūrd Bāyrūn* in *al-Kātib* anno XV° n. 175, pag. 34-41.

Ed è il vero. Ma... che fare allora?

Già, sin dalla notte dei tempi gli uomini temono i lupi.

Beh, dunque, come la chiamereste:

stupidità? O forse ottimismo?

La piaga dei tempi antichi è già divenuta un ricordo.

Ed ogni generazione dimentica per vivere,

finché non giungerà un'altra generazione

che dimenticherà anch'essa,

e sapete perché? Per vivere.

Oh, se vi fosse uno che facesse eccezione!

Ma i potenti non sono altro che memoria.

Di Caino è il detto, o forse di Manfred¹²²⁶:

“Uccidi tuo fratello!”

O uccidi te stesso.

E se non fosse per te, oh uomo senza memoria,

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

¹²²⁵ È un riferimento a William Shakespeare, *Giulio Cesare*, (III: 2^)

¹²²⁶ Rispettivamente titoli di due opere di Lord Byron *Manfred* e *Caino*

di un uomo con un'anima,
sì, il suo esilio... fosse anche sul suolo natìo!

E mi domando, che pena per voi,
oh culle delle genti,
quando non sarà che il tempo,
a mettere le nostre lacrime,
oltre il confino.



Nağīb Surūr, in una fotografia del 1970



Una caricatura di Nağīb Surūr, su *al-Ahrām*, 2013

Parole d'amore (1966)¹²²⁷
tratto dalla raccolta *I protocolli dei Savi del Riche!*

Ho creduto nell'amore, chi più di me?
E l'amore è come la terra, se l'amo, mi esula.

Sono io che prego,
ed il *miḥrāb*¹²²⁸ 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 pugnale amaro
riposto nel fodero del mio cuore.

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,

¹²²⁷ Traduzione dell'opera completa, 20 versi. N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* dalla raccolta *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, op. cit., pagg. 247-249. N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-Kātib* anno XV°, n. 172, luglio 1975, pagg. 16-17.

¹²²⁸ *miḥrab* (محراب) nicchia della moschea indicante la direzione della Mecca per la preghiera.

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?*

Dialogo con la mia solitudine

e 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 avvicinarmi.

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 sangue mio non hai sparso.
Se non tu, cuore dal rosso versato,
chi altro c'è a placare la mia sete?

Trascorsa la giovinezza,
non ha lasciato che cenere,
magari ci fossimo amati.

Eccoci, siamo noi:
i prigionieri della sofferenza,
i prigionieri dell'amore,
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.

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 esula.

Canzone su un uccellino (1966)¹²²⁹
tratto dalla raccolta *I protocolli dei Savi del Riche!*

Se un uccellino canterino vien solleticato da un canto

è così che si leva una brezza al far del mattino,

che di corde ed emozioni è vanto.

Qui vi è una magia, un sogno, un'arte,

un musicamento,

e l'uccello è come Cristo,

leva la sua voce al vento,

sacrificato,

se non da verbo di condannati,

e ora spento.

Svegliati uccellino,

di notte fra le pene inquieto,

che all'alba regali solo canto,

che in cuor tuo sei sempre stato onesto,

e alla tua fede non sei 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?

¹²²⁹ Traduzione opera completa, 36 versi. N. Surūr, *Ughniyya 'an ṭā'ir* dalla raccolta *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, op. cit., pagg. 250- 252. N. Surūr, "Ughniyya 'an aṭ-ṭāi'r", in *al-Kātib*, XV° anno, n.173, agosto 1975, pagg. 20-21.

Perché dunque giungiamo e andiamo
se mai siam venuti o giunti?
Perché dunque viviamo e muoriamo,
senza aver vissuto, senza avere ceduto?
Questo è il vero esilio, se l'esistenza
alla sola fine s'accompagna.
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 scoscese?
Perché generare se quanti son stati uccisi
son tanti quanti sono i vivi,
ed il sole, innanzi a noi,
è come che un esercito di falene?

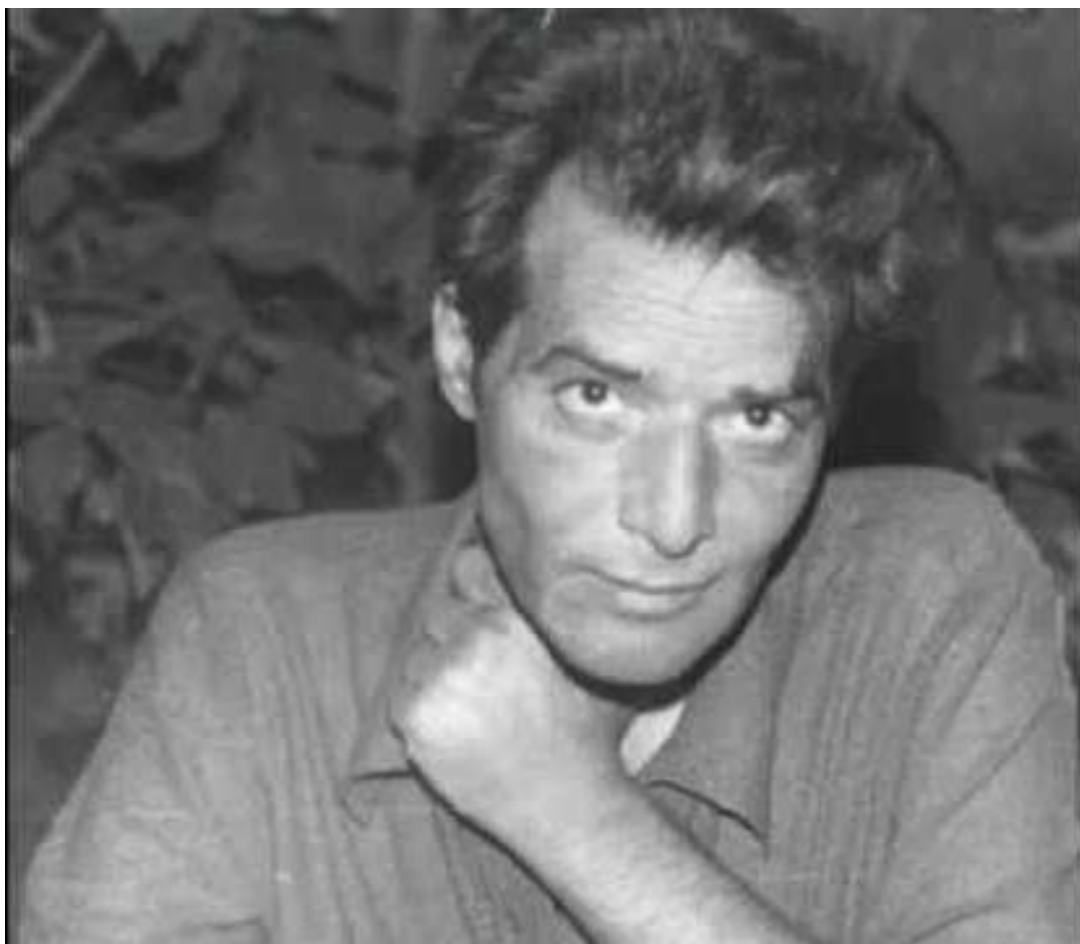
Esse fanno a gara per salvarsi nella luce,
e ciò che le accoglie è una brace truce,
abbaglia: ecco che questa finestra,
signori, non è che una muraglia.

Vagate uccelli nel creato!
Che prima o poi,
vi spetta di tornare:
a che vale se le nostre canzoni

a noi somiglianti,
sono sempre lì,
e sono sempre e solo loro stesse,
a raccontare?

Questo universo che s'avvolge,
se anche un giorno s'avvolgesse,
a che cosa servirebbe?
a che cosa servirebbe?

Fai piano, rivoluzionario:
che non è il destino che ti burla,
ma sempre e ancora i versi di un poeta.
Se un uccellino canterino vien solleticato da un canto
è così che si leva una brezza al far del mattino,
che di corde ed emozioni è vanto.



Nağīb Surūr, in una fotografia del 1966

Le vaffanculiadi (1967)¹²³⁰

1. La mercificazione dell'arte e la prostituzione intellettuale

In principio era ahhh ...
E poi fu ufff ...
E poi mamma mia ...
E fotti, fotti, che dolore!
v. 1-7 E fotti, fotti, amore!
Dove ne trovo gente
che osa ripetere questo mio dire,
che se appena vedono un disgraziato
come un frocio se lo inculano
senza nulla compatire!
[...]
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
v. 15-20 amico mio, paghi e prendi,
abbassati qui, che ti faccio veder 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.
[...]

¹²³⁰ Traduzione di 126 versi scelti. Dal momento che l'opera è stata pubblicata solo sul *web*, nelle pagine a seguire ci limiteremo ad indicare solo i versi in oggetto. Per ascoltare l'opera integrale recitata dall'autore stesso vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=U34r6WIVfdw>. La versione trascritta e completa dell'opera è stata pubblicata sulla rivista online *Ṣawt ash-sha'b*, il 14 gennaio 2017, consultata il 20 gennaio 2017, e consultabile al seguente link: <http://sawtechaabe.com/?p=26036>. Cfr. Ṭalāl Fayṣal, *Surūr*, KotobKhan, Il Cairo, 2013, pag. 54.

Ahi servo paese ora bordello!
guarda un po' la cartina
con le gambe aperte,
v. 21-25 verso la foce del mare aperto!
Dio lo volle così, che fare
è il destino!
E fotti, fotti, che dolore!
E fotti, fotti, amore!
[...]

v.74 L'adulterio è ora sovrano della morale
[...]

2. Lo scherno, l'adulterio e l'accusa al potere corrotto: alcune vicende personali

Ebbene, nostra madre Eva,
non è forse vero che
v. 134-135 se la fece con il demonio? ...
Per mezza mela poi!
E noi, dunque,
non siamo forse figli suoi?!
[...]

Per diventare un uomo da niente,
datemi un sangue che non sia il mio!
E il destino è nel mio sangue ...
E il mio sangue è la mia fortuna.
v. 152-156 Ho avuto pazienza che nemmeno Giacobbe,
oh Dio mio aiutami!
a non diventare un fottuto qualunque
E passano i giorni,
e dico che questa fame
è grazia Tua.
[...]

Sua Signoria il Ministro!
 Su forza, dammi un posto!
 Sia logico, un posto logico,
 e non una fottuta dopo l'altra.
 Il ministero ampio nella sua ampiezza,
 prende tutti e lascia me in piazza!
 Questa, si capisce, è una stronzata,
 ma una stronzata ministeriale!
 Né fortuna né pacchia!
 Tharwat 'Ukāsha¹²³¹ è frocio!
 Sì, ma l'onor di dirlo
 è sol del narratore!
 Eh sì, ministro delle vittorie,
 te la scotti su un poveraccio disoccupato,
 né protestato né cassaintegrato.
 [...]

v. 166-173

Si fece mia moglie
 persino colui sul quale tanto scrissi
 e che ha per nome "Nağīb"
 ehh ...questo è adulterio patentato!
 Dite dopo di me
 che "Nağīb" a "Nağīb"¹²³²
 restituì il favore,
 E fotti, fotti che dolore!
 E fotti, fotti, amore!
 Oh gente del mio tempo!
 [...]

v. 175-179

3. La tortura e la repressione: i giorni della reclusione per dissidenza politica e la denuncia

¹²³¹ 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.

¹²³² Si allude a Nağīb Maḥfūz che intrattenne una relazione adultera con la seconda moglie di Nağīb Surūr, Samīra Muḥsin.

v. 189-
203

Hanno ucciso Shuhdī ‘Aṭiyya¹²³³
Oh sangue versato nelle prigioni
in quel mese in cui il sangue non si versa!
Oh vittime!
Nessuno per quest’ucciso
ha chiesto giustizia.
Sopportai la pazienza del cammello
e al manicomio fui trascinato,
gridarono *khānka khānka*¹²³⁴!
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
o di colera, dai tempi dei faraoni
sino alla mia porta battuta ier sera,
Se mi impiccassero gli ebrei
in silenzio, ve la io dico la versione,
«si è impiccato da solo,
pazzo, bugiardo»
e sono io il traditore.

¹²³³ Shuhdī ‘Aṭiyya (Alessandria 1911 – 15 gennaio 1960 Abū Za’bal) fu un politico ed 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.

¹²³⁴ Prestito introdotto dal turco ma di origine persiana indica la sede di una confraternita sufi. Nel linguaggio gergale cairota moderno ha assunto il significato di “manicomio”.

[...]

Mi impiccheranno,
ma una parola al Presidente¹²³⁵
la devo dire.
*Oh 'Urābī oh 'Urābī*¹²³⁶!

Stai attento a questi nostri bastardi,
v. 207- ascolta me, solo me adesso, e con attenzione:
214 se un giorno ti diranno che sono sionista
anche per te, sappi, verrà il tuo turno.
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 tana¹²³⁷.

[...]

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

[...]

¹²³⁵ Ġamāl 'Abd an-Nāṣir

¹²³⁶ Per rivolgersi ad 'Abd an-Nāṣir, Surūr lo appella come il nazionalista egiziano Aḥmad 'Urābī (1841 - 1911).

¹²³⁷ La frase qui indica il mulo, notoriamente animale sterile esattamente come l'Egitto qui ritratto nel poema da Surūr.

4. Spionaggio e la teoria del complotto: fra sesso e corruzione

- Portatemi un uomo onesto
che venga a fare il ministro
v. 274- Portate i registri, signori!
276 È tempo di fare indagini.
Nel culo del ministro,
delle fottute avrete le fonti,
registri e cataloghi,
un pozzo senza fondo.
[...]
- Dovrei forse vergognarmi
a dire “fottetevi” nell’incazzatura?
v. 281- Basta, né vergogna né pudore né disgrazia
283 che l’Egitto davanti ai miei occhi
è una squaldrina
infila i soldini nel reggipetto
e nella giarrettiera.
[...]
- Quanto più grande è il furto
v. 291- Tanto più la legge è una barzelletta.
292 Quanto è più piccino il furto
Tanto più legge s’applica a puntino.
[...]
- Giorno e notte m’ubriaco,
giorno e notte sto a guardare
v. 301- la disfatta sulla soglia.
304 Dissetami, accecammi pure con l’acido
se ne hai voglia.
Se questo bastasse a non sentire
la spada di Damocle sul collo.
[...]

v. 314-
 318

Egitto,
 si affatica persino la croce
 sulle mie spalle.
 [...]

O verrò ucciso
 O morirò in esilio.
 Pure che levassero la vita
 ai figli miei,
 no, la vita non me la tolgo,
 fosse anche per amor tuo.
 [...]

5. La società egiziana: la politica e il fallimento

v. 369-374

So già che morirò
 di una morte
 che non ha fatto nessuno.
 O che hanno fatto in troppi.
 Ed 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!
 [...]

6. Il testamento spirituale e ideologico al figlio Shuhdī Surūr

v. 416

L'arte è diventata un tradimento
 E il tradimento è diventato un'arte.
 [...]

Mi dissero:
 morirai.
 v. 441-442
 E dissi loro
 che morirò per te, Shuhdī.
 E sappi che m'uccisero
 duecento volte, pure da vivo.
 [...]

v. 489-490

La minaccia è per tutti
comunisti e *Ikhwān*
e chi ha ucciso Shuhdī
è ora il boia di Sayyid Quṭb¹²³⁸

7. Sardoniche previsioni: Surūr compone il proprio epitaffio funebre

«Il culo del povero compianto
fu esempio eccelso di pulizia,
più pulito delle nostre coscienze.

v. 530-531 [...]

534-535 Visse il nostro caro defunto
peggio d'un cane fra le dune,
e morì di morte orrenda,
peggiore di quella d'un cane.»

E fotti, fotti, che dolore!

E fotti, fotti, amore!

v. 550-555

Dove ne trovo di gente
che osa ripetere questo mio dire,
che se appena vedono un disgraziato
come un frocio se lo inculano

¹²³⁸ Qui il riferimento è ai due *leader* Shuhdī ‘Aṭiyya (movimento comunista egiziano) e Sayyid Qutb (Fratelli Musulmani), entrambi dissidenti rispetto alle visioni della politica di ‘Abd an-Nāṣir ed uccisi per tale ragione.

senza nulla compatire!

E di queste liriche fottute

ne verranno a seguire,

se ancora un po',

ci resterà da vivere

فارس آخر زمن (شعر)

((قال الراوى))

ولا حاجة إلى الفضائل فى بلد طيب
نستطيع أن نكون جميعا جناء ونستريح

- 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..
اصطفوا فوق رمال الشط..
فى عز الفجر لعز الفجر..
والبشرى انست كل الناس الفرق..
ما بين جميع الأشياء..

Cavaliere alla fine del tempo (1967-'68)¹²³⁹

(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*¹²⁴⁰

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 narra il cantastorie:
*Non v'è peccato più grande
del malcostume, fratelli!*
E s'allineano dunque sulla riva di sabbia
da mattino a nuovo mattino.
E la novella ha così obliato
il divario fra tutte le cose,
e la gente era nuda,

¹²³⁹ Traduzione opera completa, 143 versi. N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, op. cit., pagg. 71-82.

¹²⁴⁰ Il termine ash-Shahbandar (الشهبندر) nell'opera indica Ğamāl 'Abd an-Nāşir. Il nome in realtà è riconducibile ad 'Abd ar-Raḥmān ash-Shahbandar nazionalista ed anticolonista siriano (1880 - 1940), con il cui nome Nağīb Surūr "gioca" poichè 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.

a paia a paia,
di frotta in frotta,
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 spese,
se non al ritorno delle buone parole
dello *Shahbandar*,
parole fresche.

A tal guisa,
disse il canatasorie:

.....

(Inizio nota:

*“Sembra che il narratore
si sia espresso con un verbo
che valica la decenza ed il contegno,
i quali son d'obbligo per i cantastarie.
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 ...

ahimé, tutte cancellate nello stesso punto.

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 nel 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,

e le genti rovesceranno sui libri

le loro scarpe,

chignon, 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 *maḥmal* trabboccanti!
Ah, prima, quant'erano leste ad arrivare
le merci dalle isole dell'India
d'Oriente e d'Occidente!
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 ad esse dirimpetto
erano eccelsi, come non se sono mai visti.
Ah, sì! Allora vendere era come comprare,
e guadagnare era come giocare!

Disse il 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.
Ad 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.”*

Disse il cantastorie:

*“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,

rubà il mio vero pane.”

(Nota:

È evidente,

secondo tutti i racconti dell'epoca,

- la decima età della pietra -

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,

financo le mosche azzurre ignorano il suo destino.

Eppure sembra che furono proprio i mercanti,

ad acciuffarlo una notte e a seppellirlo,

segretamente nel cesso.

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 seppelirono ...

nel cesso, appunto ...”

.....

(Nota:

Tacque dunque il secondo narratore,

proseguì un terzo, 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 del terzo cantastorie

quanto segue:

“Questo cantastorie ama seminare discordia,

con aceto, aglio e papera.

Con il termine “Leggi”

s’intende di leggere

le parole di Dio

e non quelle del demonio.

*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".*

Dunque il decimo cantastorie cita:

«Se le case son piene di chi non amo,
allora sono le sepolture
ad essere piene
di chi *io* amo.»¹²⁴¹

¹²⁴¹ È una citazione tratta da *Qaṣīdat at-tawba (Poesia del pentimento)* di Abū Nawās in cui il testo originale tuttavia riporta: «se le case son piene di chi tu non ami / allora sono le sepolture ad essere piene di chi tu ami.»



Una rara fotografia degli anni '70 in cui sono ritratti da sinistra: Aḥmad Fu'ād Nağm, ash-Shaykh Imām, Nağīb Surūr (in alto) ed un amico



Nağīb Surūr recita nel film *el-Ḥelwa al-'Azīza* (1969)

Sciolsero le vele al tramonto (anni '70)¹²⁴²

Poesia per la canzone d'autore

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 ritorno al verde del basilico
ma la distanza lo falcia.
Perdonami oh cuore di rose,
perdonami tesoro mio.

Mio Dio!

Troppo presto per te giunsero il dolore
e lo smarrimento,
ho vagato, sì, quanto ho vagato
e mai ho lasciato la patria
ora che “senza patria” è il mio paese,

¹²⁴² Traduzione dell'intera opera, 16 versi. Il musicista ash-Shaykh Imām ha sempre rivendicato con orgoglio la paternità dell'amico Nağīb Surūr circa il testo della canzone. Il testo non è mai stato integrato in una pubblicazione tuttavia è facilmente reperibile online in un gran numero di blog dedicati all'arte, alla poesia e alla musica quali <http://rachedarfaoui.over-blog.com/article-37090210.html>. Si ricorda inoltre una celebre *performance* del brano dal vivo di ash-Shaykh Imām del 1988 e visionabile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=qfyTNVgAQYI>

ora che ancora un altro paese ancora,
mi getta via fra braccia straniere.

“Lunga vita a te, tenera palma, lusingata,
cedevole, 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.”

E che sia dolce la sera per voi,
popolo mio,
no, non credeteci, non v’ho dimenticato.

Che c’ha da ridere il mare?! (anni ’70)¹²⁴³
Poesia per la canzone d’autore

Che c’ha da ridere il mare?!

Ancheggianti e dondolanti

me ne vò 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!

¹²⁴³ Traduzione di 7 versi scelti. Anche in questo caso, il testo della canzone non è mai stato integrato in una raccolta è tuttavia menzionato da wikipedia e da numerosi altri siti internet. Vedi i seguenti link: https://arz.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%AD%D8%B1_%D8%A8%D9%8A%D8%B6%D8%AD%D9%83_%D9%84%D9%8A%D9%87
<http://www.goodreads.com/quotes/411574>.

In una registrazione del brano il musicista ash-Shaykh Imām offre anche alcune delucidazioni a riguardo vedi il seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=xRtVXswJmko>



Nağīb Surūr ritratto con la prima moglie Sasha Korsakova ed i loro due figli, Shuhdī ed il piccolo Farīd (fine anni '60)



Nağīb Surūr presso *Masrah al-Ġīb* nel 1972

Frustrazioni poetiche (1975)¹²⁴⁴

- 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 spaventapasseri.

Perché...

Perché...

Il significato dei versi sta nella pancia del poeta,

e la poesia è un vuoto nemico della pancia,

come langue, poveretta, 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.

Ed adesso, facciamoci un piatto di *ful*¹²⁴⁵!

- 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,

¹²⁴⁴ Traduzione dell'opera completa, 118 versi. N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi'riyya*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, op. cit., pagg. 253 – 259; cfr. N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi'riyya* al-Kātib, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-19.

¹²⁴⁵ Tipico piatto povero egiziano a base di fave, in arabo *fūl* (فول)

mi stava mettendo sotto una macchina,
Ah! ... Quasi si credesse che fossi un uomo!!
Pazza giungla di scarpe,
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
a qualcosa
che un poco,
assomiglia
al mio paesello
messo dentro
la pancia di una piovra.
Mi hai insegnato il canto, Akhṭāb¹²⁴⁶.
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.

¹²⁴⁶ Akhṭāb, villaggio natale del poeta sul Delta del Nilo.

في الأرض لا يدوسه انسان !

يا قريتي ..

يا ...

قد شوهوها لم تعد تلك التي أحبتها ..

مدينتي كقريتي في جوف أخطبوط !

علمتني الغناء يا أخطاب ..

علمتني الغناء ..

غنيت كم غنيت !

وها أنا أغوص في رمال الصمت ..

وأختنق !

العش يحترق ..

ويهرب العصفور ..

يا أيها العصفور عد !

يا أيها العصفور عد !

يا أيها ...

لا فائدة !

● الاحباط الثالث :

الليل أخطبوط !

مدينتي في الليل تدعى الهدوء ..

لكنني أموء ..

كقطة جريجة في البرد ..

مدينتي أبراج ..

والبرد كالكراباج ،

مشيت طول اليوم ..

كما مشيت كل يوم ..

في الليل والنهار ..

بغير مأوى يامدينة السواح ..

يا جعبة الجراح !

هذا الهدوء مصطنع ..

الوحش يستريح ..

لكي يقوم في الصباح ..



- **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!?*
- *Beh, purtroppo ... glielo detto ... il destino!*
- *E il bivio, 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 ...
Ecco, dunque, un piccolo elenco:

- 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,

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 delusione, 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 ...

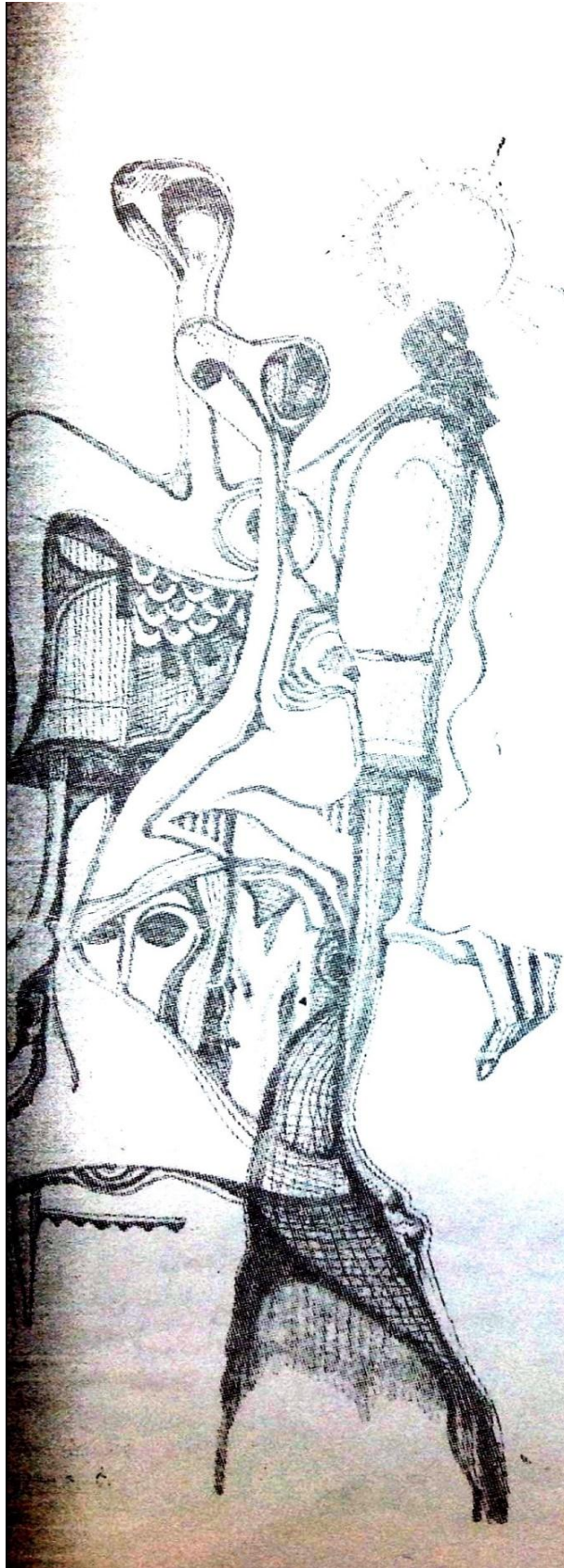
Ce l'ho io, un posto per dormire?!

- **Settima frustrazione**

È la stessa della "prima frustrazione".

Sapete com'è, il tempo è una spirale.

E cominciamo, da dove abbiamo cominciato.



يستأنف الهجوم !

.. الأخطبوط

- بطاقتك !

- تفضلوا !

- ما مهنتك ؟

- كثيرة هي المهن !

لكنه النصيب !

- ما حرفتك ؟

- قد أدركتني حرفة الادب .

أنا أقول الشعر !

- وتكتب الأشعار ؟

- وآسف أنا !

ألم أقل هو النصيب ؟!

- هو التشرد .. الشغب ..

هيا معي !

.....

.....

.. ويتقب الصباح نافذة ..

هذا أنا في الحبس !

الليل والنهار أخطبوط !

● الاحباط الرابع :

.. أفتش فيك عن اسمي

وأنت مدينتي أمي ،

معلمتي ، وملهمتي ،

وقابلتي وقاتلتني ،

أفتش فيك ..

اعلان :

سينما :

مسرح :

Le quartine di Nağīb Surūr (1975-'76)¹²⁴⁷

1. La poesia: la ragione e la lotta di una vita

Se fossi tu, oh poesia
l'avanzare nel mondo
degli accattoni,
ah se lo fossi!

1 Sta invece agli approfittatori,
di lasciare in eredità al mondo
ciò che potrà essere
se non il silenzio
di tutti i poeti,
un'amara fine
mostrata in faccia al destino.

Tutto è stato già detto,
e cosa non lo è stato?

Furono forse i perduti Arabi di “‘Ād”

2 ad aver tutto cantato?

In verità,
ciò che è già stato è stato,
e l'esistenza ha una fine.
Ciò che è stato già detto,
è stato già detto,
eppure la parola,

¹²⁴⁷ Traduzione di 136 versi scelti. Nağīb Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, op. cit., pagg. 7-69; pubblicate precedentemente su al-Kātib, XVI° anno, n.185, agosto 1976, pagg. 41-47; XVI° anno, n.187, ottobre 1976, pagg. 21-27; XVI° anno, n.187, novembre 1976, pagg. 30-35.

invece, 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,
ed è nella trappola
della morte muta,
che infine troviamo
il riparo d'una stalla.

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.

2. Il segreto

A forza viene seppellito il segreto
Quando noi stessi siamo ormai seppelliti,

5

e ciò che prima era interrato nei cuori ...

- Ah, ora, come di tomba in tomba

levare il nunzio, come annunciare ...? -

che tal segreto debba esser sepolto

in tutti i tempi!?

Tacete.

Che alla terra sta

di ripetere le parole,

e i ciottoli sulla terra

6

non sono che parole.

Non dite, vi prego:

“Che sia pace in terra!”

Poiché è la terra

che dell’ira della nostra fine

cresce e s’alimenta.

Quando venne ucciso *Zayd*

o piuttosto *’Amr*,

Vedemmo *Zayd* ed *’Amr*

7

entrambi uccisi,

ma dietro il sangue

non vedemmo

la mano orrenda.

Ecco il segreto che,

sin dentro a un giorno lontano,

8

9

10

416

Un giorno fu detto ai nostri avi,

“Scrivete! Dunque esistete”

E cosa hanno ottenuto quelli se non il nulla!

11

O voi che ci seguirete,

venite e bevete

dalla nostra coppa!

venite a gareggiare

con la penna!

Ciò che si esige dal poeta

è il suo assassinio,

ma se fosse caparbio

12

nel non voler togliersi la vita?

Allora circondatelo!

Allora soffocatelo!

Che soffochino il vulcano

prima dell'esplosione!

4. L'amore, i principi e la penna

Oh uomo dal cuore gonfio d'amore,

in ogni luogo della terra,

la statura dell'amore

13

non è che il silenzio.

Oh uomo dal cuore gonfio d'amore,

quale che sia il tuo tempo,

non vedi il gatto dondolante

14

15

16

418

per la mia era.

17

Io sono come lo scarafaggio
che sguscia fuori fra le strade,
io sono poesia, arte, cuore!

Chiudete, ve ne prego,
tutte le moschee
con tutta la loro putrescenza:

“Non dormirete”!

Ve lo assicuro.

Come non dorme il cane nella notte.

5. *Al-khiyāna*: il tradimento e la viltà

18

La nostra unica libertà da noi stessi
non è che il fondo di una prigione,

o una forza lontana

che condurrà alla follia!

Oh vigliacchi,

ciò che ancora una volta

vi sarà utile,

non sarà che l'ennesima viltà,

Ancora son vivo...

Forse anch'io tradirò?

Ognuno di noi sulla terra
serba nel cuore un progetto

19

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

Oh mio spirito,
pace all'anima dell'amore,
come ogni montagna alta
ha reso omaggio al creatore
così essa si distrugge.
Non era che un castello di carte
ormai svanito,
e sappiate che di certo
svaniranno anche le piramidi.

6. *Al-hiğā'* e la *Guerra dei Sei Giorni*

27

E donne in vesti di uomini
E uomini in vesti di donne!
E se dunque covate il timore
di procedere verso nord o sud,
il vostro *avanti* non sarà
che una ritirata!
Dietrooo-front!

Sù, andate pure *indietro*!

29 Ed ecco come i nostri padri,
sono andati via da noi in silenzio:
ebbero paura della morte,
poiché non ne avevano voglia.
Se ancora esiste perdono
Per la viltà dei padri,
quale perdono vi sarà per i figli?

7. 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 di quei due getta sul nostro capo
l'*ultimo* pugno di terra?

31 E ce lo domandiamo:
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

32

Ditemi, dunque,
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,
Come un tempo ci spronarono
e poi ci dissero: “*Oh martiri!*”

35

Il gioco degli scacchi
si ripete in ogni paese,
come il gioco delle tre carte,
che è dunque un azzardo.

Tu sei dunque la terra
che in seno accoglie
solo i defunti,
poiché sulla tua sabbia
non c'è posto
che per i despoti.

Hanno giocato a veder
l'altra faccia del ladro,
e il ladro non è che un serpente.

42 Hanno giocato a ribaltarla al contrario,
e il serpente non è che un ladro.

Oh genti della *Caverna*,
per voi non vi è preghiera, né riparo
se il *sovrano* letto male,
non è che un *ciarlatano*!

8. Il silenzio e l'oppressione

Terra di caccia
è per noi questo paese,
dove più non v'è differenza
fra il giovane e il vecchio.

47 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.

Scrivete:

“Silenzio”

poiché il silenzio,
non è che una parola.

E ne avete molte di lettere
e parole per disporre
il vostro parlare.

49

Non temete,
sarà così dunque,
di fila in fila,
come i lupi nelle tenebre,
che anche i massoni
saranno sempre
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.

9. L'Egitto: *madre del mondo*

Svelate il segreto,
così che nessun segreto
mai più rimarrà.

55

Nulla all'Egitto fu mai taciuto,
Iddio onnipotente,
dunque,
sotto la tua ala è questa terra,
miracolo che continua
a far luce alla luce.

Pianeta tu sei, oh Egitto,
il cui bagliore sfida il tempo
dentro al cuore delle piramidi,

56

Ah, 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!

10. L'invettiva contro gli *shuyūkh*

67

Oh cantori della menzogna
nascosta in quanto è stato detto
o raccontato,
Oh ladri del sapere,
da dove vi giunge la novella?
Zac Zac!

Ecco a voi il diritto di tagliare
e di mettere a tacere.

Sì, fate pure ciò che volete,
ma che credete, che mai più
sorgeranno né luna né sole?!

68

Quante volte vi siete presi gioco
dei nostri villaggi attraverso
la lettura delle stelle e con malie.

Ah, quante le vostre menzogne
sui moti degli astri,
Ah, quante le vostre minacce
sulla notte senza risveglio!

Oh sì, vi dico,
calunniaste lo spazio ed il tempo!

come si capovolgeranno le stelle,
come si disperderanno le tue perle,
e ne cresceranno fiori a monito dei valori!

82

Ogni intelletto
è intelletto di profeta,
è la goccia in un mare di luce
nonostante sian desti
e a lei tutti intorno,
i figli della megera.
Sappiatelo,
scacciarono la luce,
con l'assassinio dei profeti!

85

Tutti fra loro son "Socrate",
non vi è fuga né salvezza,
benché la terra sia avvolta
dalla pestilenza.
E così sempre sorgiam noi
non al far del sole,
ma alla sua quiescenza,
Ecco ove sorgiam noi,
nell'assassinio di Atene
o Kerbela!

Ogni fiume corre ad un mare

86

come ogni mare è lacrima e sangue,
Ah di tomba in tomba,
quanti fra i giusti furono uccisi dall'ira!

12. 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 sua risma è dunque quella dei martiri,
Alla gogna la luna!
perché con un sol seme si faccia luce!

13. L'emarginazione e la disfatta sociale

105

Venne da me l'ufficiale,
osa la sfida di domandare!
Ma 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

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.

14. L'elogio alla libertà: il rifiuto del poeta per la connivenza col potere

112

Mai un giorno mi fermai
per ordine d'un sovrano,
mai un giorno ripetei al vento
come un pappagallo.
È vero.
Nessun conto in banca
a mio nome,
È vero.
Mai mi abbassai
alla prostituzione.

Mai un giorno mi ammalio
il bussar alla porta dei comandanti,

113

troppo forte è il mio odio
per gli uomini quasi vivi!
Non fui mai fra i poeti in vendita,
fra coloro che 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 lode alle puttane!

115

Mai come il cane
chiesi aiuto ai danarosi,
poiché sin dalla culla
odiai lo squallore.
Io non fui mai l'inganno
nella frotta degli adulatori,
o fra coloro che tessero
lodi alla giustizia
al mercato degli schiavi.
Mai ebbi paura d'andare incontro
al terrore che incute il tiranno
che alza la spada,

116

che mi avvicina alla forca,
poiché in ogni tribunale
è proprio il boia
che uccide la fede
col nome di miscredenza

15. 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 medico a nulla serve la cura,
è questo il veleno che già conosciamo
e che da una vita ancora dura.

16. La resistenza e la *professione di fede* all'impegno politico

119

Ecco come tutti noi
che ci siamo opposti
siam divenuti racconti
a monito dalla superbia,
ecco come noi siamo le fiere
che si rifiutano di ghermire,
ecco, come non ci posson temperare
come si temperano le 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"

17. La sfiducia e l'esilio

121

Gettami via destino,
abbandonami 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

Da me fuggirono tutti i cari,
così come i compagni della ricchezza
ed è così che si svelò il segreto:
davvero son tutti così vigliacchi?
O forse fummo compagni
solo del pericolo?

18. *Al-usṭūra* come chiave di lettura del mondo

Scambiate pure Osiride con Mosé

178

e nella cantilena del vostro scimmiettare

recitate pure il Libro!

Figli di troia!

Se solo Cristo fosse qui a ritornare

osereste chiamarlo “Mushè”

questo Messia da aspettare!

E fu così che Isis venne lasciata

peregrinare come un’adultera,

mentre il frocio lo si appella

179

Profeta!

Il bastone che punisce il torto

è ora in mano ai figli di puttana

mentre “*il misericordioso*”

ha ormai nome di satana!

**19. Fra realtà e finzione la ricostruzione del tessuto emotivo,
“familiare/culturale” e spirituale del poeta**

Urlava Ikhnaton,

ancor prima

del figlio di Maria vergine.

191

Echeggiava l’urlo di al-Khayyam

nel grido di Pushkin,

così come in quello d’Ibn Sīnā,

e d’Aristotele ed Ibn al-Haytham,

e di Galileo, adh-Abū Dhurr ed Ibsen!

E al-Ğabarti, Lenin, Gandi,

194 ed Imrū' al-Qays e Lorca e 'Umr,
e Lumunba e Tolstoji e Verdi
e Che Guevara e Beethoven e Schiller!

**20. La “cattività” di Surūr: la persecuzione e il ricovero coatto nell’ospedale
psichiatrico**

202 Quando lungo la strada,
perdemmo uno dei nostri cavalieri,
ebbero timore di seppellirlo,
e l’amico al freddo, divenne l’assassino.
Come si vendicarono bene del morto,
spargendo ai quattro venti la notizia
della sua dipartita!

Oh sentinelle d’Egitto
che mai dormite!
203 Oh Abā aṭ-Ṭayyib dalla furbizia di volpe!
I grappoli di nettare tremano al giuramento
poiché sì, le sentinelle son volpi in Egitto!

Ah io sono come il pasto servito
alla mensa della follia,
soffocate le passioni
siate duri, sordi e muti
214 come le pietre!
State attenti
alle orecchie e agli occhi

disseminati intorno a me!

Stati attenti,
a farmi visita
fosse anche l'ora
per l'ultimo saluto.

Se fossi tu, oh poesia
l'avanzare nel mondo
degli accattoni,
ah se lo fossi!

220

Sta invece agli approfittatori,
di lasciare in eredità al mondo
ciò che potrà essere
se non il silenzio
di tutti i poeti,
un'amara fine
mostrata in faccia al destino.



Nağīb Surūr nella sua ultima interpretazione da attore nella *pièce* *Ūkāzyūn*
(1977)
di 'Abd al-Ḥakīm ash-Shawqī



Fotografia da una messinscena di *Yāsīn wa Bahiyya* 1964

CONCLUSIONE

Giunti al termine di questo *excursus* fra le opere di Nağīb Surūr, ci preme offrire di seguito alcune considerazioni generali sugli esiti delle analisi testuali condotte per ogni ambito di indagine (la poesia, la drammaturgia e la prosa sperimentale del nostro autore), nonché sottolineare alcune questioni emerse dall'approccio metodologico impiegato per la stesura del presente lavoro e gli orizzonti futuri innanzi ai quali ci pone.

La nostra ricerca compiuta su Surūr ha previsto la precisa osservazione del testo, l'analisi linguistica, retorica e metrica dello stesso e le considerazioni critiche generali che sulla base di questi dati abbiamo formulato. Innanzi a un autore così eclettico come Surūr, dunque, la decisione di studiarne *corpora* lirici, drammaturgici e critici ha fatto sì che questa indagine fosse inevitabilmente ramificata. Siamo dell'opinione che la natura olistica e trasversale di questa ricerca possa costituire un aspetto positivo della stessa, funzionale all'ampliamento di ogni singola sezione di questo lavoro in futuro, e soprattutto funzionale all'impiego analogico della metodologia adottata su testi di altra natura.

Proprio relativamente all'aspetto metodologico, gli studi su *al-balāgha* ed '*ilm al-arūd wa at-taf'īlāt*' sono di fondamentale importanza per valutare con precisione le strategie espressive di un autore che compone in lingua araba, i suoi rapporti di continuità/allontanamento dalla tradizione, osservare se vi è un impiego del linguaggio retoricamente innovativo all'interno della sua produzione letteraria, proprio quell'impiego che gli strumenti de *al-balāgha* disciplinano, essendo al contempo *al-balāgha* vivificata da chi si approccia ad essa sperimentalmente. Senza l'applicazione di tale metodo, dunque, non ci sarebbe stato possibile osservare la sperimentazione di Surūr e soprattutto quella compiuta in poesia, le innovazioni metriche apportate al modello de *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī*, la vibrante retorica congiunta all'impiego di *alfāz dakhīla* nei componimenti in *shi'r li-l masrah* e *ash-shi'r ghayr at-taf'īlī*, la fedeltà ad un modello retorico e metrico della tradizione in *ash-shi'r al-muqaffā at-taqlīdī* come le quartine, dove l'innovazione tematica traccia il profilo di *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* (1975-'76) come un'opera straordinariamente contemporanea,

amabilmente citazionistica nei riguardi del passato e celebrativa delle potenzialità di rinnovamento letterario insite nello studio dei modelli precedenti.

“*Miftāḥ al-‘ulum*” è porta dell’interpretazione quindi, *al-balāgha* è un tema fondante degli studi specialistici all’interno del mondo arabo, nelle cui università e accademie non è contemplata la possibilità di approccio ad un qualsiasi testo che di fatto prescinda da essa. Oggigiorno, in ambito arabistico, vi è un’urgenza di approfondimento su questi temi attualmente meno indagati che in passato benché custodi del segreto intimo del *naẓm* del testo letterario in lingua araba e delle sue infinite, creative e sfaccettate declinazioni. Il glossario e la prima delle due appendici di questo lavoro nascono col proposito di tirare le somme sugli studi e gli approfondimenti che sono stati indispensabili per svolgere questa ricerca, con la consapevolezza che essi non sono che un incoraggiamento a proseguire con un appassionato studio di sconfinite materie quali *al-balāgha* e de *‘ilm al-‘arūd wa at-taf’īlāt*. La metodologia impiegata per osservare le opere di Surūr ha previsto che tutte le nozioni acquisite su retorica e metrica fossero impiegate quali strumenti al servizio dell’analisi testuale. Siamo del parere che lo stereotipo secondo il quale lo studio de *al-balāgha* e *‘ilm al-‘arūd wa at-taf’īlāt* sia incredibilmente farraginoso, noioso e *demodé* è un falso mito molto spesso legato agli esempi mai aggiornati che vengono offerti dai manuali, alla autoreferenziale austerità di chi spesso insegna tali saperi, trascurando che la provocazione, la sperimentazione, l’innovazione e mistero della semiosi corrono sempre lungo sentieri espressivi retoricamente e formalmente marcati.

Nağīb Surūr è stato uno straordinario autore degli anni ’60 e ’70 che, oltre a vantare un approccio sperimentale al linguaggio poetico e drammaturgico rispetto ai modelli retorici e stilistici del passato, ha avuto una sensibilità singolare nel ritrarre fra le sue pagine la storia del proprio paese e il calore espressivo della generazione di intellettuali di cui egli fece parte, *Ġīl as-sittīniyyāt wa as-sab’īniyyāt*. E infatti, proprio gli anni in cui fu attiva tale generazione sono di fatto da considerare come quelli di maggiore e sistematico rinnovamento per la cultura egiziana contemporanea.

Gli studi di sociologia della letteratura come quelli di Jacquemond (2008) e Beinin (1986), quelli più specificatamente di critica letteraria di Kendall (2006) e ‘Isā (1986), le riflessioni sull’avanguardismo di Poggioli (1968) e quelle sociologiche di Bordieu

(1993), ci hanno consentito di ricostruire quel vasto e articolato panorama in cui collocare la figura di Naǧīb Surūr, porre il distinguo fra letteratura sperimentale e letteratura avanguardista, osservare il coraggio con il quale gli intellettuali di quel periodo sostituirono al *testo di potere* il *potere del testo*, proponendo una scrittura letteraria dai grandi orizzonti che tuttavia, il più delle volte, non fu assorbita dal canone letterario rispetto al quale è rimasta tuttora marginale. Il lavoro di approfondimento su autori come Surūr, dunque, ci invita a riflettere sulla valorizzazione dei molti autori di questo periodo che nonostante gli sforzi dei recenti e già citati studi collettivi richiedono innanzitutto “ascolto”, una lettura attenta e approfondimenti dedicati. Ancora una volta, siamo dell’opinione che l’invito alla ricerca nasca dal testo: nel nostro caso e nella forma qui proposta, l’indagine ci è stata suggerita dalle opere e dal pensiero libero di Naǧīb Surūr, autore del quale abbiamo provato a offrire una panoramica il più organica possibile. E non dubitiamo che forse sono ancora molti altri autori della sua stessa generazione i quali, dalla “cantina” della storia, o della sorte avversa o dell’oblio, stanno silenziosamente aspettando che qualcuno faccia loro visita.

Come abbiamo potuto osservare dagli esempi e dalle analisi proposte nel terzo capitolo del presente lavoro, dedicato alle liriche di Surūr, la poesia del nostro autore offre moltissimi spunti di riflessione sull’uso del dato retorico e linguistico nella poesia araba contemporanea. Si riscontrano notevoli tratti d’innovazione nell’uso de *wahdat al-bayt*, così come un’eterogeneità d’ispirazioni attraverso le quali il nostro egiziano ha dato vita a uno stile tutto personale: esso è caratterizzato da tematiche ricorrenti, dal gioco intertestuale con la letteratura dei grandi maestri, dal ritorno a determinati *topoi* della tradizione lirica, dalla dialogicità teatrale in versi e, infine, dall’uso creativo del *bayt*, il quale risponde a una sensibilità poetica che procede di pari passo con la vita personale dell’autore e che al contempo fa da “controcanto” alla Storia e alle sue falle. Senza l’applicazione degli strumenti critici indicati da *al-balāgha* ed *’ilm al-’arūd wa at-taf’īlāt* tutto ciò sarebbe scorso in silenzio innanzi ai nostri occhi, incapaci di svelare le ambiguità, i doppi sensi, di scorgere dietro ogni struttura o sintagma la costruzione poetica del linguaggio, la volontà, più o meno consapevole o indotta, a cui essa risponde e soprattutto a quale mondo immaginario o reale essa è rivolta come voce flebile e al contempo potente.

Abbiamo dedicato un approfondimento all'unica opera di Surūr composta in *shi'r al-muqaffā at-taqlīdī*, ovvero *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, e le ragioni per cui abbiamo scelto di analizzare con maggiore attenzione quest'opera non sono minimamente riconducibili ad un "vecchio" equivoco sul fatto che l'opera ordinata in versi classici abbia più rilevanza retorica di quella che non lo sia. Tale scelta, piuttosto, è motivata dal riconoscimento delle "Quartine" come un ambizioso progetto poetico calibrato a misura d'uomo, delle sue capacità artistiche spesso poco valorizzate, del delicato equilibrio retorico sul quale Surūr ha impiantato la sua ultima opera, contraddistinta da una straordinariamente commovente voglia di vivere e di resistere al *tempus fugit*. *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* e il magnifico esempio di *shi'r al-muğūn* rappresentato da *Kussumīyyāt*, tuttavia, sono solo alcune fra le opere che più esplicitamente si distinguono per i tratti di sperimentazione e che raccontano come ogni rivoluzione espressiva, stilistica e tematica in poesia abbia interlocutori non solo avanti a sé, ma anche in quel passato che si è lasciato dietro di sé.

Per quanto concerne il quarto capitolo, la retorica stereotipica proverbiale in forma di *aqwāl inshā'iyya* e il suo continuo rimando al referente del messaggio, l'*inner speech* del soliloquista con il suo potere retorico speculare teorizzato da Asif Agha (2007) e l'attenzione ai *corpora* artistici della tradizione popolare così come osservati linguisticamente e retoricamente da Amīn (2010), al-Maḥğūb (1968) e Hymes (1981; 1989), sono stati temi fondamentali per l'ossevazione del linguaggio teatrale sperimentale di Surūr. Come afferma lo stesso autore, la sua lingua drammaturgica nasce dalla "poesia" definita dall'autore "padre del teatro" per osservare come la sinteticità del messaggio poetico è comunque la cellula espressiva della retorica della canzone e della leggenda popolare. Leggere questa sperimentazione sulla tradizione come un progetto di mimesi con il contesto, così come avanzato da Pierre Cachia in suo saggio dedicato al teatro di Surūr, è paragonabile a una lettura de *al-ma'nā al-ḥarfī* o *as-saḥī* dell'opera, così come definito da aṭ-Ṭarābulṣī (2015) e Binnīs (2001), ignorandone il *maqṣūd*: tale sperimentazione, infatti, andrebbe meglio osservata come una rivoluzione delle tecniche da applicare nella strutturazione del testo drammaturgico e a seguire alla prassi performativa.

Emergono alcuni dati salienti dall'analisi del quarto capitolo dedicato alla drammaturgia: in generale, l'esigenza di approfondire lo studio ancora troppo

marginale sul teatro arabo e il bisogno di tracciare una linea evolutiva delle sue tecniche di realizzazione; in particolare, la necessità di prestare attenzione alle forme della letteratura popolare. La diffidenza e i *tabù* che aleggiavano sulla presunta inferiorità della letteratura popolare fanno sì che ancora oggi nel mondo arabofono (ma non solo in esso) tale patrimonio venga accorpato agli studi antropologici o demoetnoantropologici, o, nel migliore dei casi, di etnografia della comunicazione, ponendo una forte resistenza ad accogliere i *patterns* di analisi e studio predisposti dalla etnopoetica, che, congiuntamente a quelli offerti da *al-balāgha*, esalterebbero l'importanza di questo patrimonio secolare. I *buhūr* e le *'arūd* della letteratura popolare, come ricordato da al-Marzūqī (2016) e come abbiamo ricordato fra le pagine di questo studio, differiscono totalmente da quelli della tradizione in *fushā* e richiedono uno studio apposito, reso estremamente complesso dai microregionalismi dialettali che rendono la realizzazione fonetica di un metro estremamente variabile. Raccogliere le fonti, e dunque realizzare e approfondire analisi specifiche e complete (dialettologiche, retoriche e formali) sui testi della letteratura orale, inoltre, non è solo un obiettivo che nasce dall'urgenza di salvare molti di questi *corpora popolari* dalla definitiva scomparsa per ricambio generazionale (tema che è comunque di grande importanza per ogni riflessione sull'argomento). Infatti, le analisi dei testi della letteratura popolare, come nel caso del *mawwāl* – su cui è stato condotto uno degli approfondimenti più innovativi ed interessanti di questo lavoro, nonché uno dei pochi attualmente presenti – narrano del *continuum* evolutivo di alcune forme de *ash-shi'r al-ghinā'ī* all'interno della produzione popolare le quali spesso, e proprio grazie alla loro posizione di subalternità, hanno protetto dall'oblio e hanno dato un nuovo “volto” a forme artistiche della letteratura “alta” cadute in disuso, rinnovando i bisogni espressivi che esse raccontano. L'esigenza di compiere le analisi sopra descritte, dunque, nasce dal bisogno di magnificare il potenziale retorico artistico ed espressivo della produzione letteraria orale, che è parimenti immagine della cultura araba antica e contemporanea nonché *memento* de *adh-dhākira al-ġamā'iyya*.

Per quanto concerne il quinto capitolo del presente lavoro, in esso abbiamo sostanzialmente presentato il pensiero dell'autore e l'evoluzione dello stesso attraverso i suoi scritti critici, mossi dal desiderio di approfondire ulteriormente la sua produzione saggistica in futuro. Lo studio propedeutico compiuto su Stanislavskij e Brecht, che furono fonti metodologiche del Surūr drammaturgo, ci ha condotto a

rilevare una delle più considerevoli innovazioni contenutistiche della prosa critica del nostro autore: l'elaborazione di una nuova terminologia in ambito teatrale contenuta nel saggio critico *Ḥiwār fī al-masrah* (1969). Inoltre, dal rimando bibliografico ai testi di Kendall (2006), Ruocco (2010), d'Afflitto (1999), Jacquemond (2008) e Rubin (1999), siamo riusciti a identificare le tematiche del nostro autore che trovano solo parziale riscontro nella critica coeva: fra queste, l'idea di una critica scevra da ogni reverenzialità nei riguardi dei grandi autori del canone letterario egiziano contemporaneo e l'attenzione alla cultura *pop*.

L'analisi della critica araba ha sempre goduto di un interesse estremamente marginale fra gli studi del settore. E i testi critici di Surūr, invece, sono stati per noi estremamente importanti per fare un'analisi della sua stessa produzione e diradare le nubi sulle posizioni degli autori a lui coevi. Possiamo solo augurarci che gli studi critici vengano dunque incoraggiati in futuro con crescente serietà e attenzione, poiché essi costituiscono una spia di estrema importanza per comprendere un sistema di pensiero ed in quali termini di conformismo o anticonformismo la letteratura amena o scientifica ad esso si rapporta.

Quanto al sesto capitolo del presente studio, dedicato ad un *corpus* lirico dell'autore, è nostro desiderio ampliarlo e corredarlo di un apparato critico ai fini di una futura pubblicazione. Far leggere la poesia di Surūr, il suo temperamento rivoluzionario e colto, infantile e crudele sarebbe forse il modo migliore per introdurre questa straordinaria e visionaria figura a un pubblico che ancora la sconosce.

In merito alle appendici e al glossario che corredano questo lavoro, essi, come già affermato, non sono che una sintesi degli studi compiuti durante questi tre anni di ricerca applicati all'analisi retorica, metrica e linguistica delle opere poetiche, drammaturgiche e critiche di Naḡīb Surūr. Le indicazioni offerte sono dunque la base per il moltissimo lavoro di approfondimento, diffusione e pubblicazione al quale desideriamo applicarci in futuro.

Infine, tutto ciò che inevitabilmente “manca” a questa conclusione sono i suggerimenti da accogliere, le discussioni, gli orizzonti e le suggestioni che questo lavoro ispirerà in qualcun altro, se riuscirà a farlo. Se così fosse, non potrebbe esservi per noi gioia più grande.

I^A APPENDICE *‘Ilm al-‘arūd wa at-taf‘īlāt*: elementi di impiego per l’analisi metrica dei versi

Se offrire un’analisi contenutista e retorica della poesia araba contemporanea richiede un’adeguata riflessione sugli elementi de *al-balāgha*, l’analisi degli aspetti formali, invece, richiede uno studio accurato de *‘ilm al-buhūr ash-shi‘ariyya wa al-‘arūd*, ovvero della metrica araba (“costola” de *fiqh al-lugha*) prediligendo, prima di accostarsi ad un argomento così vasto, un approccio alla materia propedeutico all’analisi del testo e quindi, *essenzialmente applicativo*.

Il Prof. Ahmed ‘Ammār attualmente professore di lingua e letteratura araba presso l’Università del Cairo, ha felicemente sollecitato negli ultimi anni un vivace ritorno all’insegnamento ed allo studio della materia, sottolineando i numerosi aspetti di continuità della stessa con lo studio della musica e della logica algebrica. Il suo metodo pioneristico ha trovato grande riscontro fra colleghi e studenti, così come dimostrato dalla massiccia presenza suoi due seminari tenuti presso Il Cairo (febbraio 2016) ed Amman (agosto 2016) da noi seguito e che ci è stato di grande aiuto per la consultazione di altri testi classici sull’argomento.¹²⁴⁸

Tenere conto dell’eufonia poetica, infatti, come ribadito dallo stesso ‘Ammār, non solo è la chiave di fruizione della poesia araba più adeguata: la stessa musicalità, infatti, interviene profondamente anche sugli aspetti grammaticali dei versi, sino a giustificare in essi l’impiego da parte del poeta di *tağawwuzāt shi‘riyya*.¹²⁴⁹ Senza tale consapevolezza, il lavoro dello studioso o del critico nel sottolineare l’occorrenza di tali varianti o licenze non solo può apparire complesso ma anche, ed è quanto di più importante, essenzialmente sterile, «poiché ogni licenza potrebbe essere equivocata con una possibile scelta personale dell’autore.»¹²⁵⁰

¹²⁴⁸ Vedi i due seminari del Prof. Aḥmad ‘Ammār, “Arūd musīqāt ash-shi‘r” e “‘Ilm al-‘arūd wa balāghat ash-shi‘r” tenuti uno presso Ġamī‘at al-Qāhira – al-Ġiza – (Egitto 01-06/02/2016) e Amman Dār al-Funūn (Giordania 08-13/08/2016). Durante il mio soggiorno presso Il Cairo ho seguito una parte del corso annuale de *‘ilm al-‘arūd* tenuto dal Prof. Ahmed ‘Ammār presso Qism al-Lugha al-‘Arabiyya - Ġamī‘at al-Ġiza, in cui ho avuto felice occasione di incontro e scambio con altri studenti e docenti.

¹²⁴⁹ *Idem*; cfr. anche Muḥammad Binnīs, *As-shi‘r al-‘arabī al-ḥadīth: bunyātu-hu wa ibtidālātu-hu*, op. cit., pag. 62. Vedi anche Gilbert Youmans (a cura di) *Rhythm and Meter*, Academic Press New York, 2011, pag. 12.

¹²⁵⁰ Aḥmad ‘Ammār, *‘Arūd musīqāt ash-shi‘r*, seminario presso Ġamī‘at al-Qāhira – al-Ġiza dall’01 al 06 febbraio 2016.

Attraverso lo studio metrico sul *wazn* di un'opera poetica, invece, non solo saremo in grado di analizzare debitamente i versi, ma anche di comprendere determinate scelte di *continuità* o di *allontanamento* dalla tradizione compiute dal poeta: un dato essenziale se, come nel nostro caso, ci avviciniamo all'analisi di un tipo di poesia contemporanea di "rottura" col passato come quella di Nağīb Surūr il quale, tuttavia, abbiamo riconosciuto anche come autore compito di opere formalmente prossime alla tradizione poetica, quali ad esempio le *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* (*Le Quartine di Nağīb Surūr* 1975-'76).¹²⁵¹ La nostra contezza del dover arricchire la metodologia da noi perseguita anche degli strumenti analitici de *'ilm al-buhūr ash-shi'ariyya wa al-'arūd* si è radicata proprio al momento dello studio metrico sull'opera, senza il quale non sarebbe stato possibile accorgerci della sua inaspettata fedeltà formale al repertorio lirico più classico.

Aggiungiamo ancora qualche altro dato: affermare che lo studio delle *taf'īlāt* sia proficuo solo in materia di lirica tradizionale in versi metricamente ordinati (***ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī***), è assolutamente una mistificazione fallace. Salmā al-Khaḍrā' al-Ğayyūsī, ad esempio, nel suo testo critico *al-Ittiğahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ğadīd*¹²⁵² sottolinea, proprio attraverso analisi metriche, l'importanza di porre il distinguo fra:

- ***Ash-shi'r al-ḥurr ghay at-taf'īlī*** de *ar-Riḥaniyyāt* (lessema coniato da Ğurğī Zaydān per *Hutāf al-awdiyya* di Amīn ar-Riḥānī¹²⁵³) e il ricorso occasionale alla *taf'īla* fuori dallo schema metrico;
- ***Ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī*** di Nāzik al-Malāi'ka e il suo ricorso ad *awzān* innovativi¹²⁵⁴.

Quest'ultimo modello, come è noto, è fondato su *bunyat ash-shi'r al-khaṭṭiyya*, slegata dall'ordine del verso classico e dai suoi *buhūr*, tuttavia, basata sulla precisa ed

¹²⁵¹ Nağīb Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, 4 vol., al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Ammā li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 7-69; cfr. N. Surūr "Rubā'īyyāt Nağīb Surūr" in *al-Kātib*, XVI° anno, n.185, agosto 1976, pagg. 41-47; in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, ottobre 1976, pagg. 21-27., in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, novembre 1976, pp. 30 - 35.

¹²⁵² Salmā al-Khaḍrā' al-Ğayyūsī, *al-Ittiğahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ğadīd*, Markaz Dirasāt al-Waḥda al-'Arabiyya, Beirut, 2007, pagg. 573-617.

¹²⁵³ Vedi Ğurğī Zaydān nella prefazione all'opera di Amīn ar-Riḥānī *Hutāf al-awdiyya*, pubblicata dopo la morte dell'autore nel 1955 da Dār ar-Riḥānī li-l-Ṭibā'a wa an-Nashr, Beirut, 1955, pag. 8.

¹²⁵⁴ Si ricorda il primo componimento in *ash-shi'r al-ḥurr* scritto da Nāzik al-Malāi'ka nel 1947 dal titolo *al-Kulīra* (*Il colera*), inserito nella prima raccolta dell'autrice e pubblicata nel medesimo anno a Baghdad dal titolo *'Ashiqat al-layl*. Cfr. Ahmed al-Tami, "Arabic Free Verse: The Problem of Terminology", in *Journal of Arabic Literature* vol. 24, n. 2, luglio 1993, Brill, Leiden, pagg. 185-198.

imprescindibile occorrenza di una o più *taf'īlāt* che dunque in senso lato danno vita a nuovi *awzān* innovativi ed impiegati con una certa iterazione all'interno del componimento.¹²⁵⁵

Considerando che Nağīb Surūr è stato autore di *ash-shi'r al-muqaffā at-taf'īlī*, di una versione innovativa di *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī* (di cui se ne ha un saggio nel componimento *Kalimāt fī al-ḥubb*, 1966¹²⁵⁶) e *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*, lo studio in della metrica è stato un elemento fondamentale per compiere la nostra analisi sulle sue opere poetiche.

Come affermato a monte di tale premessa, procederemo col trattare l'argomento de *'ilm al-buhūr ash-shi'ariyya wa al-'arūd* in termini funzionali all'impiego di tali informazioni nell'analisi testuale.¹²⁵⁷ Come nel caso di Surūr, infatti, se non sono diffusi ampi studi critici sull'autore, è molto difficile trovare informazioni certe sull'impiego da parte sua di un *baḥr* piuttosto che di un altro all'interno di un'opera. In tal senso la metodologia perseguita de *at-takāmul al-ma'rif* si arricchisce di contenuti e così arricchita ci è indispensabile anche in tali situazioni: quando il testo è vergine, inesplorato sotto il profilo critico. E quando a noi si esige di impiantare un'analisi linguistica a partire dal mero testo poetico stesso, in altre parole, dal grado zero.

1. *Al-kitāba al-'arūḍiyya*: una “riscrittura” del verso poetico alla ricerca del suono

Prima di procedere alla riflessione su cosa è una *taf'īla* e su come una determinata alternanza o ripetizione di *taf'īlāt* consecutive indichi un determinato *baḥr shi'rī*, procediamo a descrivere un'importante operazione preliminare allo studio del singolo verso ovvero *al-kitāba al-'arūḍiyya* ovvero la “scrittura metrica”. Nei manuali di retorica essa viene indicata come una “riscrittura” fonetica del verso poetico secondo

¹²⁵⁵ Muḥammad Binnīs, *Ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, op. cit., pagg. 140 – 141; Ahmed al-Tamī, “Arabic Free Verse: The Problem of Terminology”, in *Journal of Arabic Literature* vol. 24, n. 2, luglio 1993, Brill, Leiden, pagg. 185-198. Cfr. D. Semah, *Four Egyptian Literary Critics*, Brill, Leiden 1974, pag.72; Shawqī Ḍayf, *Tarīkh al-Adab al-'arabī*, opera in XX vol., (21^a ed.), Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 2013, pag. 281.

¹²⁵⁶ Nağīb Surūr, “*Kalimāt fī al-ḥubb*”, in *al-Kātib*, XV° anno, n.172, luglio 1975, pp. 16 – 17; Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, 3 vol., op. cit., 1996, pagg. 248 – 249.

¹²⁵⁷ Si segnala a tal proposito l'ottimo e recente studio italiano di natura filologico-linguistica ma non in chiave applicativa di Oriana Capezio, *La metrica araba – Studio della tradizione antica*, Edizioni Cà Foscari, 2013.

la quale «kullu mā yunṭaqu yuktabu, kullu mā lā yunṭaqu lā yuktabu»¹²⁵⁸. Si tratta di quel passaggio fondamentale che dunque “supera” l’assenza di una completa trasparenza fra lingua scritta e resa fonetica della stessa e che ci aiuta a riconoscere ciò che i grammatici definiscono *ar-rumūz* ovvero:

- a) *Al-ḥurūf al-mutaḥarrika*: le lettere portatrici di suono, ovvero sulle quali è indicato *at-tashkīl*.
- b) *Al-ḥurūf as-sākina*: le lettere silenti, ovvero tutte quelle lettere sulle quali grava il *sukūn*.

In aggiunta, *al-kitāba al-‘arūḍiyya* oltre a rendere palese solo ciò che realmente pronunciamo leggendo, viene indicata dai filologi come quello strumento propedeutico a diversi scopi consecutivi:

1. **Indicare i *rumūz* che occorrono nel testo**, intendendo per *rumūz* le lettere vocalizzate e le lettere silenti. (*waḍ’ ar-rumūz al-munāsiba*).
2. **Indicare le *taf’īlāt* di riferimento**, ovvero quelle da cui è costituito il verso. (*waḍ’ at-taf’īlāt al-munāsiba*).
3. **Definire il *baḥr* impiegato dall’autore** (*taḥdīd naw’ al-baḥr ash-shi’rī*)¹²⁵⁹.

Sebbene la scrittura metrica nasca dall’autoascolto e consecutiva riproduzione dei suoni, tale approccio istintivo non sarebbe affatto sufficiente a renderla “stabile” per una successiva determinazione dei *maǧmū‘āt ṣawtiyya* (o *takārīr ṣawtiyya*) di cui si compone una *taf’īla* e di conseguenza il *baḥr* in cui essa occorre. Per tale ragione essa è governata da sette regole generali, per le quali, tuttavia, esistono circoscritti margini di variabilità.

1.1 *Ash-shadda* esplicitata

Ne *al-kitāba al-‘arūḍiyya* la *shadda* si elimina e la consonante raddoppiata viene scritta due volte, ossia per esteso¹²⁶⁰. La prima delle due lettere, inoltre, viene considerata *sākina* mentre la seconda è vocalizzata. Ecco alcuni esempi:

¹²⁵⁸ «Tutto ciò che si pronuncia si scrive, tutto ciò che non si pronuncia non si scrive». Quali manuali di riferimento per lo studio della metrica in cui è contenuta la citazione vedi fra Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī ‘Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā‘at ash-shi’r al-‘arabī*, Maktabat al-Ādāb, Il Cairo, 1997, pagg. 6-8. Cfr. Imīl Badī’ Ya’qūb (a cura di), *Mu’ḡam al-mufaḍḍal fī ‘ilm al-‘arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi’r*, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut, 1991, pagg. 383-386.

Ġalāl al-Ḥanafī, *Al-‘arūḍ: taḥdībi-hi wa i‘ādati tadwīni-hi*, Wazārat al-Awqāf, Baghdad, 1978, pag. 12. Vedi anche Nūr ad-Dīn Ṣammūd, *Tabsīṭ al-‘arūḍ*, ad-Dār at-Tunsiyya li-l-Nashr, Tunisi, 1969.

¹²⁵⁹ Nūr ad-Dīn Ṣammūd, *Tabsīṭ al-‘arūḍ*, op. cit., pag. 9.

- الجِدُّ > الجِدُّ – al-ğiddu – l'antenato
- الحُرُّ > الحُرُّ – al-ḥurru – [qc./qc. determ.] libero [agg.]
- الحُلُّ > الحُلُّ – al-ḥallu – la soluzione

1.2 At-tanwīn esplicitato

Ne *al-kitāba al-'arūḍiyya* il *tanwīn* si rappresenta facendo seguire la lettera *nūn* (ن) alla parola indeterminata.¹²⁶¹ Tale norma tuttavia non tiene mai conto di esplicitare quale fra le vocali ˀ *ḍamma* [u] ˀ *fatḥa* [a], ˀ *kasra* [i] governa il *tanwīn* in questione. Procediamo così a completare la corretta scrittura metrica degli esempi precedenti:

- جِدُّ > جِدُّن – ḡiddun – un antenato (*marfūʿ*)
- حُرُّ > حُرُّن – ḥurran – un uomo libero (*manṣūb*)
- حُلُّ > حُلُّن – li-ḥallin – per una soluzione, di una soluzione (*maḡrūr*)¹²⁶²

1.3 Aliflām indicante la determinazione

Ne *al-kitāba al-'arūḍiyya* esistono due modi per scrivere *aliflām* (أل) indicante la determinazione e ciò dipende dal fatto se ad essa segue una lettera fra le *ḥurūf qamariyya* o una lettera fra le *ḥurūf shamsiyya*, riproducendo esattamente la medesima differenza che compiamo nel pronunciarle:

- *Aliflām qamariyya* – aliflām lunare

La *alif hamzata* (أ) viene sempre scritta ad inizio verso così come sempre elisa all'interno del verso. Quanto alla sua *lām* (ل) essa viene sempre scritta ed è *sākina*¹²⁶³

- *Aliflām shamsiyya* – aliflām solare

La *alif hamzata* (أ) viene sempre scritta ad inizio verso così come sempre elisa all'interno del verso. Quanto alla sua *lām* (ل), essa viene sempre elisa ed

¹²⁶⁰ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 383-386.

¹²⁶¹ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 383-386.

¹²⁶² Ḡalāl al-Ḥanaḥī, *Al-'arūḍ: taḥdībi-hi wa i'ādati tadwīni-hi*, Wazārat al-Awqāf, Baghdad, 1978, pag. 15.

¹²⁶³ «Tuktabu hamzatu-hā idhā kānat fī awwali ash-shaṭri wa tuḥdhafu idhā kānat waṣṭa-hu amma lāmu-hā tuktabu dā'imān wa hiya sākina» in Muḥammad Ibn Fulān al-Maṭīrī, Sa'd Ibn 'Abd al-'Azīz Maṣlūḥ e 'Abd al-Laṭīf Ibn Muḥammad al-Khaṭīb (a cura di), *al-Qawā'id al-'arūḍiyya wa aḥkām al-qāfiya al-'arabiyya*, Ḡāmi'at al-Kuwayt, Kuwait, 2004, pagg. 14-15.

al suo posto vi è la prima delle due lettere ripetute della *shadda* a cui dà esito l'incontro fra *aliflām* e la lettera solare, ed essa è *sākina*.¹²⁶⁴

Proponiamo un esempio riassuntivo di entrambi i casi estratto dalle *Rubā'īyyāt* di Nağīb Surūr:

Es. 1 – Scrittura metrica di <i>Aliflām shamsiyya</i> e <i>qamariyya</i>	
verso originale	Es: أَنْتُعَابِينَ > أَلْتُعَابِينَ <i>Aliflām shamsiyya</i> ad inizio di verso أَلْفَرَاخ > الْأَفْرَاخ <i>Aliflām qamariyya</i> a metà del verso
1265 أَلْتُعَابِينَ إِلَى الْأَفْرَاخِ لَهْفَى	
scrittura metrica	
أَنْتُعَابِينَ إِلَى الْأَفْرَاخِ لَهْفَى	
traslitterazione	
<i>Ath-thu 'ābina ilā al-firākhi lahḥā</i>	
Traduzione	
“Desiderosi di pulcini sono i serpenti”	

1.4 Variazione di alcuni nomi

Ne *al-kitāba al-'arūḍiyya* alcuni nomi vengono scritti diversamente per convenzione, nel tentativo di riprodurre più fedelmente il suono che essi hanno se pronunciati. Fra questi ricordiamo:

- هَذَا > هَاذَا – *hadha* > *hādhā* – questo (agg. o pron. dimostrativo di vicinanza)
- ذَلِكَ > ذَالِك – *dhalika* > *dhālika* – quello (agg. o pron. dimostrativo di lontananza)
- طَاه > طَاهَة – *Ṭaha* > *Ṭāha* – Ṭaha, (n.p. di persona)
- الرَّحْمَن > أَرْحَمَان – *ar-raḥman* > *ar-raḥmān* – il Clemente (uno dei nomi di Dio)¹²⁶⁶

¹²⁶⁴ «Tuktabu hamzatu-hā idhā kānat fī awwal ash-shaṭri wa tuḥdhafu idhā kānat waṣṭa-hu ammā lāmu-hā tuḥdhafu dā'imān wa fī makāni-hā tuḡadu awwalu ḥarfayni ash-shadda wa hiya sākina» in *idem*. Cfr. Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 383-386.

¹²⁶⁵ *Rubā'īyya* n. 126 da Nağīb Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma, il Cairo, 1998, pag. 32.

1.5 *Al-kitāba al-‘arūḍiyya li-ḥurūf al-‘illa*

Nella scrittura metrica la lettera debole si elide se a seguirla nella scrittura metrica vi è una lettera *sākina*, poiché in lingua araba non è possibile l’incontro fra due lettere silenti.¹²⁶⁷ Va detto, tuttavia, che proprio tale regola presenta una certa lassità di adozione, soprattutto in quei casi in cui la debole costituisce il *sukūn* finale con il quale termina generalmente ogni *taf’īla*, onde spesso rimane. Lo stesso vale per quei casi in cui la debole viene preservata perché aiuta a riconoscere adeguatamente i rapporti grammaticali e sintattici con i termini che la seguono o la precedono. Ecco un esempio tratto ancora una volta dalle *Rubā ‘iyyāt* di Nağīb Surūr:

Es. 1 – Scrittura metrica de ḥurūf al-‘illa	
verso originale	Es: بِأَغَانِيْنَا نَنْسُورًا > بِأَغَانِيْنَا النَّسُورَ ḥarf al-‘illa alif alla fine del pron. di 1^ p.plu. cade poiché incontra la nūn sākina che sostituisce la lām dell’aliflām shamsiyya di metà verso.
1268 فَتَرَانَا بِأَغَانِيْنَا النَّسُورَ	
scrittura metrica	
فَتَرَانَا بِأَغَانِيْنَا نَنْسُورًا	
traslitterazione	
Fa-tarāna bi-aghāni-nā an-nusūra	
Traduzione	
Trad. lett: Vedrai le aquile coi nostri canti “E ne facciamo aquila del nostro tempo di canzoni”	

1.6 *Al-ishbā’*: l’allungamento con *ḥarf al-‘illa* eufonica

Al-ishbā’ è l’aggiunzione di una lettera di allungamento alla fine di ogni verso se questo termina per lettera di suono¹²⁶⁹. Si ha un esempio di questo fenomeno

¹²⁶⁶ Nel Corano i due termini sono indicati con una *alif maḥdhūfa* ed è per questo che in scrittura metrica essi appaiono nella forma sopra illustrata. Più specificatamente, il termine طه – la cui corretta trascrizione dovrebbe essere *Tāhā* (n. proprio di pers.) – riporta una *madda* sulla *tā’* e una *maḥdhūfa* sulla *ha* e questo perché l’arabo non prevede la possibilità di ritrovare due *alif maḥdhūfa* in due lettere consecutive. Ad ogni modo, in quest’ultimo caso la scrittura metrica predilige riportare solo il primo allungamento per convenzione (*Tāha*). Vedi Imīl Badī’ Ya’qūb (a cura di), *Mu’ğam al-mufaḍḍal fī ‘ilm al-‘arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi’r*, op. cit., pagg. 383-386. Cfr. Muḥammad Ibn Fulān al-Maṭīrī, *al-Qawā’id al-‘arūḍiyya wa aḥkām al-qāfiya al-‘arabiyya*, op. cit., pag. 16.

¹²⁶⁷ «Tuḥdhafu idhā yalī-hā ḥarfun sākinun ḥatta lā yatātāba’a sākināni» in Imīl Badī’ Ya’qūb (a cura di), *Mu’ğam al-mufaḍḍal fī ‘ilm al-‘arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi’r*, op. cit., pagg. 383-386. Cfr. Muḥammad Ibn Fulān al-Maṭīrī, *al-Qawā’id al-‘arūḍiyya wa aḥkām al-qāfiya al-‘arabiyya*, op. cit., pag. 17.

¹²⁶⁸ *Rubā ‘iyya* n. 4 da Nağīb Surūr, *Rubā ‘iyyāt Nağīb Surūr*, op. cit., pag. 11.

¹²⁶⁹ «Al-ishba’ huwa idāfatu ḥarfī maddin fī ākhiri kullī shaṭrin idhā kāna yantahu bi-ḥarfin mutaharrikatin» in Imīl Badī’ Ya’qūb (a cura di), *Mu’ğam al-mufaḍḍal fī ‘ilm al-‘arūḍ wa al-qāfiya wa*

all'emistichio appena osservato in cui il *manṣūb* determinato *an-nusūra* è seguito da una *alif*. Anche in questo caso, come per la regola precedente, esiste tuttavia una certa variabilità di applicazione. Come nel Corano, la lingua della poesia ammette il *sukūn* in luogo della lettera di suono, rispettivamente presente in finale di *ayat* o *bayt*, dunque non è sempre necessario tale allungamento. Ad ogni modo la regola prevede:

- Se l'ultima *mutaḥarrika* è vocalizzata in ˊ *ḍamma*, l'allungamento sarà ˊ – ū – wau
- Se l'ultima *mutaḥarrika* è vocalizzata in ˋ *fatḥa*, l'allungamento sarà ˋ – ā – alif
- Se l'ultima *mutaḥarrika* è vocalizzata in ˋ *kasra*, l'allungamento sarà ˋ – ī – yā'

Ecco due esempi estratti dalle quartine di Nağīb Surūr:

Es. n. 1 - <i>Al-ishbā'</i> (presente)	
verso originale	Es: بُصْرَاءُ > بُصْرَاءُ Per completare la <i>taf'īla</i> فَعِلَاتُنْ - <i>fa'ilātun</i> occorre l'allungamento in finale di verso terminante con <i>ḥarf mutaḥarrika</i>
1270 ثُمَّ تُصِمِّمِينَا فَنَعْدُو بُصْرَاءُ	
scrittura metrica	
ثُمَّ تُصِمِّمِينَا فَنَعْدُو بُصْرَاءُ	
traslitterazione	
Thumma tuṣimminā fa-naghdū buṣarā'ā	
Traduzione	
Trad. lett: <i>Infine ci fate muti e noi diventiamo ciechi.</i> <i>“Infine ammutoliti avanziamo nel mondo senza nulla vedere”</i>	

Es. n. 2 - <i>Al-ishbā'</i> (assente)	
verso originale	Es:
¹²⁷¹ إِنَّمَا الشَّيْطَانُ قَدْ أَلَّهَ عِلْمَهُ	
scrittura metrica	

funūn ash-shi'r, op. cit., pagg. 383-386. Cfr. Muḥammad Ibn Fulān al-Maṭrī, *al-Qawā'id al-'arūdiyya wa aḥkām al-qāfiya al-'arabiyya*, op. cit., pag. 15.

¹²⁷⁰ *Rubā'iyya* n. 4 da Nağīb Surūr, *Rubā'iyyāt Nağīb Surūr*, op. cit., pag. 11.

¹²⁷¹ *Rubā'iyya* n. 102 da Nağīb Surūr, *Rubā'iyyāt Nağīb Surūr*, op. cit., pag. 32.

إِنَّمَا شَيْطَانٌ قَدْ أَلَّهَ عِلْمَهُ	عِلْمَهُ > عِلْمَهُ
traslitterazione	Come possiamo osservare l'ultima lettera del verso è già da intendersi come <i>sākina</i> , altrimenti non troverebbe corrispondenza con la propria <i>taf'īla</i> di riferimento فَاعِلُنْ - <i>fā'ilun</i> . Non occorre, dunque, alcun allungamento in finale di verso.
Traduzione	
“Così satana ha fatto cosa divina del suo sapere”	

1.7 *Al-ishbā' li-l-ḍamīr al-muttaṣil*: l'allungamento eufonico del pronome suffisso

Al-ishbā' del pronome suffisso si realizza alla fine o anche alla metà del verso.¹²⁷² Per quanto riguarda tale regola, anch'essa è un'indicazione generale che tuttavia non può interferire con il rispetto delle *taf'īlāt* ma può solo confermarlo. Ecco un esempio dal primo verso di *Kalimāt fī al-ḥubb*.

Es. n. 1	
verso originale	Es:
1273 أَمَنْتُ بِالْحُبِّ ... مَنْ فِيهِ يُبَارِينِي	
scrittura metrica	فِيهِ > فِيهِ Come possiamo notare il pronome suffisso vocalizzato in <i>kasra</i> ha il suo allungamento in <i>ī – yā'</i> , proprio come indica la regola generale dell' <i>ishbā'</i> . Tale allungamento è necessario per il rispetto della <i>taf'īla</i> فَاعِلُنْ – <i>fā'ilun</i> che corrisponde proprio a questo sintagma lessicale.
أَمَنْتُ بِالْحُبِّ مَنْ فِيهِ يُبَارِينِي	
traslitterazione	
<i>Āmantu bi-l-ḥubbi man fī-<i>hī</i> yubāri-nī</i>	
Traduzione	
<i>Ho creduto nell'amore, chi più di me</i>	

¹²⁷² «Aḍ-ḍamīru al-ghā'ibu al-muttaṣilu yatimmu ishba'a-hu fī nihāyyati ash-shaṭri wa-law kāna fī waṣṭi-hi» in Imāl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 383-386. Cfr. Muḥammad Ibn Fulān al-Maṭīrī, *al-Qawā'id al-'arūdiyya wa aḥkām al-qāfiya al-'arabiyya*, op. cit., pag. 15.

¹²⁷³ N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, 1996, op. cit., pag. 247; cfr. N. Surūr, *Kalimāt fī al-ḥubb* in *al-Kātib* anno XV°, n. 172, luglio 1975, pagg. 16.

Dopo aver dunque illustrato le regole de *al-kitāba al-'arūḍiyya*, procediamo dunque a trattare il tema dei *maǧmū'āt ṣawtiyya* o (*takārīr ṣawtiyya*) che compongono le *taf'īlāt* e a seguire dei *buhūr 'arūḍ*, rammentando che qualsiasi considerazione su quest'ultimi potrà essere compiuta solo sulla base di una corretta e propedeutica scrittura metrica dei versi.

2. *Taf'īlāt ash-shi'r al-'arabī*: alcune nozioni di base note per un metodo applicativo

La letteratura critica sulle *taf'īlāt* può essere a buon diritto definita copiosa se non sconfinata, pertanto, non può essere oggetto di un'adeguata trattazione in questa sede. Infatti, come già affermato nella piccola premessa a questi paragrafi, tema degli stessi non è un *excursus* sugli studi filologici compiuti in materia di metrica araba, bensì il risultato della consultazione di una parte di questi studi finalizzata a sapere riconoscere le *taf'īlāt* e il *baḥr* di un verso poetico o di un intero componimento sui quali non abbiamo informazioni critiche a riguardo. L'obiettivo è dunque, imparare ad analizzare metricamente il verso poetico così da poter procedere, almeno per quanto concerne questo studio, a un lavoro di critica formale sulle liriche di Surūr.

La *taf'īla* viene considerata dai manuali de *al-balāgha al-'arabiyya* il *piède* del metro poetico applicato ad un verso ossia:

La *taf'īla* è costituita da un determinato numero di *maǧmū'āt ṣawtiyya*, ovvero “gruppi di suoni” e ogni specifico *maǧmū' ṣawī* si compone di un numero preciso di *mutaḥarrika* (lettere di suono) e *sākina* (lettere silenti). La dicitura per per ogni singola e specifica unione di *maǧmū'āt ṣawtiyya* è dunque la *taf'īla*, in quanto il termine è da intendersi come un lessema derivato dalla radice *fa/'a/la*.¹²⁷⁴

Inoltre, ricordiamo che per convenzione nella scrittura simbolica (*al-kitāba ar-ramziyya*) della *taf'īla*, ad ogni lettera *mutaḥarrika* (esprimente un suono) corrisponde il simbolo (/) mentre ad ogni lettera *sākina* (silente) corrisponde il simbolo (0)¹²⁷⁵

¹²⁷⁴ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pag. 199.

¹²⁷⁵ L'ordine di lettura dei simboli è quello della lingua araba, dunque da destra verso sinistra.

Le lettere di cui si compone una *taf'īla*, naturalmente, non corrispondono alle lettere di un'unica parola bensì spesso i gruppi di suoni del *pie*de che sono distribuiti fra più lessemi. La *taf'īla* è costituita da una combinazione indicata per convenzione fra gruppi di suono coesi - *mağmū'āt şawtiyya* – anch'essi catalogati dai grammatici. Il calcolo dei *mağmū'āt şawtiyya* presenti in una *taf'īla* è dunque finalizzato a riconoscere di quale tipo essa sia. D'altra parte, invece, il calcolo delle *taf'īlāt* presenti nel verso è funzionale a riconoscere il *baħr* *shi'rī* sul quale è stato composto il verso poiché anche ciascun *baħr*, evidentemente, è indicato da una precisa combinazione di *taf'īlāt* al suo interno. Il calcolo delle *taf'īlāt*, dunque, viene compiuto naturalmente a partire dall'inizio di un verso e solo ed esclusivamente sulla base de *al-kitāba al-arūḍiyya*.

Termine ricorrente all'interno dei manuali e dei testi critici sulla poesia in metri tradizionali è *wazn*. Esso indica il ritmo del verso poetico indicato da un'armonica catena di *taf'īlāt*, e soprattutto al plurale (*awzān*), è spesso usato per traslato come sinonimo di *taf'īlāt* e *buhūr*.¹²⁷⁶ Tuttavia vi è una certa ambiguità nell'impiego del termine: dunque, a che cosa si fa riferimento col termine *wazn*? Esso più precisamente indica la precipua realizzazione di un *baħr* all'interno di un verso, sulla base della mera osservazione di come le *taf'īlāt* appaiono in *quel* verso fra i versi del componimento in cui tale *baħr* è stato impiegato. La differenza dunque fra la *wazn al-baħr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūḍiyya*, ovvero la “forma teorica di un *baħr*” e *wazn* ovvero la “forma applicata” indica sostanzialmente il passaggio dalla teoria metrica alla sua prassi applicativa ed è un tema sul quale torneremo a breve. Per adesso occorre tenere a mente che tale forma applicata è denominata come *wazn* e spesso anche sono denominate come *awzān* i *buhūr* applicati e le *taf'īlāt* grazie alle quali i primi si realizzano, inclusi tutti i mutamenti morfologici occasionali stabiliti dall'autore.¹²⁷⁷

¹²⁷⁶ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 199. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī šinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit. pag. 6. Cfr. Oriana Capezio, *La metrica araba – Studio della tradizione antica*, op. cit., pag. 23.

¹²⁷⁷ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 199. Cfr. Oriana Capezio, *La metrica araba – Studio della tradizione antica*, op. cit., pag. 24.

3. Gli elementi costitutivi della *taf'īla*: *al-mağmū'āt aṣ-ṣawtiyya*

Ogni *taf'īla* può essere costituita da due o più gruppi di suoni coesi (*mağmū'āt ṣawtiyya*). Ci accingiamo ad esporre le **tre tipologie di *mağmū'āt ṣawtiyya*** i loro usi e le regole che li governano

3.1 *As-sabab*

Si intende un gruppo di suono composto da **due lettere**. Esso può essere di due tipi:

- a) ***As-sabab al-khafīf***: ovvero un *mağmū' ṣawtī* costituito da due lettere in cui la prima è *mutaḥarrika* e seconda è *sākina*. Esso si rappresenta col seguente simbolo: **0/**
- b) ***As-sabab ath-thaqīl***: ovvero un gruppo di suono costituito da (due) *mutaḥarrikatāni*, ossia da due lettere di suono. La sua rappresentazione in forma di simbolo è //. ¹²⁷⁸

3.2 *Al-watad*

Si tratta di un *mağmū' ṣawtī* costituito da **tre lettere**. Due di esse sono *mutaḥarrikatāni* mentre l'altra è *sākina*. Il *watad* è inscindibile e non accetta l'intervento delle modifiche morfologiche alla *taf'īla* che esporremo successivamente. Esso può essere di due tipi:

- a) ***Al-watad al- mağmū'***: delle tre lettere che costituiscono il *watad* la prima e la seconda sono *mutaḥarrika*, mentre la terza è *sākina*. Esso si esprime col simbolo **0//**
Si tratta del tipo di *watad* in assoluto più ricorrente ed è comune nelle 8 delle 10 *taf'īlāt* che a breve illustreremo. L'altro trova un impiego più limitato.
- b) ***Al-watad al-mafrūq***: delle tre lettere che costituiscono il *watad* la prima e la terza sono *mutaḥarrika*, mentre la seconda è *sākina*. Esso si esprime col simbolo **/0/** e, come già detto, è meno ricorrente. ¹²⁷⁹

Esiste un altro tipo di *mağmū' ṣawtī* ed esso prende il nome di ***al-fāṣila***. Benché il suo impiego sia assai limitato (solo *al-fāṣila aṣ-ṣughra* in due 2 *taf'īlāt* su dieci), ci

¹²⁷⁸ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pag. 271. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit. pagg. 6-7

¹²⁷⁹ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pag. 406. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit. pagg. 6-7.

tornerà assai utile tenerne conto quando tratteremo dei mutamenti morfologici che possono intervenire su ogni singola *taf'īlā*.

3.3 Al-fāṣila

Si tratta di un *mağmū' ṣawtī* costituito da 4 lettere o 5 lettere. Esso si distingue in:

- a) **Al-fāṣila aṣ-ṣuḡhrā:** si tratta di un *mağmū' ṣawtī* costituito da 4 lettere: le prime tre sono *mutaḥarrika*, mentre la quarta è *sākina*. Esso si esprime col simbolo **0///**
- b) **Al fāṣila al-kubrā:** si tratta di un *mağmū' ṣawtī* costituito da 5 lettere: le prime quattro sono *mutaḥarrika*, mentre la quinta è *sākina*. Esso si esprime col simbolo **0///**¹²⁸⁰

Procediamo adesso ad osservare i vari tipi di *taf'īlāt* tradizionalmente indicate come quelle di base o “pure” della metrica araba.

4. Le taf'īlāt della metrica araba

I testi dedicati allo studio della metrica quali *Mizān adh-dhahb* e *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*¹²⁸¹ ricordano come le *taf'īlāt* della metrica araba sono 10 per forma e composizione, effettivamente 8 per suono. Esse si dividono in due tipi:

- **Al-taf'īlatāni al-khumāsiyyatāni:** sono 2 delle 10 *taf'īlāt* ad essere composte da **5 fra battute di suono e di silenzio** per ognuna. Ciascuna di esse è composta da un *watad mağmū'* (0//) e da un *sabab khaṭīf* (0/), benché in ordine diverso:

54321	54321
فَاعِلُنْ - fā'ilun	فَعُولُنْ - fa'ūlun
0// 0/	0/ 0//

- **Al-taf'īlāt as-subā'iyya:** sono 8 delle 10 *taf'īlāt* ad essere composte da **7 fra battute di suono e di silenzio** per una ognuna. Ciascuna di esse è composta da

¹²⁸⁰ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pagg. 343. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *ibidem*, pagg. 6-7.

¹²⁸¹ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pag. 199. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *ibidem*, pagg. 10-11.

già citati *magmū'āt ṣawtiyya* secondo un ordine specifico per ciascuna. Eccole a seguire:

7654321	7654321
مُسْتَفْعِلُنْ - <i>mustaf'ilun</i>	مُسْتَفْعِلُنْ - <i>mustaf'ilun*</i>
0// 0/ 0/	0/ /0/ 0/
7654321	7654321
فَاعِلَاتُنْ - <i>fā'ilātun</i>	فَاعِلَاتُنْ - <i>fā'ilātun*</i>
0/ 0// 0/	0/ 0/ /0/
7654321	
مَفَاعِلُنْ - <i>mafā'ilun</i>	
0/ 0/ 0//	
7654321	
مُفَاعِلَاتُنْ - <i>mufā'alatun</i>	
0/// 0//	
7654321	
مُتَفَاعِلُنْ - <i>mutafā'ilun</i>	
0// 0///	
7654321	
مَفْعُولَاتُ - <i>maf'ulātu*</i>	
/ 0/ 0/ 0/	

I grammatici, inoltre, effettuano un'ulteriore distinzione fra tutte e 10 le *taf'ilāt* in base all'ordine di occorrenza del *watad* o del *sabab khafīf* al loro interno:

- ***Al-taf'ilāt ismu-hā "uṣūl"***: sono quelle 4 che principiano con un *watad maḡmū'* (0//) o *mafrūq* (/0/)
- ***Al-taf'ilāt ismu-ha "furū"***: sono quelle 6 che principiano con un *sabab khafīf* (0/)

Come possiamo osservare fra le 8 *taf'īlāt subā'iyya*, ve ne sono 4 che, se lette, hanno pressoché lo stesso suono tuttavia la composizione dei rispettive *mağmū'āt şawtiyya* è diversa (فَاعِلَاتُنْ - فَاْعِلَاتُنْ *mustaf'ilun*; مُسْتَفْعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ). Infatti, le due contrassegnate in rosso e da un asterisco del medesimo colore nella tabella, sono le uniche a presentare un *watad mafrūq* ma soprattutto sono le uniche sulle quali le variazioni morfologiche che talvolta ricadono sulle *taf'īlāt* in base ad alcune regole ben precise, possono intervenire solo limitatamente, rendendo farraginoso e complesso il loro utilizzo da parte del poeta. Questa è la ragione per la quale sono poco impiegate.¹²⁸² Altra *taf'īla* contrassegnata da un asterisco blu nella tabella è مَفْعُولَاتُ - *maf'ūlātu* – il cui uso è differente da quello delle altre *taf'īlāt* poiché è limitato alle *taf'īlāt* interne al verso e ciò perché il verso non può terminare con una *mutaḥarrika* ma sempre con una *sākina*¹²⁸³. I mutamenti morfologici che possono colpire le *taf'īlat* e che osserveremo a breve posso intervenire, infatti, su un *sabab khafīf*, un *sabab thaqīl*, o un *watad*¹²⁸⁴, e in generale comportano l'elisione di lettere silenti o di suono e possono causare fino alla caduta di uno o più gruppi fra *al-mağmū'āt aš-şawtiyya* dei tipi appena indicati. Prima di osservare in quale misura tali mutamenti sono in grado o di portare alla creazione di numerose altre *taf'īlāt derivate* (dalle 10 originarie se ne possono arrivare a considerare 63)¹²⁸⁵ o di mutare radicalmente l'aspetto (ma non la natura) di un *baḥr shi'rī*. Procediamo a fare un riepilogo delle *taf'īlāt* originarie della poesia araba aiutandoci con questa tabella riassuntiva:

Tav. I - <i>Taf'īlāt ash-shi'r al-'arabī at-taf'īlī</i>					
elementi costitutivi <i>mağmū'āt şawtiyya</i>		Forma	<i>At-taf'īla</i>	n.	
'ilun = 0// = عِلُنْ	fā = 0/ = فَاْ	0// 0/	فَاعِلُنْ	1	
وتد مجموع	سبب خفيف		fā'ilun		

¹²⁸² Aḥmad 'Ammār, *'Arūd musīqāt ash-shi'r*, seminario presso Ġamī'at al-Qāhira – al-Ġiza dall'01 al 06 febbraio 2016.

¹²⁸³ Sulla struttura del verso vedi Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 169.

¹²⁸⁴ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pagg. 199. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī šinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit. pagg. 10-11. Cfr. Oriana Capezio, *La metrica araba – Studio della tradizione antica*, op. cit., pag. 26.

¹²⁸⁵ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pagg. 199. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *ibidem*, pagg. 10-11. Cfr. Oriana Capezio, *La metrica araba – Studio della tradizione antica*, op. cit., pag. 26.

watad maḡmū ‘		sabab khaṭīf					at-taḡʿīlatayni al-khumāsītayni
lun = 0/ = لُنْ		faʿū = 0// = فَعُوْ		0/ //	فَعُوْلُنْ faʿūlun	2	
سبب خفيف sabab khaṭīf		وتد مجموع watad maḡmū ‘					
ʿilun = 0// = عِلُنْ	taf = 0/ = تَفْ	mus = 0/ = مُسْ		0// 0/ 0/	مُسْتَفْعِلُنْ mustaḡʿilun	3	at-taḡʿīlāt as-subāʿīyya
وتد مجموع watad maḡmū ‘	سبب خفيف sabab khaṭīf	سبب خفيف sabab khaṭīf					
lun = 0/ = لُنْ	tafʿi = /0/ = تَفْعْ	mus = 0/ = مُسْ		0/ /0/ 0/	مُسْتَفْعِلُنْ* mustaḡʿilun	4	
سبب خفيف sabab khaṭīf	وتد مفروق watad maḡrūq	سبب خفيف sabab khaṭīf					
tun = 0/ = تُنْ	ʿilā = 0// = عِلَاْ	fā = 0/ = فَاْ		0/ 0// 0/	فَاعِلَاتُنْ fāʿilātun	5	
سبب خفيف sabab khaṭīf	وتد مجموع watad maḡmū ‘	سبب خفيف sabab khaṭīf					
tun = 0/ = تُنْ	lā = 0/ = لَاْ	fāʿi = /0/ = فَاْعْ		0/ 0/ /0/	فَاعِلَاتُنْ* fāʿilātun	6	
سبب خفيف sabab khaṭīf	سبب خفيف sabab khaṭīf	وتد مفروق watad maḡrūq					
lun = 0/ = لُنْ	ʿī = 0/ = عِيْ	maḡā = 0// = مَفَاْ		0/0/0//	مَفَاعِلُنْ maḡāʿilun	7	
سبب خفيف sabab khaṭīf	سبب خفيف sabab khaṭīf	وتد مجموع watad maḡmū ‘					
ʿalatun = 0// = عِلَاتُنْ		maḡā = 0// = مَفَاْ		0//0//	مَفَاعِلَاتُنْ muḡāʿalatun	8	
فاصلة صغرى fāṣila suḡhrā		وتد مجموع watad maḡmū ‘					
ʿilun = 0// = عِلُنْ	mutaḡā = 0// = مُتَفَاْ		0//0//		مُتَفَاعِلُنْ mutaḡāʿilun	9	
وتد مجموع watad maḡmū ‘	فاصلة صغرى fāṣila suḡhrā						
lātu = /0/ = لَاتْ	ʿū = 0/ = عُوْ	maḡ = 0/ = مَفْ	/0/0/0/		مَفْعُولَاتْ* maḡʿulātu	10	
وتد مفروق watad maḡrūq	سبب خفيف sabab khaṭīf	سبب خفيف sabab khaṭīf					

5. La struttura de *al-bayt ash-shi'rī* e un possibile mutamento strutturale: *ṣurat al-mağzū' li-l-baḥr* ovvero la “forma monca” del metro

Prima di trattare adeguatamente i mutamenti morfologici che possono colpire una *taf'īla*, è opportuno spiegare la struttura base o teorica del verso poetico arabo e specificare la distinzione nominale e funzionale fra le *taf'īlāt* che lo compongono. Esse vanno da 6 a 8 e sono distinte come segue:

- L'ultima *taf'īla* del primo *shaṭr* prende il nome di *taf'īlat al-'arūḍ* ovvero “piede della prosodia”.¹²⁸⁶
- L'ultima *taf'īla* del secondo emistichio (ovvero l'ultimo piede dell'intero verso) prende il nome di *taf'īlat aḍ-ḍarb* ovvero “piede finale”.¹²⁸⁷
- Le altre 4 o 6 *taf'īlāt* interne al verso prendono indistintamente il nome di *al-ḥashū* ovvero “piedi intercalari”.¹²⁸⁸

Ecco una breve tabella esplicativa prendendo ad esempio un verso composto da 6 *taf'īlāt* invece di 8, poiché è il modello più ricorrente:

<i>Al- ḥashū (piedi intercalari)</i>			<i>ash-shaṭr</i>	<i>Bayt</i> (verso)
				
3	2	1	<i>al-awwal</i>	
<i>tafʿīlat al-arūd</i> (piede della prosodia)	<i>tafʿīla</i> (piede)	<i>tafʿīla</i> (piede)	(primo emistichio)	
<i>tafʿīlat aḍ-ḍarb</i> (piede finale)	<i>tafʿīla</i> (piede)	<i>tafʿīla</i> (piede)	<i>ash-shaṭr</i> <i>ath-thānī</i> (secondo emistichio)	
6	5	4		

¹²⁸⁶ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pagg. 333.

¹²⁸⁷ *Ibidem*, pag. 303

¹²⁸⁸ *Ibidem*, pag. 219.

<i>Al- ḥashū (piedi intercalari)</i> ←————→		

Tuttavia, benché ogni metro poetico sia “teoricamente” (!) formato dalla ripetizione per sei o otto volte di un’unica *taf’īla* o da una rigida occorrenza di più d’una nel proprio *pattern* di base, va detto che non è sempre possibile osservare un *baḥr* nella forma che gli viene attribuita dai manuali. Tale fenomeno si deve a due ragioni sostanziali:

1. La sequenza delle sei o otto *taf’īlāt* di base del metro talora è soggetta a un mutamento strutturale. Esso prende il nome di *ṣurat al-mağzū’ li-l-baḥr* – **“forma monca” del metro**, ovvero il metro è più corto e manca di due *taf’īlatayni*, rispettivamente l’ultima di ogni emistichio. Tale mutamento, se presente, appare dall’inizio alla fine del componimento. Ad esempio, ricordiamo che *baḥr al-wāfir* è teoricamente costituito dalla ripetizione per sei volte della *taf’īla* مُفَاعَلَتُنْ - *mufā’alatun*; tuttavia in nessuna *qaṣīda* composta secondo questo *baḥr* troveremo mai un verso realizzato secondo questo schema. Esso ci apparirà in tutti i versi del componimento secondo il *pattern*: مُفَاعَلَتُنْ - *mufā’alatun* x 4 volte, dunque uno schema in cui per ogni emistichio del *bayt* avremo solo (2) *taf’īlatayni* invece di 3.
2. Una o più *taf’īlā* di base del metro (talora quasi tutte) sono soggette a uno o più mutamenti morfologici, talora persino compresenti, che rendono la *taf’īla* originaria del *pattern* metrico “nascosta” o irriconoscibile. Tratteremo questa problematica dopo aver illustrato di quale natura possono essere tali mutamenti morfologici.

Per il momento ci basterà chiarire che ogni valutazione volta ad indicare il metro secondo il quale è composta una *qaṣīda* va effettuata su tutta la lunghezza del componimento. Vedremo, infatti, che anche solo la presenza di una sola *taf’īla* caratterizzante di un determinato metro (α x6 o 8), potrebbe costituire l’unica prova che proprio dell’impiego di quel metro si tratta. Infatti, a seguito di un dilangante e pervasivo processo di mutamento morfologico (β) che investe quasi la totalità delle *taf’īlāt* del *pattern* originario (*taf’īlā* di tipologia α) che sono presenti nel testo, il *wazn* della *qaṣīda* protrebbe sembrarci apparentemente modellato sulla *taf’īla* risultante (*taf’īla* di tipologia γ) ma in realtà essa sottointende sempre la prima ($\alpha + \beta$

= γ). A ciò si aggiunge che è anche possibile che esista un altro metro differente modellato sulla *taf'īla* (γ). Si tratta dunque di un intricato gioco di specchi che spesso rende l'analisi sempre sull'orlo dell'equivoco ma anche decisamente appassionante.¹²⁸⁹

6. I mutamenti morfologici della *taf'īla*: *az-zahāf* e *al-'illa*

Come già affermato in precedenza, i mutamenti morfologici che possono colpire le *taf'īlāt* possono intervenire un *sabab khafīf*, un *sabab thaqīl*, o un *watad*, e in generale comportano l'elisione di lettere silenti o di suono e possono causare fino alla caduta di uno o più gruppi fra *al-mağmū'āt aṣ-ṣawtiyya*. Essi si differenziano, inoltre, in base alla loro ricorrenza all'interno della *qaṣīda* che, per l'appunto, non è sempre casuale, bensì spesso soggetta a delle specifiche regole.

Tali mutamenti prendono rispettivamente il nome di *zahāf* e *'illa*. Alla luce di quanto esposto nel paragrafo precedente sulla struttura del verso, ora ci è possibile chiarire la differenza di occorrenza di questi due mutamenti. *Az-zahāf*, può colpire nella forma che il poeta più desidera tutte le *taf'īlā* di un verso (*taf'īlat al-'arūd*, *taf'īlat aḍ-ḍarb* e *al-ḥashū*) ed è considerato «*laysa ḍarūrī*», ovvero da non applicare obbligatoriamente anche alle *taf'īlāt* dei versi successivi della medesima strofa (o del componimento)¹²⁹⁰.

Al-'illa, invece, è considerata un mutamento «*ḍarūrī*» ovvero da applicare obbligatoriamente anche ai versi successivi della medesima strofa (o del componimento). *Al-'illa* si realizza soltanto ne *taf'īlat al-arūd* e *taf'īlat aḍ-ḍarb*.¹²⁹¹

Va detto, inoltre che alcuni di questi mutamenti, occorsi su *taf'īlat al-arūd* e *taf'īlat aḍ-ḍarb* e ripetutamente impiegati dai poeti, sono stati accolti come “varianti” di un

¹²⁸⁹ Tale tema è stato uno dei punti salienti del seminario sulla metrica araba del Prof. Aḥmad 'Ammār presso Amman “‘Ilm al-'arūd wa balāghat ash-shi'r” presso Dār al-Funūn, Giordania, dall'08 al 13 agosto 2016. Vedi Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 169-171. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pagg. 25-29.

¹²⁹⁰ Tale differenza dipende dalla natura del componimento e dunque dal genere letterario. In un poema diviso in *maqāṭī'* (come le quartine) l'obbligo si esaurisce al termine di ogni strofa. In una *qaṣīda* classica, invece, il mutamento deve investire tutto il componimento. Vedi Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), “Fī ḍarūrāt ash-shi'r” in *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pagg. 25-28. Cfr. Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), “Ḍarūrāt shi'riyya” in *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 304-320; Muḥammad 'Alī at-Tahānawī, voce “‘arūd” in *Kashshāf muṣṭalahāt al-funūn wa al-'ulūm*, vol II, Maktabat Lubnān, Beirut, 1996, pag. 29.

¹²⁹¹ Su *az-zahāf* e *al-'illa* vedi Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 254-270.

metro che prendono il nome di *adrāb*. *Aḍ-ḍarb*, (oltre ad essere abbreviazione di *taf'īlat aḍ-ḍarb*) è dunque la forma particolare che un metro assume in ragione dei mutamenti morfologici convenzionalmente riconosciuti su *taf'īlat aḍ-ḍarb* o su *taf'īlat al-'arūḍ* ed esso si presenta secondo due tipologie (*aḍ-ḍarb aṣ-ṣaḥīḥ*; *aḍ-ḍarb as-sālim*) che tratteremo al momento dell'illustrazione dei metri impiegati da Nağīb Surūr nei suoi componimenti. Proprio per questa ragione la scienza metrica viene definita *'ilm al-'arūḍ wa at-taf'īlāt*, perché di fatto sono *taf'īlat al-'arūḍ* e *taf'īlat aḍ-ḍarb* i due piedi che governano la realizzazione di un metro in un qualsiasi verso.¹²⁹²

Tornando ai mutamenti morfologici che possono colpire le *taf'īlāt* Procediamo ad esporre la natura dei cambiamenti che possono apportare rispettivamente *az-zahāf* e *al-'illa*.

6.1 Az-zahāf

Az-zahāf (lett: “strisciamento”), è la modifica che può subire un *sabab* e rappresenta un cambiamento morfologico “lieve” che può colpire una *taf'īla*. Può realizzarsi in tre modi:

- a) *iskān mutaḥarrika*: trasformazione di una *mutaḥarrika* in una *sākina*.
- b) *ḥadhf iskān*: elisione di una *sākina*.
- c) *ḥadhf mutaḥarrika*: elisione di una *mutaḥarrika*.¹²⁹³

È di estrema importanza chiarire che gli *zahāfāt* (plu. di *zahāf*) possono colpire un *sabab khafīf* o un *sabab thaqīl* - mai un *watad* - e possono occorrere in modo assolutamente libero (ogni volta anche in forma differente) in tutte le sei o otto *taf'īlāt* dell'intero verso. Per tale ragione, *az-zahāf* viene definito dai linguisti come «maqḅūl wa laysa ḍarūrī», ovvero accettabile ma non necessario e da non applicare obbligatoriamente anche alle *taf'īlāt* dei versi successivi della medesima strofa (o del componimento).¹²⁹⁴ I manuali di retorica distinguono gli *zahāfāt* in due tipologie che esponiamo a seguire.

¹²⁹² Su *aḍ-ḍarb*, *ibidem*, pagg. 303-304. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit. pagg. 12.

¹²⁹³ Sui mutamenti morfologici causati dall'intervento di un *zahāf* su una *taf'īla* vedi Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 254-270.

¹²⁹⁴ Vedi Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), “Fī ḍarūrāt ash-shi'r” in *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pagg. 25-28. Cfr. Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), “Ḍarūrāt shi'riyya” in *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 304-320.

6.1.1 Az-zaḥāf al-mufrad aw al-basīṭ - mutamento singolo o semplice

Esso si realizza quando uno dei mutamenti possibili sopra citati colpisce solo una battuta di suono o di silenzio all'interno della *taf'ila*¹²⁹⁵. Ecco una tabella riassuntiva dei vari az-zaḥāfāt singoli:

■ Tav. II Az-zaḥāf al-mufrad aw al-basīṭ					
Forma simbolica della <i>taf'ila</i> risultante	Come appare la <i>taf'ila</i> dopo il mutamento	<i>Taf'ila</i> o <i>taf'ilāt</i> investita/e dal mutamento	Tipo di mutamento	Nome del <i>zaḥāf</i> semplice	n.
0// 0/ 0/	مُتَفَاعِلُنْ <i>mutfā'ilun</i>	مُتَفَاعِلُنْ <i>mutafā'ilun</i>	Trasformazione della 2 ^a battuta di suono in battuta di silenzio	الإِضْمَارُ <i>Al-iḍmār</i>	1
0// 0//	مُتَفَاعِلُنْ <i>mutaf'ilun</i>	مُسْتَفَاعِلُنْ <i>mustaf'ilun</i>	Elisione della 2 ^a battuta di silenzio	الْخَبْنُ <i>Al-khabn</i>	2
0// 0//	مُتَفَعِلُنْ <i>mutaf'i lun</i>	مُسْتَفَعِلُنْ <i>mustaf'i lun</i>			
0//	فَعِلُنْ <i>fa'ilun</i>	فَاعِلُنْ <i>fā'ilun</i>			
0/ 0//	فَعِلَاتُنْ <i>fa'ilātun</i>	فَاعِلَاتُنْ <i>fā'ilātun</i>			
/0/ 0//	مَعُولَاتُ <i>ma'ulātu</i>	مَفْعُولَاتُ <i>maf'ulātu</i>			
0// 0//	مُفَاعِلُنْ <i>mufā'ilun</i>	مُتَفَاعِلُنْ <i>mutafā'ilun</i>	Elisione della 2 ^a battuta di suono	الْوَقْصُ <i>Al-waqs</i>	3
0/// 0/	مُسْتَفَاعِلُنْ <i>musta'ilun</i>	مُسْتَفَاعِلُنْ <i>mustaf'ilun</i>	Elisione della 4 ^a battuta di silenzio	الطَّيُّ <i>At-tayy</i>	4
/ 0// 0/	مَفْعَلَاتُ <i>maf'ulatu</i>	مَفْعُولَاتُ <i>maf'ulātu</i>			
0/ 0/ 0//	مُفَاعِلَاتُنْ <i>mufā'alatun</i>	مُفَاعِلَاتُنْ <i>mufā'alatun</i>	Trasformazione della 5 ^a battuta di suono in battuta di silenzio	الْعَصْبُ <i>Al-'aṣb</i>	5
0// 0//	مُفَاعِلَاتُنْ <i>mufā'atun</i>	مُفَاعِلَاتُنْ <i>mufā'alatun</i>	Elisione della 5 ^a battuta di suono	الْعَقْلُ <i>Al-'aql</i>	6
/0//	فَعُولُ <i>fa'ulu</i>	فَعُولُنْ <i>fa'ulun</i>	Elisione della 5 ^a battuta di silenzio	الْقَبْضُ <i>Al-qabḍ</i>	7
0//0//	مَفَاعِلُنْ <i>mafā'ilun</i>	مَفَاعِلُنْ <i>mafā'ilun</i>			
/0 // 0/	فَاعِلَاتُ <i>fā'ilātu</i>	فَاعِلَاتُنْ <i>fā'ilātun</i>	Elisione della 7 ^a battuta di silenzio	الْكَفُّ <i>Al-kaff</i>	8
/0/ /0/	فَاعِلَاتُ <i>fā'ilātun</i>	فَاعِلَاتُنْ <i>fā'ilātun</i>			
/0 / 0//	مَفَاعِلُنْ <i>mafā'ilu</i>	مَفَاعِلُنْ <i>mafā'ilun</i>			

¹²⁹⁵ Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pag. 15.

/ /0/ 0/	مُسْتَفْعِلٌ mustaf'ilu	مُسْتَفْعِلُنْ mustaf'ilun			

6.1.2 Az-zahāf al-muzdawġ aw al-murakkab – mutamento doppio o complesso

Esso si realizza quando due mutamenti possibili fra quelli descritti colpiscono contemporaneamente una stessa *taf'īla*¹²⁹⁶. Ecco una seconda tabella riassuntiva relativa vari *az-zahāfāt* complessi:

Tav. III Az-zahāf al-muzdawġ aw al-murakkab					
Forma simbolica della <i>taf'īla</i> risultante	Come appare la <i>taf'īla</i> dopo i mutamenti	<i>Taf'īla</i> o <i>taf'īlāt</i> investita/e dai mutamenti	Tipo di mutamento	Nome del <i>zahāf</i> complesso	n.
0///	مُتَعِلُنْ muta'ilun	مُسْتَفْعِلُنْ mustaf'ilun	Elisione della 2 [^] e della 4 [^] battuta di silenzio (الْخَبْنُ + الطِّي) [al-khabn + aṭ-ṭayy]	الْخَبْلُ Al-khabl	1
/ 0///	مَعْلَاتُ ma'ulātu	مَفْعُولَاتُ maf'ulātu			
0// /0/	مُتَفَعِلُنْ mutfa'ilun	مُتَفَاعِلُنْ mutafā'ilun	Trasformazione della 2 [^] battuta di suono in battuta di silenzio ed elisione della 4 [^] battuta di silenzio (الْإِضْمَارُ + الطِّي) [al-iḍmār + aṭ-ṭayy]	الْخَزْلُ Al-khazl	2
/0///	فَعْلَاتُ fa'ilātu	فَاعِلَاتُنْ fā'ilātun	Elisione della 2 [^] e della 7 [^] battuta di silenzio (الْخَبْنُ + الْكَفْ) [al-khabn + al-kaff]	الشَّكْلُ Ash-shakl	3
// 0//	مُتَفَعِلُنْ mutaf'ilu	مُسْتَفْعِلُنْ mustaf'ilun			
/0/ 0//	مُفَاعِلَتُ mafā'altu	مُفَاعِلَاتُنْ mufā'alatun	Trasformazione della 5 [^] battuta di suono in battuta di silenzio ed elisione della 7 [^] battuta di silenzio (الْعَصْبُ + الْكَفْ) [al-'aṣb + al-kaff]	النَّقْصُ An-naqṣ	4

6.1.3 Alcune osservazione sugli *zahāfāt* che colpiscono le *taf'īlāt* contenenti (due) *sababāni khafīfāni* consecutivi [0/ + 0/]

Vi sono alcune consuetudini d'uso che governano l'occorrenza degli *zahāfāt* che colpiscono una *taf'īla* nella quale siano compresenti (due) *sababāni khafīfāni* consecutivi e che vengono estese anche a quando si susseguano (due) *taf'īlatāni* di questo tipo [0/ + 0/]. L'applicazione di ciascuna regola è legata ad alcuni *buhūr* ben precisi. Come abbiamo appreso dalla descrizione delle singole *taf'īlāt* della metrica

¹²⁹⁶ Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *ibidem*, pag.16.

araba, le uniche che presentano (due) *sababayni khafīfayni* consecutivi sono tre, ovvero:

▪ Tav. IV <i>Taf'īlāt</i> contenenti due <i>sababayni khafīfayni</i> consecutivi					
'ilun = 0// = عِلُنْ	taf = 0/ = تَفْ	mus = 0/ = مُسْ	0//0/0/	مُسْتَفْعِلُنْ mustaf'ilun	1
وتد مجموع watad maǧmū'	سبب خفيف sabab khafīf	سبب خفيف sabab khafīf			
lun = 0/ = لُنْ	'ī = 0/ = عِيْ	mafā = 0// = مَفَاْ	0/0/0//	مَفَاعِلُنْ mafā'ilun	2
سبب خفيف sabab khafīf	سبب خفيف sabab khafīf	وتد مجموع watad maǧmū'			
lātu = /0/ = لَاتْ	'ū = 0/ = عُوْ	maf = 0/ = مَفْ	/0/0/0/	مَفْعُولَاتْ maf'ulātu	3
وتد مفروق watad mafrūq	سبب خفيف sabab khafīf	سبب خفيف sabab khafīf			

Le consuetudini d'uso, che governano l'occorrenza degli *zahāfāt* su questi tre tipi di *taf'īlāt* e assunte dai linguisti quali “norme” sono tre:

1. *Al-murāqaba bayna al-ḥarfayni: il soppesamento fra due lettere*

Tale consuetudine d'uso si applica solo sulla *taf'īla taf'īla* مَفَاعِلُنْ - mafā'ilun - all'interno del *baḥr al-muḍāri'* e sulla *taf'īla* مَفْعُولَاتْ - maf'ulātu - all'interno del *baḥr al-muqtaḍab*. Essa prevede che dei (due) *sababayni khafīfayni* compresenti nella stessa *taf'īla* solo uno dei due è colpito da mutamento mentre l'altro è sempre salvo.

[~~0/~~ + 0/] o [0/ + ~~0/~~].

Naturalmente i *buhūr* sopra indicati sono esclusi dalla possibilità che su di loro intervenga la norma seguente.¹²⁹⁷

2. *Al-mu'āqaba bayna al-ḥarfayni: la consecuenzialità fra due lettere*

Tale consuetudine d'uso si applica o su un'unica *taf'īla* in cui siano compresenti due *sababāni khafīfāni* (al pari della regola precedente) o su (due) *taf'īlatayni* consecutive della stessa natura, ma su altri *buhūr* diversi da quelli menzionati dalla norma precedente.

a) Per quanto riguarda l'applicazione della norma della consecuenzialità sui *sababayni khafīfayni* in una sola *taf'īla* essa raccomanda:

- si applica solo nei seguenti *buhūr*: *al-ḥağaz*, *aṭ-ṭawīl*, *al-wāfir*, *al-munsariḥ*, *al-kāmil*.

¹²⁹⁷ Vedi “*al-murāqaba*” in Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pag 402.

- se uno può essere colpito da *zahāf* l'altro dovrà essere “salvo”
[0/ + 0/] o [0/ + 0/]
- ambedue i *sababāni khafīfāni* potranno essere salvi > [0/ + 0/]. È quello che accade per esempio alla *taf'īla* مُسْتَفْعِلُنْ - *mustaf'ilun* (quando essa è esito di un precedente *zahāf* applicato alla *taf'īla* - مُتَفَاعِلُنْ - *mutafā'ilun*)¹²⁹⁸, o alla *taf'īla* مَفَاعِلُنْ - *mafā'ilun* (quando essa è esito di un precedente *zahāf* applicato alla *taf'īla* مَفَاعِلُنْ - *mafā'alatun*)¹²⁹⁹. Più semplicemente, potremmo dire che, se in ragione dell'intervento precedente di uno *zahāf* si è riusciti ad ottenere un modello ritmico già esistente fra le *taf'īlāt aṣliyya* - ovvero le dieci “originarie” già osservate - la regola provvede a preservare quello risultante da ulteriori mutamenti.¹³⁰⁰

b) Per quanto riguarda l'applicazione della norma della consecuenzialità ai (due) sababayni khafīfayni compresenti in ognuna delle (due) taf'īlatayni consecutive, essa raccomanda che:

- Si applica solo nei seguenti *buhūr*: *al-madīd*, *ar-raml*, *al-khafīf*, *al-muğattath*.
- Nel caso in cui lo *zahāf* colpisca **la prima taf'īla del verso** essa prende il nome di “*at-taf'īla al-muzāḥafa ṣadrān*” (*taf'īla colpita da zahāf all'origine*). Quella che la segue non può essere soggetta a *zahāf* sui suoi *sababayni khafīfayni*.
- Nel caso in cui lo *zahāf* colpisca **l'ultima taf'īla del verso** essa prende il nome di “*at-taf'īla al-muzāḥafa 'ağzān*” (*taf'īla colpita da zahāf alla fine*). Quella che la segue al verso successivo non può essere soggetta a *zahāf* sui suoi *sababayni khafīfayni*.
- Nel caso già osservato, inoltre, in cui lo *zahāf* colpisca **l'ultima taf'īla del verso**, la regola prevede che non solo quella che la segue ma **anche quella la precede non possa essere soggetta a zahāf** sui suoi *sababayni khafīfayni*. Quando dunque si osserva il rapporto della *taf'īla muzāḥafa* di fine verso con quella che la precede, quella colpita da mutamento prenderà il nome di “*at-taf'īla al-muzāḥafa aṭ-ṭarfayni*” (*taf'īla colpita da zahāf fra due estremi*)¹³⁰¹.

¹²⁹⁸ Il precedente *zahāf* a cui si allude è quello denominato come “*al-'aṣb*” applicato alla *taf'īla* مُتَفَاعِلُنْ - *mutafā'ilun* nei seguenti *buhūr*: “*aṭ-ṭawīl*; *al-hazağ*; *al-wāfir*”

¹²⁹⁹ Il precedente *zahāf* a cui si allude è quello denominato come “*al-iḍmār*” applicato alla *taf'īla* مَفَاعِلُنْ - *mafā'alatun* nei seguenti *buhūr*: “*al-munsariḥ*; *al-kāmil*”

¹³⁰⁰ Vedi “*al-mu'āqaba*” in Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pag. 413

¹³⁰¹ *Ibidem*, pag. 414.

3. *Al-mukānafa bayna al-ḥarfayni: la familiarità fra due lettere*

Tale consuetudine d'uso si applica solo sulla *taf'īla* مُسْتَفْعِلُنْ - *mustaf'ilun* all'interno dei seguenti *buhūr shi'riyya*: *ar-rağaz*, *as-sarī'*, *al-basīt*, *al-munsariḥ*¹³⁰². La norma indica che quando sono compresenti due *sababāni khafifāni* nella stessa *taf'īla*, essa sostanzialmente reputa valide tutte le possibilità di applicazione:

- se uno può essere colpito da *zaḥāf* l'altro potrà essere "salvo" > [~~θ~~ + 0/] o [0/ + ~~θ~~]
- ambedue i *sababāni khafifāni* potranno essere salvi > [0/ + 0/].
- ambedue i *sababāni khafifāni* potranno essere colpiti da *zaḥāf* > [θ/ + θ/]¹³⁰³

A seguito di tali annotazioni, ciascuna valida per un numero limitato di *buhūr*, possiamo affermare che esse, come abbiamo già detto, sono perlopiù indicabili come “norme indicative” sull'occorrenza de *az-zaḥāfāt* in un'unica *taf'īla* in cui siano compresenti due *sababāni khafifāni* o su due *taf'īlatayni* consecutive della stessa natura. Tali annotazioni, dunque, sono state considerate dai linguisti come consuetudini d'uso in poesia che mirano a preservare l'armonia del verso e l'eufonia ma non costituiscono delle regole vere e proprie.¹³⁰⁴

6.2 *Al-'illa*

Al contrario del mutamento lieve espresso da *az-zaḥāf*, *al-'illa* (lett: “affezione”, *irregolarità* anche *causa*) invece, è da considerarsi come un mutamento “grave” o rilevante per la struttura morfologica della *taf'īla*: esso può colpire sia *asbāb* (plu. di *sabab*) o gli *awtād* (plu. di *watad*) e provoca l'elisione o l'aggiunta di uno dei *al-mağmū'āt aṣ-ṣawtiyya* appena descritti.¹³⁰⁵ Essa non occorre in modo libero bensì solo su *taf'īlat al-arūd* e *taf'īlat aḍ-ḍarb* (ovvero quelle finali dei due emistichi) e - cosa ancora più importante - è da considerarsi un fenomeno «ḍarūrī». Infatti, per meglio comprendere tale definizione basterà ricordare due semplici regole:

¹³⁰² Per quanto concerne il *baḥr al-munsariḥ*, tale norma può essere applicata solo sulla prima *taf'īla* del verso che potremmo dunque definire come *at-taf'īla al-muzāḥafa ṣadrān*.

¹³⁰³ Vedi “*al-mukānafa*” in Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pag 428.

¹³⁰⁴ *Ibidem*, pag. 414.

¹³⁰⁵ Vedi “*'illa*” in Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pag 336. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ğalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī šinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pagg. 17-20.

1. Se esso occorre nella *taf'īlat aḍ-ḍarb* (l'ultima del *bayt*), sarà necessario che occorra **in tutte le *taf'īlāt aḍ-ḍarb* dell'intera strofa o componimento.**¹³⁰⁶
2. Se esso occorre **anche ne *taf'īlāt al-arūd*** è necessaria la sua presenza ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* che le corrisponde. In tal caso, ed in accordo con la regola precedente, *al-'illa* sarà dunque presente **in tutte le *taf'īlāt al-arūd* e *taf'īlāt aḍ-ḍarb*** dell'intero strofa o componimento.¹³⁰⁷

Possiamo distinguere due tipologie di *al-'illa* nella metrica araba, ovvero *al-'illa bi-az-ziyāda* (mutamento grave per eccesso) o *al-'illa bi-an-naqs* (mutamento grave per difetto). Osserviamole una alla volta.

6.2.1 *Al-'illa bi-az-ziyāda: mutamento grave per eccesso*

Essa interviene ne *ṣurat al-mağzū' li-l-baḥr* – “forma monca” del metro (ovvero quello che presenta la ripetizione x4 o x6 volte invece di 6 o 8 del pattern metrico, quindi 2 o 3 *taf'īlāt* per ogni emistichio invece di 3 o 4). Essa comporta l'aggiunta di un *sabab khafīf* (0/) o di una battuta di silenzio (0) su *taf'īlat aḍ-ḍarb* del “verso monco”. Ecco una tabella esplicativa delle sue tre possibilità di occorrenza.¹³⁰⁸

▪ Tav. V <i>Al-'illa bi-az-ziyāda</i>					
Forma simbolica della <i>taf'īla</i> risultante	Come appare la <i>taf'īla</i> dopo i mutamenti	<i>Taf'īla</i> o <i>taf'īlāt</i> investita/e dai mutamenti	Tipo di mutamento	Nome de <i>al-'illa bi-l-ziyāda</i>	n.
0/0//0// 0/0//0/	مُتَفَاعِلُنْ تْن <i>mutafā'ilun tun</i> فَاعِلُنْ تْن <i>fā'ilun tun</i>	مُتَفَاعِلُنْ <i>mutafā'ilun</i> فَاعِلُنْ <i>fā'ilun</i>	Aggiunta di un <i>sabab khafīf</i> (0/) alla fine dell'ultimo <i>mağmū' sawtī</i> se esso è un <i>watad mağmū' (0//)</i>	التَرْفِيل <i>At-tarfīl</i>	1

¹³⁰⁶ Tale differenza dipende dalla natura del componimento e dunque dal genere letterario. In un poema diviso in *maqāṭī'* (come le quartine) l'obbligo si esaurisce al termine di ogni strofa. In una *qaṣīda* classica, invece, il mutamento deve investire tutto il componimento.

¹³⁰⁷ Va precisato ad ogni modo che in metrica araba le eccezioni sembrano essere tante quanto le regole. Infatti, nel caso in cui per convenzione siano stati accettati alcuni *aḍrāb* di un metro (forme applicate e convezionali) è possibile scorgere una *taf'īlat al-'arūd* colpita da *'illa* e la rispettiva *taf'īlat aḍ-ḍarb* dello stesso *bayt* “salva”. Si badi bene che queste eventualità possono essere giustificate solo dall'adozione di un *ḍarb* prestabilito che le prevede e non possono essere applicate su libera scelta del poeta. Va altresì detto che queste “varianti” sono state adottate per uso, dunque i poeti in passato devono pur averle sperimentate ed innovate (!). Vedi Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), “Fī ḍarūrāt ash-shi'r” in *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pagg. 25-28. Cfr. Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), “Ḍarūrāt shi'riyya” in *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pagg. 304-320; Muḥammad 'Alī at-Tahānawī, voce “arūd” in *Kashshāf muṣṭalaḥāt al-funūn wa al-'ulūm*, vol II, Maktabat Lubnān, Beirut, 1996, pag. 29.

¹³⁰⁸ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pag. 336. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pag. 18.

00//0//	مُتَفَاعِلُنْ نْ <i>mutafā'ilun n</i>	مُتَفَاعِلُنْ <i>mutafā'ilun</i>	Aggiunta di una battuta di silenzio (0) alla fine dell'ultimo <i>maǧmū' sawtī</i> se esso è un <i>watad maǧmū' (0//)</i>	التَّذْيِيلُ (الإذالة) <i>At-tadhyīl</i> (o <i>al-idhāla</i>)	2
00//0/	فَاعِلُنْ نْ <i>fā'ilun n</i>	فَاعِلُنْ <i>fā'ilun</i>			
00//0/0/	مُسْتَفْعِلُنْ نْ <i>mustaf'ilun n</i>	مُسْتَفْعِلُنْ <i>mustaf'ilun</i>			
00/0//0/	فَاعِلَاتُنْ نْ <i>fā'ilātun n</i>	فَاعِلَاتُنْ <i>fā'ilātun</i>	Aggiunta di una battuta di silenzio (0) alla fine dell'ultimo <i>maǧmū' sawtī</i> se esso è un <i>sabab khafīf (0/)</i>	التَّسْبِيغُ (الإسباغ) <i>At-tasbīgh</i> (o <i>al-isbāgh</i>)	3

6.2.2 Al-'illa bi-an-naqṣ: mutamento grave per difetto

Essa interviene su *taf'īlat al-'arūḍ* e/o su *taf'īlat aḍ-ḍarb*, sia nel *bayt* completo sia nella sua forma denominata come *ṣurat al-maǧzū' li-l-baḥr*. Essa comporta l'aggiunta di una battuta o più su entrambe le *taf'īlatayni* in oggetto soltanto o su una delle due. È importante annotare, inoltre, che questo tipo di mutamento talora condiziona imprescindibilmente la realizzazione metricamente impeccabile di un *baḥr* come *baḥr al-wāfir*¹³⁰⁹, per il quale dunque la *'illa bi-an-naqṣ* è da intendersi come obbligatoria. Ecco le nove possibilità di occorrenza de *al-'illa bi-an-naqṣ*¹³¹⁰

Tav. VI Al-'illa bi-an-naqṣ					
Forma simbolica della <i>taf'īla</i> risultante	Come appare la <i>taf'īla</i> dopo i mutamenti	<i>Taf'īla</i> o <i>taf'īlāt</i> investita/e dai mutamenti	Tipo di mutamento	Nome de <i>al-'illa bi-an-naqṣ</i>	n.
0// 0/ 0// 0// 0/	فَعُولُنْ <i>fa'w</i> مَفَاعِلُنْ <i>mafā'il</i> فَاعِلَاتُنْ <i>fā'ilāt</i>	فَعُولُنْ <i>fa'ulun</i> مَفَاعِلُنْ <i>mafā'ilun</i> فَاعِلَاتُنْ <i>fā'ilātun</i>	Elisione del <i>sabab al-khafīf</i> presente in fine di <i>taf'īla</i>	الحَذْفُ <i>Al-ḥadhf</i>	1
0/ 0/ 0/ 0// 0/0/0/	فَاعِلْ <i>fā'il</i> مُتَفَاعِلْ <i>mutafā'il</i> مُسْتَفْعِلْ <i>mustaf'il</i>	فَاعِلُنْ <i>fā'ilun</i> مُتَفَاعِلُنْ <i>mutafā'ilun</i> مُسْتَفْعِلُنْ <i>mustaf'ilun</i>	Elisione dell'ultima battuta di silenzio di un <i>watad al-maǧmū'</i> e trasformazione in battuta di silenzio della sonora che la precede.	الْقَطْعُ <i>Al-qaṭ'</i>	2
0/ 0/ 0/	فَعْ <i>fa'</i> فَاعِلْ <i>fā'il</i>	فَعُولُنْ <i>fa'ulun</i> فَاعِلَاتُنْ <i>fā'ilātun</i>	<i>al-qaṭ' + al-ḥadhf</i> (الحذف + القطع) Elisione del <i>sabab al-khafīf</i> presente in fine di <i>taf'īla +</i>	البُتْرُ <i>Al-batr</i>	3

¹³⁰⁹ Su *baḥr al-wāfir* vedi Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pagg. 158-163. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *ibidem*, pagg. 49-54.

¹³¹⁰ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pag 336. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *ibidem*, pag. 19.

			elisione dell'ultima battuta di silenzio di un <i>watad al-maġmū'</i> e trasformazione in battuta di silenzio della sonora che la precede.		
0 0// 0 0// 0/ 0/0/0/	فَعُولُنْ fa'ūl فَاعِلَاتْ fā'ilāt مُسْتَفْعِلْ mustaf'il	فَعُولُنْ fa'ūlun فَاعِلَاتُنْ fā'ilātun مُسْتَفْعِلُنْ mustaf'ilun	Elisione dell'ultima battuta di silenzio di un <i>sabab khafīf</i> e trasformazione in battuta di silenzio della sonora che la precede.	القَصْر Al-qaṣr	4
0/0//	مُفَاعَلْ mafā'al	مُفَاعِلَاتُنْ mufā'alatun	['illa bi-l-naqṣ + zaḥāf al-mufrad] al-'aṣb+ al-ḥadhf الحذف + الْعَصَب Elisione del <i>sabab al-khafīf</i> presente in fine di <i>taf'ila</i> + trasformazione della 5 ^a battuta di suono in battuta di silenzio	الْقَطْف Al-qaṭf	5
0///	مُتَفَاعِلْ mutafā	مُتَفَاعِلَاتُنْ mutafā'ilun	Elisione del <i>watad al-maġmū'</i> presente in fine di <i>taf'ila</i>	الْحَذْذْ Al-ḥadhadh	6
0/0/	مَفْعُوْ maf'ū	مَفْعُولَاتْ maf'ulātu	Elisione del <i>watad al-mafrūq</i> presente in fine di <i>taf'ila</i>	الصَّلْم aṣ-ṣalm	7
0/0/0/	مَفْعُولَا maf'ulā	مَفْعُولَاتْ maf'ulātu	Elisione della 7 ^a battuta di suono	الْكَشْف Al-kashf	8
00/0/0/	مَفْعُولَاتْ maf'ulāt	مَفْعُولَاتْ maf'ulātu	Trasformazione della 7 ^a battuta di suono in battuta di silenzio	الْوَقْف Al-waqf	9

6.3 Eccezioni: alcune osservazioni su *al-'illa* con occorrenza tipica de *az-zaḥāf* ovvero il *tash'īth*

Talvolta *al-'illa* non si presenta esattamente come indicato dalle regole sino ad ora. Si tratta di casi in cui *al-'illa* fa proprie alcune possibilità di occorrenza che sino ad ora erano state indicate per *az-zaḥāf*. Sebbene siano casi eccezionali e sporadici, essi sono pur sempre esistenti ed è dunque opportuno segnalarli. Osserviamo pertanto quello più rilevate fra questi fenomeni, ovvero *at-tash'īth*.

At-tash'īth è un mutamento che provoca dell'elisione della prima battuta di suono di un *watad maġmū'* per quanto concerne l'impiego ad esempio la *taf'ila* فَاعِلَاتُنْ - fā'alātun, quando essa è *taf'ilat aḍ-ḍarb* nei metri *al-khafīf* e *al-muġattath*. L'esito è dunque:

Tav. VII <i>At-tash'īth – al-'illa</i> con occorrenza tipica de <i>az-zahāf</i>						
<i>fālātun</i> - فَاَلَاتُنْ		<i>fā'alātun</i> - فَاْعَلَاتُنْ <		<i>fā'ilātun</i> - فَاِعالَاتُنْ		
0/ 0/ 0/		<<<		0/ 0// 0/		
<i>tun</i> = 0/ = تُنْ	<i>lā</i> = 0/ = لَا	<i>fā</i> = 0/ = فَاْ	<	<i>tun</i> = 0/ = تُنْ	<i>'alā</i> = 0// = عَلَاْ	<i>fā</i> = 0/ = فَاْ
سبب خفيف	سبب خفيف	سبب خفيف		سبب خفيف	وتد مجموع	سبب خفيف
<i>sabab khafīf</i>	<i>sabab khafīf</i>	<i>sabab khafīf</i>		<i>sabab khafīf</i>	<i>watad maǧmū'</i>	<i>sabab khafī</i>

Si tratta di un fenomeno dunque ibrido fra *al-'illa* e *az-zahāf* in quanto come *al-'illa* può colpire un *watad* (eventualità, come sappiamo, preclusa ad *az-zahāf*) ma come *az-zahāf*, d'altra parte, interviene in corpo di *taf'īla* e non solo alla fine¹³¹¹.

7. I *buhūr shi'riyya* presenti nella produzione di Naǧīb Surūr

I metri de *ash-shi'r at-taf'īlī* della tradizione furono classificati da al-Khalīl Ibn Aḥmad al-Farāhīdī (718 - 786), detti anche per traslato *awzān*, sono quei modelli ritmici che determinano la musicalità di un componimento poetico prosodicamente e metricamente ordinato e considerati dagli *'ulamā'* classici la massima espressione di armonia poetica.¹³¹² I metri classificati dal Farāhīdī, da cui deriva anche la definizione di *ash-shi'r al-Khalīlī* per *ash-shi'r at-taf'īlī*, furono originariamente 15 e solo successivamente divennero 16 con l'introduzione del *baḥr al-mutadārik* (anche detto *al-muḥdath*)¹³¹³ da parte del suo allievo al-Akhfash al-Awṣaṭ (m. 830). Eccoli elencati a seguire:

buhūr shi'riyya – metri poetici

<i>aṭ-ṭawīl</i>	<i>al-madīd</i>
<i>al-haǧaz</i>	<i>al-basīṭ</i>
<i>ar-raǧaz</i>	<i>al-wāfir</i>
<i>ar-raml</i>	<i>al-kāmil</i>
<i>as-sarī'</i>	<i>al-munsariḥ</i>
<i>al-khafīf</i>	<i>al-muḍāri'</i>
<i>al-muǧattath</i>	<i>al-muqtaḍab</i>
<i>al-mutaqārib</i>	<i>al-mutadārik</i>

¹³¹¹ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pag. 193. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *ibidem*, pag. 18.

¹³¹² Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pag. 164-165. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *ibidem*, pag. 28.

¹³¹³ *Idem*.

Come abbiamo già detto ai paragrafi precedenti, il *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūḍiyya*, ovvero il “*pattern* teorico di base” di un metro è costituito dal susseguirsi di una o più *taf'īla*, per un totale di 3 o 4 per ogni emistichio (6 o 8 per ogni verso). In metrica, la *taf'īla* o le *taf'īlāt* che si susseguono in un *baḥr* e che dunque indicano il suo *pattern* metrico di base vengono definite *miftāḥ al-baḥr*¹³¹⁴. 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 *al-'illa* o *az-zaḥāf* su *taf'īlat aḍ-ḍarb*; tale occorrenza ha dunque per esito la realizzazione dei vari *aḍrāb* (plu. di *ḍarb*) di un metro¹³¹⁵. Gli *aḍrāb*, dunque, si presentano secondo due tipologie (*aḍ-ḍarb aṣ-ṣaḥīḥ*; *aḍ-ḍarb as-sālim*) e sono strettamente condizionati dai mutamenti occorsi ne *taf'īlat aḍ-ḍarb*:

1. ***ḍarb ṣaḥīḥ***: indica la forma completa ed applicata di un metro che può coincidere o non coincidere con la rispettiva forma teorica. Nella fattispecie indica quella forma salva da *'illa* ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* che è invece investita da un particolare *zaḥāf* ed è considerata regolare.
2. ***ḍarb sālim***: indica la forma completa e applicata di un metro che non coincide con la rispettiva forma teorica. Nella fattispecie indica quella forma salva da *zaḥāf* ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* e possibilmente colpita da *'illa* e per convenzione considerata regolare.¹³¹⁶

Gli *aḍrāb* prevedono anche dei mutamenti su *taf'īlat al-'arūḍ* e la loro denominazione è legata al tipo di mutamento che occorre (es: *aḍ-ḍarb al-maqṣūr* è quel *ḍarb* in cui *taf'īlat aḍ-ḍarb* è investita dal *qaṣr*, una tipologia di *'illa bi-an-naqṣ* fra quelle osservate, etc.)

I metri di seguito osservati sono esclusivamente quelli che abbiamo rintracciato nella produzione poetica del nostro autore, ovvero *al-basīṭ*, *ar-raml* e *ar-raḡaz*.

¹³¹⁴ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pag. 420. Cfr. Nūr ad-Dīn Ṣammūd, *Tabsīṭ al-'arūḍ*, op. cit., pag. 11.

¹³¹⁵ Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pagg. 303-304. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ġalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pag. 26-29.

¹³¹⁶ *Idem*.

7.1 *Baḥr al-basīṭ*¹³¹⁷

Il suo *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūḍiyya* è costituito dal duplice alternarsi di (due) *taf'īlatayni* per ogni emistichio. Il suo *pattern* metrico di base è indicato dal seguente *miftāḥ*:

I° em. *mustaf'ilun / fā'ilun / mustaf'ilun / fā'ilun*

II° em. *mustaf'ilun / fā'ilun / mustaf'ilun / fā'ilun*.

Il *baḥr al-basīṭ* può essere impiegato secondo *ṣūrat al-mağzu' li-l-baḥr* o *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr*, ossia quella completa. 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 *al-'illa* o *zahāf* su *taf'īlat aḍ-ḍarb*. Il *baḥr al-basīṭ* ha sette *aḍrāb*, nel complesso fra la sua forma completa e monca. Fra i più ricorrenti ne *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr* vi è *aḍ-ḍarb (aṣ-ṣahīḥ) al-makhbūn* investito da una tipologia di *zahāf* denominata *khabn* ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* e *taf'īlat al-'arūḍ*. Può inoltre presentarsi come *maqṭū'* ovvero investito da una tipologia di *'illa* denominata *al-qaṭ'* ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* mentre, sempre in quest'ultimo caso *taf'īlat al-'arūḍ* può essere o *makhbūna* o *maqṭū'a*: secondo le regole della metrica, nel secondo schema descritto, *taf'īlat al-'arūḍ* e *taf'īlat aḍ-ḍarb*, se sono entrambe colpite da *qaṭ'*, dovranno esserlo per tutta la strofa o il componimento. Un'applicazione di quanto detto è rintracciabile ai versi di *Kakimāt fī al-ḥubb* (1966)¹³¹⁸ di Nağīb Surūr, e più precisamente ai distici I-III-V-VII-VIII-X (12 versi)

7.2 *Baḥr ar-rağaz*¹³¹⁹

Il suo *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūḍiyya* è costituito dalla ripetizione x6 della medesima *taf'īla*. Il suo *pattern* metrico di base è indicato dal seguente *miftāḥ*:

I° em *mustaf'ilun / mustaf'ilun / mustaf'ilun*

II° em. *mustaf'ilun / mustaf'ilun / mustaf'ilun*.

¹³¹⁷ Sul *baḥr al-basīṭ* vedi Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pagg. 68-75. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ğalīl Yūsuf (a cura di), *ibidem*, pag. 42-48.

¹³¹⁸ Nağīb Surūr, “Kalimāt fī al-ḥubb”, in *al-Kātib*, XV° anno, n.172, luglio 1975, pagg. 16-17; Cfr. *Kalimāt fī al-ḥubb* dalla raccolta *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Amma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 248-249.

¹³¹⁹ Sul *baḥr ar-rağaz* vedi Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pag. 82-88. Cfr. Aḥmad al-Hāshimī, Ḥusnī 'Abd al-Ğalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pag. 65-68.

Può essere impiegato secondo *ṣūrat al-mağzu' li-l-baḥr* o *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr*, ovvero quella completa. 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 *al-'illa* o *zaḥāf* su *aḍ-ḍarb* o *taf'īlat aḍ-ḍarb*. Il *baḥr ar-rağaz* ha cinque *aḍrāb*, nel complesso fra la sua forma completa e monca. Fra i più ricorrenti ne *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr* vi è *aḍ-ḍarb aṣ-ṣāḥīḥ* uguale al modello teorico senza intervento di *zaḥāf* o *'illa*. Può inoltre presentarsi come *maqtū'* ovvero investito da una tipologia di *'illa* denominata *al-qaṭ'* ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* mentre, sempre in quest'ultimo caso *taf'īlat al-'arūd* è salva da mutamenti: secondo le regole della metrica, nel secondo schema descritto, *taf'īlat aḍ-ḍarb*, colpita da *qaṭ'*, dovrà esserlo per tutto la strofa o il componimento. Un'applicazione di quanto detto è rintracciabile ai versi di *Kakimāt fī al-ḥubb* (1966)¹³²⁰ di Nağīb Surūr, e più precisamente ai distici II-IV-VI-IX (8 versi).

7.3 *Baḥr ar-raml*¹³²¹

Il suo *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūdiyya* è costituito dalla ripetizione x6 della medesima *taf'īla* (x3 ad ogni emistichio). Il suo *pattern* metrico di base è indicato dal seguente *miftāḥ*:

I° em. *fā'ilātun / fā'ilātun / fā'ilātun*

II° em. *fā'ilātun / fā'ilātun / fā'ilātun.*

Può essere impiegato secondo *ṣūrat al-mağzu' li-l-baḥr* o *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr* (vedi → *aṣ-ṣura at-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 *al-'illa* o *zaḥāf*. Il *baḥr ar-raml* ha sei *aḍrāb* nel complesso fra la sua forma completa e monca. Fra i più ricorrenti ne *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr* vi è *aḍ-ḍarb aṣ-ṣāḥīḥ bi-taf'īlat al-'arūd maḥdhūfa*, ovvero già investito da una tipologia di *'illa* denominata *ḥadhḥ* (vedi → *ḥadhḥ*) solo ne *taf'īlat al-'arūd*¹³²². Può presentarsi anche come *maqṣūr*

¹³²⁰ Nağīb Surūr, “Kalimāt fī al-ḥubb”, in *al-Kātib*, op. cit., pag. 16-17; Cfr. *Kalimāt fī al-ḥubb* dalla raccolta *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, op. cit., pagg. 248-249.

¹³²¹ Sul *baḥr ar-raml* vedi Imīl Baḍī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, op. cit., pag. 88-93. Cfr. Ahmad al-Hāshimī, Husnī 'Abd al-Ğalīl Yūsuf (a cura di), *Mizān adh-dhahab fī šinā'at ash-shi'r al-'arabī*, op. cit., pag. 69-73.

¹³²² Questo fenomeno come abbiamo osservato ai paragrafi precedenti contraddice la regola metrica secondo la quale *al-'illa* che occorre ne *taf'īlat al-'arūd* dovrà colpire anche *taf'īlat aḍ-ḍarb*. Tuttavia in questo caso è giustificata dal fatto che tale fenomeno è previsto da un *ḍarb* (forma applicata e

ovvero investito da una tipologia di *'illa* denominata *qaṣr* ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* mentre, sempre in quest'ultimo caso, *taf'īlat al-'arūḍ* è *maḥdhūfa* e le due seconde *taf'īlātayn* di ogni emistichio sono colpite da una tipologia di *zaḥāf* denominata *khabn*. Secondo le regole della metrica, nel secondo schema descritto, *taf'īlat al-'arūḍ* e *taf'īlat aḍ-ḍarb* dovranno essere rispettivamente *maḥdhūfa* e *maqṣūra* per tutta la strofa o il componimento. Un'applicazione di quanto detto è rintracciabile in tutte le 220 quartine (tot. 440 versi) dell'opera *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr* (1975-76)¹³²³ di Naḡīb Surūr. Ai fini della nostra analisi sono state analizzate 68 quartine per un totale di 136 versi.

convenzionale di un metro). Al di fuori del *ḍarb* fenomeni di questo tipo non solo accettati. Vedi Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *ibidem*, pag 420. Cfr. Nūr ad-Dīn Ṣammūd, *Tabsīṭ al-'arūḍ*, op. cit., pag. 11.

¹³²³ Naḡīb Surūr, *Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, 4 vol., op. cit., pagg. 7-69; cfr. N. Surūr "Rubā'īyyāt Naḡīb Surūr" in *al-Kātib*, XVI° anno, n.185, agosto 1976, pagg. 41-47; in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, ottobre 1976, pp. 21 - 27., in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, novembre 1976, pagg. 30-35.

II[^] APPENDICE *Nazm al-waqfa (o nazm al-bayt)*, l'elemento cardine per una definizione tipologica della poesia araba moderna

Al fine di analizzare l'opera poetica di Nağīb Surūr, come da oggetto nel III capitolo del presente lavoro, è stato necessario approfondire alcuni temi legati alla poesia araba contemporanea e ampliare il raggio delle fonti. Il metodo de *at-takāmul al-ma'rifī* al quale ci siamo ispirati, infatti, ci ha invitato a riflettere sulle ambiguità terminologiche impiegate all'interno del panorama critico arabo in tema di poesia - emerse in primo luogo nel primo sessantennio del XX° secolo e in continua evoluzione sino ai nostri giorni - e ci ha così condotto a sottolineare un'eterogenità di indirizzi esegetici sull'argomento che non possiamo non interpretare come un dato di grande vivacità critica.¹³²⁴ Come afferma peraltro Nycz, fra i lettori critici più interessanti della letteratura araba contemporanea «il progressivo svuotamento di senso delle abusate connotazioni di “poesia occidentale” e “poesia orientale”¹³²⁵ per gli esempi di poesia araba contemporanea, deve invitarci a strappare dalle classificazioni canoniche¹³²⁶, seppure con le dovute cautele, determinati fenomeni artistici nati in seno alla cultura araba moderna». In tal senso, aggiungiamo che quanto detto deve invitarci a riflettere anche sulla progressiva rielaborazione terminologica che è avvenuta all'interno della cultura araba contemporanea e sulle basi scientifiche su cui poggia ai fini di formulare meglio un'analisi del testo. Tale ultima valutazione ci è stata particolarmente utile per comprendere il delicato ed accidentato percorso di riformulazione formale, tematica e terminologica nelle opere liriche contemporanee in lingua araba e della critica che le ha osservate. Un percorso che è anche quello tracciato dalla nascita di forme poetiche sperimentali e che ha trovato proprio nel lavoro degli autori de *Ġīl as-sittiniyyāt wa as-sab'īniyyāt*, come Nağīb Surūr, uno slancio non indifferente.

¹³²⁴ N. al-Baghdādī, “Registers of Arabic Literary History”, in *New Literary History*, 39, n. 3., 2008, pagg. 437–46.

¹³²⁵ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBN, Varsavia, 2012. Cfr. Bohdan Horvart, “Constructing a history of modern egyptian poetry”, in *ICHAL – First International Conference on History of Arabic Literature*, atti del convegno omonimo presso Kiev, 4-5 giugno 2015, pagg. 80 – 86.

¹³²⁶ Vedi l'approccio critico radicalmente ridiscusso da Badawī nei due suoi lavori critici più noti: M. Badawī, *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975; M. Badawī (a cura di), *The Cambridge History of Modern Arabic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

Facendo riferimento ad alcune indicazioni dei critici classici in tema di modelli lirici, che peraltro furono la letteratura di base per i nuovi teorici del XX° secolo quali Ğurgī Zaydān, Nāzik al-Malāi'ka, Shākīr as-Siyyāb e Adonis (solo per citarne alcuni)¹³²⁷, abbiamo tracciato una rapida panoramica degli approcci critici ai modelli poetici arabi apparsi durante i primi 60 anni del secolo scorso. Un'interpretazione strutturale di tali modelli, inoltre, è stata offerta anche dal poeta e critico marocchino Muḥammad Binnīs e Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, fra le fonti principali di questo approfondimento.¹³²⁸

1. *Ash-shi'r at-taf'īlī*: l'approccio critico al modello “unico” della poesia classica si arricchisce de *naẓm al-waqfa*

Fino al XX° secolo la critica classica sul rigido schema del modello lirico de *ash-shi'r at-taf'īlī at-taqlīdī* o *al-Khalīlī*¹³²⁹ ha costituito il punto di partenza per una riflessione su ciò che era considerato il binomio strutturale a fondamento del testo poetico. Fra le teorie maggiormente note occorre citare la distinzione formulata, fra gli altri, da at-Tahānawī, Ibn Rashīq al-Farāhīdī, riletti da Ḍayf e Haykal¹³³⁰, i quali indicano quali elementi caratterizzanti del componimento poetico metricamente ordinato:

Elementi strutturali ('anāṣir binā' an-naṣṣ ash-shi'rī)	unità minima del componimento poetico
secondo una rilettura della critica classica* ¹³³¹ (es: at-Tahānawī)	
1. <i>al-qāfiya</i> – la rima 2. <i>al-wazn</i> – la metrica	<i>waḥdat al-bayt</i> il verso è l'unità minima della struttura poetica

¹³²⁷ Fathī an-Naṣīrī, “Qaṣīdat an-nathr al-'arabiyya: qīṣṣat iltibās” in *al-Fikr al-Ġadīd*, 3, n.10, Tunisi, aprile 2017.

¹³²⁸ M. Binnīs, *Ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth, bunyatu-hā wa ibtidālātu-hā*, Dār at-Tawbqāl li-l-Nashr, Casablanca, 1989; Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *al-Ittiḡahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ḡadīd*, Markaz Dirasāt al-Waḥda al-'Arabiyya, Beirut, 2007, pagg. 573-617.

¹³²⁹ al-Khalīl Ibn Aḥmad al-Farāhīdī (718 - 786), ovvero colui che ha classificato i metri della poesia araba tradizionale. Il suo lavoro venne completato dall'allievo al-Akhfash al-Awṣaṭ (m. 830) che ai 15 metri indicati dal maestro ne aggiunse un altro (*baḥr al-mutadārik*, anche detto *al-muḥdath*) per un totale di 16 *buhūr*, tanti quanti sono noti sino ad oggi.

¹³³⁰ D. Semah, *Four Egyptian Literary Critics*, Brill, Leiden 1974; cfr. Shawqī Ḍayf, *Tarīkh al-Adab al-'arabī*, opera in XX vol., (21^a ed.), Dār al-Ma'ārif, il Cairo, 2013. Sugli elementi strutturali della poesia classica vedi 'Abd al-Qāhir al-Ġurḡānī, Muḥammad Ṣiddīq al-Minshāwī (a cura di), *Mu'ḡam at-ta'rīfāt*, Dār al-Faḍīla, il Cairo, 2004. Maṭlūb Aḥmad, *Mu'ḡam al-muṣṭalahāt al-balāghīyya wa taṭawwuri-hā*, Maktabat Lubnān li-l-Nāshirīn, Beirut, 2007. Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1991.

¹³³¹ Cfr. Muḥammad 'Alī at-Tahānawī, *Kashshāf muṣṭalahāt al-funūn wa al-'ulūm*, vol II, Maktabat Lubnān, Beirut, 1996, pag. 29.

L'imprescindibilità di tali due elementi indicati nella tabella (oggetto di due discipline differenti del *fiqh al-lugha* (ovvero *'ilm al-qāfiya* e *'ilm al-'arūḍ wa at-taf'īlāt*), ha condotto dunque a far coincidere il testo poetico con qualsiasi testo fondato su questi due elementi.¹³³² Quest'ultimo atteggiamento trova tuttora riscontro in una minoranza di studi contemporanei far cui quello di Rabī'a al-Ka'bī nel suo volume *Al-'arūḍ wa al-iyqā' fī an-naẓariyyāt al-ḥadītha li-l-shi'r al-'arabī*¹³³³, il cui oggetto è il legame fra l'ordinata e matematica ricorrenza dei suoni in metrica ed linguaggio poetico, inteso come il suo immediato corrispondente; eccola spiegata come segue:

La prosodia è il modo in cui il verso “ci appare” e da cui è misurato.
Essa è l'unica bilancia attraverso cui le poesie possono essere composte poiché è nell'ordine matematico e sintetico della *taf'īla* che si definisce l'andamento della poesia.¹³³⁴

In questo caso l'autore si fa portavoce di una tendenza critica antica, assolutamente anacronistica, cercando di renderla più fruibile ai suoi lettori attraverso l'impiego di una terminologia moderna. Un approccio che dunque non tiene conto né di una più complessa evoluzione della poesia araba tradizionale nella sua forma di *ash-shi'r al-ḥurr* e che denota una bizzarra chiusura contro ogni forma di dibattito scientifico¹³³⁵.

Ad ogni modo, ciò che appare di maggior rilievo è che non venga tenuto in considerazione un aspetto in realtà già sottolineato ne *Lisān al-'arab* ovvero l'elemento de *naẓm* o *naẓm al-waqfa*¹³³⁶ ovvero quel processo di *significazione del testo lirico*, come verrebbe indicato Genette¹³³⁷, che sottende alla forma prosodica non essendo di fatto minacciato dall'eventuale scomparsa de *an-niẓām al-taf'īlī*. Tale nozione, inoltre, fu parte essenziale della critica positiva di Ğurġī Zaydān ai primi componimenti in verso sciolto di Amīn ar-Riḥānī, pubblicati sulla rivista diretta dallo stesso Zaydān, *al-Hilāl*, nel 1905¹³³⁸, nonché una riflessione che ricorre in termini

¹³³² Ibn Rashīq, *Kitāb al-'umda fī an-naqd ash-shi'r wa tamhīṣi-hi*, Dar Ṣādir, Beirut, 2012, pag. 132.

¹³³³ Rabī'a al-Ka'bī, *Al-'arūḍ wa al-iyqā' fī an-naẓariyyāt al-ḥadītha li-l-shi'r al-'arabī*, Markaz an-Nashr al-Ġāmi'ī, Tunisi, 2006, pag. 41.

¹³³⁴ *Idem*.

¹³³⁵ N. al-Baghdādī, “Registers of Arabic Literary History”, op. cit. pag. 438.

¹³³⁶ Vedi la voce “نظم - naẓm” in Ibn Manẓūr, *Lisān al-'arab*, Dār Ṣādir, Beirut, 2003.

¹³³⁷ Vedi voce “figura” in Gérard Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969. Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Parigi, 1981; O. Ducrot e Tzvetan Torodov, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, ESEDI, Milano, 1972.

¹³³⁸ Si veda l'introduzione di Amīn ar-Riḥānī alla prima pubblicazione della sua raccolta *'Arsh al-ḥubb wa al-ġamāl* nel 1925, contenente i componimenti precedentemente pubblicati su *al-Hilāl*. Cfr. Muṣṭafā Ġawād, *Fī at-turāth al-'arab*, vol. II, Wazārat al-I'lām li-l-Ġumhūriyya al-'Irāqiyya, Baghdad, 1975.

filosofici nel saggio di Nağīb Surūr “Bayna yaday Arīstū: fī difā‘ān ‘an ash-shi‘r”¹³³⁹, pubblicato sulla rivista *al-Kātib* nel maggio del 1975.

In effetti, accendendo ancora brevemente ad alcuni concetti nati in seno alla critica classica, sottolinea il contemporaneo Fathī an-Naṣirī nel suo notevole saggio del 2017 *Qaṣīdat an-nathr al-‘arabiyya: qiṣṣat iltibās*¹³⁴⁰ che già nella definizione retorica antica de “*al-ḥall wa al-‘aqd*”, i due termini definivano in modo abbastanza categorico il fluire “*piano, disteso*” del linguaggio prosastico (*al-ḥall*) a differenza della struttura articolata del linguaggio poetico (*al-‘aqd*)¹³⁴¹ e la rispettiva influenza sulla realizzazione del *naẓm*, rispettivamente in prosa e poesia. *An-naẓm*, ricordiamo, così come nell’antica quanto rivoluzionaria definizione de al-Ġurġānī, indica quell’ordine semantico fra gli elementi del parlare - già correttamente ordinati grammaticalmente e sintatticamente secondo *at-tartīb* e *al-‘irāb* - che risponde ad un *qaṣd*, ovvero una specifica volontà espressiva del parlante, in ragione della quale questi sceglie di impiegare uno stile fra i vari riconosciuti, tenendo sempre conto del contesto di enunciazione (*al-ḥāl*). Il *naẓm*, marcato da particolari scelte espressive e formali, ha per esito ciò che definiamo il parlare *marcato* retoricamente e dunque in poesia la sua strutturazione ha esiti del tutto specifici che includono, particolari eufonia e forma, *tağāwwūzāt shi‘riyya* e un sintetico e caratteristico modo di veicolare i significati. Pertanto, il *naẓm* è ciò che prende il nome di *naẓm al-bayt* o *naẓm al-waqfa* quando lo si osserva in un componimento lirico.¹³⁴² Tuttavia, nella critica classica dedicata alla poesia, generalmente il termine essenziale per valutare come *al-‘aqd* influisce sull’articolazione del linguaggio - ovvero se ciò avviene in

¹³³⁹ Nağīb Surūr, “Bayna yaday Arīstū: difā‘ān ‘an ash-shi‘r”, in *al-Kātib*, n. 170, maggio 1975, pagg. 52-69.

¹³⁴⁰ Fathī an-Naṣirī, “Qaṣīdat an-nathr al-‘arabiyya: qiṣṣat iltibās”, op. cit., pagg. 18-37.

¹³⁴¹ Aḥmad Maṭlūb, *Mu‘ğam al-muṣṭalaḥāt al-balāghīyya wa taṭawwuri-hā*, Maktabat Lubnān li-l-Nāshirīn, Beirut, 2007, voce “الحل - *al-ḥall*” pag. 473 e voce “العقد - *al-‘aqd*” 532 - 533.

¹³⁴² Per il concetto di *naẓm* e la rivoluzionaria formulazione di ‘Abd al-Qāhir al-Ġurġānī vedi: ‘Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Maḥmūd Shākir (a cura di), *Asrār al-balāgha*, Maktabat al-Khānġī, Il Cairo, 1991, pagg. 3-383-388 e segg.; ‘Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, *Dalā‘il al-i‘ğāz*, ed. F. ad-Dāya, Damasco, 1947, pagg. 336; 357-359; 365; 459; ‘Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, Badr Rāwī Zahrān (a cura di) *al-‘Awāmil al-mi‘a an-naḥwiyya fī uṣūl ‘ilm al-‘arabiyya sharḥ ash-shaykh Khālīd al-Azharī al-Ġurġānī*, Dār al-Ma‘ārif, Il Cairo, 1988, pagg. 33 e segg.; ‘Abd al-Qāhir al-Ġurġānī, A. Ḥaydar (a cura di), *Kitāb al-ğumal*, Maktabat Mağma‘ al-Lughā al-‘Arabiyya, Damasco 1972, pagg. 16 e segg. Cfr. Antonella Gheretti, *Per una rilettura in chiave pragmatica di Dalā‘il al-i‘ğāz di ‘Abd al-Qāhir al-Ġurġānī*, Ph.D Thesis, Università di Firenze, Firenze, 1998, pag. 45. A. Gheretti, “Quelques notes sur la définition canonique de *balāgha*” in *Orientalia*, n. 87, Leuven University Press, 1998, pagg. 57-72; Pierre Larcher, “Un grammarian retrouvé: ‘Abd al-Qāhir al-Jurjānī. Note sur qua tre éditions récentes de ses ouvrages grammaticaux”, in *Arabica* n. 40, pagg. 248-253; vedi anche Ramzī Ba‘lbakī, “The relation between *naḥw* and *balāgha*: a comparative study of the methods of Sibawayhi and Gurgani”, in *Zeitschrift für Arabische Linguistik* n.11, 1983, pagg. 7-23.

ragione principalmente della metrica o anche/solo de *naẓm al-waqfa* – non viene specificato. Un dato che an-Naṣīrī legge opportunamente come una chiara inclusione del concetto de *naẓm al-waqfa* nella sfera d’influenza degli studi su *al-wazn* da parte dei critici del passato¹³⁴³.

Tuttavia, agli inizi del XX° secolo con Ġurġī Zaydān e alla luce degli esperimenti compositivi della scuola romantica egiziana di *Apollo*¹³⁴⁴, l’emergere di nuovi modelli poetici (di cui la teorizzazione classica naturalmente non poteva tener conto) aprono il dibattito sull’indipendenza de *naẓm al-waqfa*, inteso successivamente da Muḥammad Binnīs come quell’elemento poetico strutturale esprime la simbiosi fra tre aspetti costitutivi del linguaggio lirico:

4) *at-tarkīb*: l’ordine grammaticale

5) *al-iyqā’*: il ritmo

6) *an-nafs*: le pause di fiato¹³⁴⁵

La rilettura critica contemporanea de *ash-shi’r at-taf’īlī* sostituisce dunque il binomio strutturale classico di *qāfiya* + *wazn* con un trinomio strutturale (*naẓm al-bayt* o *naẓm al-waqfa* + *qāfiya* + *wazn*), inteso da Binnīs per sua natura “un trinomio teso alla compensazione dei ruoli”, nel caso in cui uno di questi tre elementi dovesse avere un ruolo meno significativo all’interno di un equilibrio poetico (così come avviene ad esempio ne *ash-shir al ḥurr ghayr at-taf’īlī* con la scomparsa dell’elemento metrico che vede *al-iyqā’* protagonista)¹³⁴⁶: Osserviamo nella tabella riportata a gli elementi strutturali de *ash-shi’r at-taf’īlī*:

Elementi strutturali della poesia metricamente ordinata - ‘ <i>anāṣir binā’ an-naṣṣ ash-shi’rī at-taf’īlī</i>	unità minima del componimento poetico
secondo la lettura critica contemporanea* (es: Muḥammad Binnīs)	
1. <i>naẓm al-waqfa</i> – ordine interno del linguaggio poetico 2. <i>al-qāfiya</i> – la rima 3. <i>al-wazn</i> – la metrica	<i>waḥdat al-bayt</i> il verso è l’unità minima della struttura poetica

¹³⁴³ Faṭḥī an-Naṣīrī, “Qaṣīdat an-nathr al-‘arabiyya: qisṣat iltibās”, op. cit., pag. 21.

¹³⁴⁴ Ahmed al-Tamī, “Arabic Free Verse: The Problem of Terminology”, in *Journal of Arabic Literature* vol. 24, n. 2, luglio 1993, Brill, Leiden, pagg. 185-198.

¹³⁴⁵ Muḥammad Binnīs, *Ash-shi’r al-‘arabī al-ḥadīth*, op. cit., pag. 138.

¹³⁴⁶ *Ibidem*, pag. 162.

Il modello strutturale sopra indicato è stato per noi di grande aiuto nell'analisi di ciò che può essere considerato il testamento poetico di Nağīb Surūr, ovvero *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* (1975-1976)¹³⁴⁷. Tale opera in *ash-shi'r at-taf'īlī*, infatti, offre notevoli spunti di riflessione sulle innovazioni tematiche e all'impiego delle forme retoriche da parte del nostro autore entro l'ordine formale stabilito dalla metrica classica. Sottolineamo, infatti, che tali soluzioni non avrebbero potuto essere analizzate tenendo esclusivamente conto della presenza della *qāfiya* e delle *taf'īlāt*: esse sono il frutto di una forma di sperimentazione poetica che investe tutti gli aspetti strutturali del componimento e in modo particolare il *naẓm*, così come le fioriture retoriche che si legano alla specifica realizzazione di quest'ultimo.

2. *Ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*. Una definizione che fa chiarezza sulle problematicità del termine *ash-shi'r al-manthūr*

Ricostruendo il lungo e “accidentato” percorso di definizione per *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*, si rammenta come alla lettura critica dei primi componimenti di Amīn ar-Riḥānī - i quali successivamente furono oggetto centrale della riflessione sulla poesia di Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī¹³⁴⁸ - Ġurġī Zaydān non esitò a coniare per il nuovo modello lirico sdoganato da *ar-Riḥāniyyāt*¹³⁴⁹ la definizione di *ash-shi'r al-manthūr*, ovvero come “poesia tendente alla prosa”, sottolineando peraltro una familiarità con lo stile adottato dal poeta americano Walt Whitman¹³⁵⁰.

Prima di proseguire su questo tema, ci abbandoniamo a una breve digressione: la familiarità stilistica fra alcune liriche di Surūr e dei poeti americani della *Beat Generation*¹³⁵¹, per quanto sia comparatisticamente rintracciabile, in realtà è da considerare molto poco probabile in termini di diretta ispirazione da parte del nostro autore. Surūr, infatti, per motivi ideologici (e anche abbastanza ciecamente

¹³⁴⁷ Nağīb Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, 4 vol., al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1997, pagg. 7-69; pubblicate precedentemente su al-Kātib, XVI° anno, n.185, agosto 1976, pagg. 41-47; XVI° anno, n.187, ottobre 1976, pagg. 21-27; XVI° anno, n.187, novembre 1976, pagg. 30-35.

¹³⁴⁸ Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *al-Ittiḡahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-ʿarabī al-ḡadīd*, op. cit., pagg. 573-617.

¹³⁴⁹ Questo fu il nome con i quali vennero indicati i componimenti in verso libero per almeno tutto il decennio successivo alla loro diffusione, riconoscendo dunque all'autore la paternità del genere. Vedi Shaḡī' as-Sayyid, *al-Fikr al-ʿarabī*, s.e., Il Cairo, 1996, pag. 428.

¹³⁵⁰ Tale comparazione viene ricordata anche nella prefazione all'opera di Amīn ar-Riḥānī *Hutāf al-awdiyya*, pubblicata dopo la morte dell'autore nel 1955 da Dār ar-Riḥānī li-l-Ṭibā'a wa an-Nashr, Beirut, 1955, pag. 8

¹³⁵¹ A. Robert Lee, *Beat Generation Writers*, Pluto Press, Londra, 1996. Cfr. Fernanda Pivano, *Beat hippie yippie. Dall'underground alla controcultura*, Bompiani, Milano, 1996.

ideologici) volgeva uno sguardo torvo al mondo americano, alla sua società e alla sua cultura¹³⁵² e le considerazioni su quella che fu la sua formazione culturale e le sue posizioni filo-sovietiche spostano l'asse delle influenze letterarie (e dunque della comparazione) sui simbolisti russi e i modelli romantici europei come nel caso dell'opera *Iḥbāṭāt shi'riyya* (1967-1968)¹³⁵³. Come afferma Ḍayf, pertanto, la dimestichezza con un *canone* fra i *canoni* esterni alla cultura di riferimento, influenza profondamente la logica comparatistica e dunque ci porta a riflettere sulle dinamiche, più o meno semplicistiche, che concorrono all'utilizzo dell'espressione "occidentalizzazione dei modelli letterari", proprio come osservato a monte di questa appendice da Nycz¹³⁵⁴. Una digressione che ci porta a considerare il paragone fra Whitman e ar-Riḥānī formulato da Zaydān, se non avventato forse esito di un repentino quanto arbitrario accostamento fra modelli conosciuti fra i tanti esistenti.

Tornando alle caratteristiche dei componimenti in *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*, osservate da Zaydān, esse furono essenzialmente cinque:

1. **Bunyat ash-shi'ir al-khaṭṭiyya:** assenza di emistichi, il verso è libero, articolato su un solo rigo e separato dai successivi andando a capo.
2. **L'occorrenza del tutto casuale del wazn:** questo talora investe anche un solo verso o coppie di versi intervallate da *abyāt ghayr taf'īliyya*. Si ricorda che, ad ogni modo, si tratta di *awzān mubtakara* ovvero "metri innovativi" – per stessa definizione dell'autore – in quanto la ripetizione delle varie *takārīr* o *maḡmū'āt ṣawtiyya* di cui si compongono le *taf'īlāt* presenti non rispondono a nessun *baḥr* della poesia classica.
3. **Un uso tendenzialmente disciplinato della qāfiya.**

¹³⁵² N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi'riyya*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 253 – 259; cfr. N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi'riyya* al-Kātib, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-19.

¹³⁵³ Fra gli autori russi più amati da Surūr un ruolo rilevante è quello del romantico Aleksander Sergeevič Puškin così come furono per l'appunto tutti i *romantici* il punto fermo della sua formazione. Tuttavia, lo stile espressivo dei versi sciolti di Surūr in *Iḥbāṭāt shi'riyya* fu molto influenzato dallo stile dei simbolisti russi, in particolar modo i cubofuturisti che l'autore egiziano ebbe modo di apprezzare e di veder consacrati dalle tendenze teatrali nella Russia dei anni '50, la terra nella quale ricevette la propria formazione di drammaturgo. Fra i riferimenti principali e più espliciti che emergono anche in una sua *pièce* nella quale ebbe occasione di recitare come protagonista diretto da 'Abdel-Ḥakīm ash-Shawqī, *Ūkāzūn* (1977), vi sono quelli rivolti al poeta rivoluzionario Vladimir Majakovskij.

¹³⁵⁴ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, op. cit., 2012, pag. 82. Cfr. Bohdan Horvart, "Constructing a history of modern egyptian poetry", op. cit., pagg. 80- 86.

4. **Variazione innovativa del numero di *takārīr aṣ-ṣawtiyya*:** esso talvolta esteso anche a 18 rispetto al massimo consentito nella poesia classica di 15, o ridotto all'estremo.
5. **Uso de *al-fāṣila* – la virgola** - slegato dall'esigenze de *an-nafs* – pause di respiro e dunque impiegato marcatamente¹³⁵⁵

E così, fu proprio sulla base delle ultime due caratteristiche menzionate (punti 4. e 5.), che Zaydān coniò il nuovo modello poetico introdotto da ar-Rīḥānī come *ash-shi'r al-manthūr* – *poesia tendente alla prosa*: infatti, un uso piano e disteso del verso ed un uso marcato della virgola, in qualche modo avvicinavano le liriche dell'autore al tipico andamento della prosa, essenzialmente basato su *at-tarkīb* (è molto frequente trovare nella poesia di ar-Rīḥānī più di una frase spezzata appositamente in due versi a conclusione dei quali viene posta una virgola come cesura logica). Tuttavia, è opportuno segnalare che il rispetto del ritmo, un uso marcato de *an-nafs*, l'impiego dilangante de *al-qāfiya* e quello occasionale della *tafīla* non lasciano margini di dubbio sul mantenimento de *naẓm al-waqfa* in tali componimenti, che dunque si basano su *waḥdat al-bayt* (il verso come unità minima della struttura poetica) e non su *waḥdat al-ġumla* (la frase come unità minima della prosa), benché tale verso sia ora ordinato diversamente rispetto al passato.¹³⁵⁶ La riflessione su tale aspetto, inoltre, è applicabile anche alla già citata opera di Naǧīb Surūr *Iḥbāṭāt ash-shi'riyya* (1967-1968)¹³⁵⁷ di cui si è offerta un'analisi nel terzo capitolo di questo studio, dedicato agli aspetti linguistici, retorici e metrici marcati nella produzione lirica dell'autore.

Tornando alle innovazioni in ambito critico risalenti al primo decennio del XX° secolo dunque, l'allontanamento dalla poesia tradizionale viene accolto secondo una metodologia d'osservazione quanto mai precisa sul piano linguistico ed interpretativo, benché meno curata nella meno attenta scelta terminologica. Ricordiamo, infatti, che l'ambiguità terminologica a cui diede adito la definizione di Zaydān, sarà involontariamente la nota d'avvio alla meno scientifiche considerazioni di Adonis nel 1960 su *qaṣīdat an-nathr* ovvero “poesia in prosa”, il cui passo da *ash-*

¹³⁵⁵ Muḥammad Binnīs, *Ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, op. cit., pagg. 140-141; Ahmed al-Tamī, “Arabic Free Verse: The Problem of Terminology”, op. cit., pagg. 185-198.

¹³⁵⁶ *Idem*.

¹³⁵⁷ Naǧīb Surūr, “Iḥbāṭāt shi'riyya”, in al-Kātib, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-19 e in *al-A'māl al-kāmila*, 3 vol., op. cit., pagg. 253-259.

shi'r al-manthūr è metodologicamente lungo ma terminologicamente breve. Sempre a riguardo della definizione *ash-shi'r al-mathūr*, questa viene dunque ufficializzata nel 1922 alla pubblicazione di una raccolta di versi di Ḥabīb as-Salāma e sarà l'unica che da allora verrà impiegata ancora per ancora quindici anni al fine di indicare *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*.¹³⁵⁸

Per chiarezza, riportiamo la tabella di Binnīs sugli elementi strutturali de *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī*, osservando, proprio in considerazione delle caratteristiche indicate sopra, come si realizza “la compensazione fra gli elementi strutturali lirici” a cui si accennava nel paragrafo precedentemente:

Elementi strutturali della poesia non ordinata metricamente - ' <i>anāṣir binā' an-naṣṣ ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī</i>	Unità minima del componimento poetico
secondo la lettura critica contemporanea* (es: Muḥammad Binnīs) ¹³⁵⁹	
1. naẓm al-waqfa L'ordine interno del linguaggio poetico è mantenuto.	<i>waḥdat al-bayt</i> il verso è l'unità minima della struttura poetica
Compensazione: In assenza de <i>al-wazn at-taqlīdī</i> si hanno margini di maggiore libertà nell'impiego de: • <i>at-tarkīb:</i> L'ordine grammaticale è piano ed esaltato dalla limitazione grafica del verso o di due versi nei quali viene spezzato • <i>al-iyqā':</i> Il ritmo dipende da scelte prosodiche occasionali • <i>an-nafs:</i> Le pause di fiato non sono più delimitate dalla virgola che ora ha un impiego marcato ed espressivo	Gli elementi di compensazione esaltano e garantiscono <i>waḥdat al-bayt</i>

¹³⁵⁸ Ḥabīb as-Salāma, *Ash-shi'r al-manthūr*, Maṭba'at al-Hilāl, Il Cairo, 1922.

¹³⁵⁹ Muḥammad Binnīs, *ash-Shi'r al-ārabī al-ḥadīth*, op. cit., pagg. 130.

2. <i>al-qāfiya</i> Compensazione: In assenza de <i>al wazn</i> la rima viene definita '<i>alam waḥdat al-bayt</i> ovvero “segnale distintivo del verso unico come unità minima del componimento”. La rima, difatti, spesso si sostituisce alla metrica nel garantire l’unità ritmica del componimento¹³⁶⁰	
3. <i>al-wazn at-taqlīdī</i> — la metrica tradizionale	

3. *Ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī* o *ghayr at-taf'īlī*: quale definizione per l'opera *Kalimāt fī al-ḥubb* di Naḡīb Surūr?

Nata proprio nel 1922, sotto la "buona stella" de *ash-shi'r al-manthūr*, la grande poetessa irachena Nāzik al-Malāi'ka sarà protagonista a partire negli anni '40 del più noto dibattito sulla poesia che ebbe luogo nel mondo arabo circa alla metà del XX° secolo,¹³⁶¹ nel contesto del quale, il modello de *ash-shi'r al-ḥurr* avanzato dall'autrice irachena e dalla sua scuola diverrà il nuovo pomo della discordia della critica alla poesia e il tema intorno al quale si raccoglieranno gli intellettuali alternativamente con apprezzamento o iniziale dissenso.

Com'è noto, l'innovazione poetica alla quale giunse Nāzik al-Malāi'ka e i suoi colleghi era quella di una poesia fondata su *bunyat ash-shi'r al-khaṭṭiyya* slegata dall'ordine del verso classico e dei suoi *buḥūr*, tuttavia basata sulla precisa ed imprescindibile occorrenza di altri *awzān* innovativi e impiegati con una certa iterazione all'interno del componimento.¹³⁶²

Secondo la terminologia d'impiego attuale si tratta dunque di *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī* ovvero “poesia libera ordinata prosodicamente (ma non metricamente)” (originariamente fu semplicemente *ash-shi'r al-ḥurr*), alla quale oggi si affianca per

¹³⁶⁰ Non è affatto d'accordo su questo punto (opinione del tutto condivisa) Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī secondo la quale «il verso libero formalmente gode di un suo equilibrio per il raggiungimento del quale la rima non costituisce un'esigenza di compensazione» Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *al-Ittiḡahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ḡadīd*, op. cit., pagg. 534-537.

¹³⁶¹ Si ricorda il primo componimento in *ash-shi'r al-ḥurr* scritto da Nāzik al-Malāi'ka nel 1947 dal titolo *al-Kūlīrā (Il colera)*, inserito nella prima raccolta dell'autrice pubblicata nel medesimo anno a Baghdad dal titolo '*Āshiqat al-layl*. Vedi Nāzik al-Malāi'ka, '*Āshiqat al-layl*, Dār al-Ahliya li-Nashr wa at-Tawzī', Amman, s.d.

¹³⁶² Ahmed al-Tami, “Arabic Free Verse: The Problem of Terminology”, op. cit., pag. 185 – 189.

opposizione quella di *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* ovvero “poesia libera non ordinata né metricamente né prosodicamente” alla quale risponde il modello poetico varato da ar-Riḥānī. Tale ultima definizione soppiantò la terminologia “*ash-shi'r al-manthūr*” impiegata da Ġurġī Zaydān per più di una ragione: innanzitutto la mancanza di una chiara trasparenza tra *significato* e *significante* che suggerisce una prossimità dei versi liberi di ar-Riḥānī alla prosa più di quanta lo stesso Zaydān, candidamente, ne avesse rilevato¹³⁶³. In secondo luogo, (e qui si motiva il candore attribuito a posteriori alle valutazioni del critico Zaydān) in ragione delle grandi polemiche che divamparono alla pubblicazione dell'articolo di Adonis *Fī qaṣīdat an-nathr* nel 1960 e i decennali dibattiti che ne seguirono.¹³⁶⁴ Osserviamo dunque le caratteristiche strutturali de *ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī*:

Elementi strutturali della poesia ordinata prosodicamente ma non ordinata metricamente - ' <i>anāṣir binā' an-naṣṣ ash-shi'rī al-ḥurr at-taf'īlī</i>	unità minima del componimento poetico
secondo la lettura critica contemporanea* (es: Muḥammad Binnīs) ¹³⁶⁵	
1. <i>naẓm al-waqfa</i> L'ordine interno del linguaggio poetico è mantenuto Compensazione: In ragione di una prosodia ora realizzata senza fedeltà ai metri convenzionali si esaltano <i>at-tarkīb</i>: L'ordine grammaticale è piano ed esaltato dalla limitazione prosodica e grafica <i>al-iyqā'</i>: Il ritmo segue la scelta delle <i>taf'īlāt</i> impiegate	<i>waḥdat al-bayt</i> il verso è l'unità minima della struttura poetica Gli elementi di compensazione esaltano e garantiscono <i>waḥdat al-bayt</i>

¹³⁶³ Fathī an-Naṣirī, op. cit., pagg. 33-34; Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *al-Ittiḡahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ġadīd*, op. cit., 573-617.

¹³⁶⁴ *Ibidem*, pagg. 18 – 37; Adonis, “Fī qaṣīdat an-nathr” in *Shi'r*, n. 14, 1960; Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, *ar-Riḥla ath-thāmina*, al-Mu'assasa al-'Arabiyya li-l-Dirāsāt wa an-Nashr, 1979, pagg. 7-5; Ahmed al-Tamī, “Arabic Free Verse: The Problem of Terminology”, op. cit., pag. 185-189.

¹³⁶⁵ Muḥammad Binnīs, *ash-Shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, op. cit., pagg. 138.

• an-nafs: Le pause di fiato seguono il ritmo innovativo dettato dalle <i>tafʿīlāt</i> impiegate secondo <i>awzān mubtakara</i>.	
2. al-qāfiya: Compensazione: La rima non è obbligatoria. Ciò che è più importante è l'andamento prosodico del componimento.	
3. al-wazn: Compensazione: La metrica non è più quella tradizionale. La prosodia si realizza attraverso un uso innovativo delle <i>tafʿīlāt</i> che vengono ripetute nel componimento senza seguire un <i>baḥr</i> tradizionale.	

Nel corso dell'analisi linguistica e retorica compiuta sulle opere liriche di Naḡīb Surūr abbiamo riscontrato un impiego innovativo del modello poetico de *ash-shi'r al-ḥurr at-tafʿīlī*. Infatti, il componimento *Kalimāt fī al-ḥubb* (1966) di Naḡīb Surūr, inizialmente integrato nella raccolta *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* (1966)¹³⁶⁶ e poi ripubblicato singolarmente nel 1975 sulla rivista *al-Kātib* ha portato ad una difficoltà di classificazione. Come abbiamo osservato nel capitolo dedicato all'analisi retorica delle liriche di Surūr esso è composto sulla base di due metri tradizionali differenti, aspetto per nulla insolito nella tradizione classica e che dunque fuga le possibilità di definire il componimento come espressione de *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-tafʿīlī* o de *ash-shi'r al-ḥurr at-tafʿīlī*¹³⁶⁷. Ciononostante, l'elemento che non consente nemmeno la definizione dello stesso componimento come espressione de *ash-shi'r at-tafʿīlī at-taqlīdī* è l'impiego nel medesimo testo de *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr ash-shi'rī* per uno dei due metri scelti dall'autore e de *ṣūrat al-mağzū'* ovvero la "forma monca"

¹³⁶⁶Naḡīb Surūr, "Kalimāt fī al-ḥubb", in *al-Kātib*, XV° anno, n.172, luglio 1975, pagg. 16-17; Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, 3 vol., al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1996, pagg. 248-249.

¹³⁶⁷ Muṣṭafā Ġawād, *Fī at-turāth al-ʿarabī*, op. cit., pag. 132. Cfr. Muḥammad ʿAlī at-Tahānawī, *Mawsūʿat kashshāf iṣṭilāḥāt al-funūn wa al-ʿulūm*, op. cit., pag. 264.

per il secondo metro impiegato¹³⁶⁸. Una soluzione poetica, dunque, certamente innovativa che rifiuta le regole della tradizione e, in qualche modo, se ne fa portavoce allo stesso tempo. Questi ultimi sottolineati sono tutti aspetti che abbiamo avuto modo di osservare nel terzo capitolo di riferimento.

4. *Qaṣīdat an-nathr* una teorica cesura col passato. Considerazioni critiche sul tema e una riflessione su *shi'r li-l-masrah* di Naḡīb Surūr

Nel biennio fra il 1958 ed il 1960 i poeti della rivista libanese *Shi'r*, guidati da Adonis si dedicarono alacremente alla produzione di *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īl*, mostrando di padroneggiare gli strumenti compositivi di questo modello sopra menzionato. Si ricordano soprattutto i precedenti poetici de *Thalāthūn qaṣīda* di Tawfiq Ṣaygh del 1954, l'opera di Muḥammad al-Māghūṭ *Huṣn fī ḍaw' al-qamar* (1959) e quella di Ġabra Ibrāhīm Ġabra *Tammūz fī al-madīna* (1959)¹³⁶⁹.

Tuttavia, fra il 1959 e 1960 tre eventi sono indicativi di un cambiamento di posizione di Adonis e degli altri collaboratori della rivista *Shi'r*: la traduzione di Adonis del celebre saggio di Suzanne Bernard *Le poème en prose: De Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959); la pubblicazione di una propria traduzione di alcuni versi di Saint-John Perse (1959); infine, la pubblicazione del già citato saggio *Fī qaṣīdat an-nathr* (1960)¹³⁷⁰. Infatti, proprio con quest'ultimo saggio l'autore cercherà di traghettare se stesso ed i suoi negli anni '60 come gli unici autentici pionieri di una nuova poesia araba profondamente libera, scevra da *al-wazn*, da qualsiasi forma di *qāfiyya* e non più “serva” della prosodia e delle regole compositive indicate da tutti i loro predecessori. In definitiva, Adonis e gli altri sperimentano un nuovo modello poetico “finalmente” fedele e analogo al *free verse* o *verse libre* della tradizione europea così come era loro desiderio¹³⁷¹.

¹³⁶⁸ Per una panoramica sugli usi di queste due forme di un *baḥr* vedi: Ġalāl al-Ḥanafī, *Al-'arūḍ: tahdībī-hi wa i'ādātī tadwīnī-hi*, Wazārat al-Awqāf, Baghdad, 1978, pag. 429; Imīl Badī' Ya'qūb (a cura di), *Mu'ḡam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūḍ wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1991. Cfr. Nūr ad-Dīn Ṣammūd, *Tabsīṭ al-'Arūḍ*, ad-Dār at-Tunsiyya li-l-Nashr, Tunisi, 1969.

¹³⁶⁹ Adonis, “Fī qaṣīdat an-nathr” *op. cit.*, pag. 60; Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, *ar-Riḥla ath-thāmina*, *op. cit.*, pagg. 7-15; Ahmed al-Tamī, “Arabic Free Verse: The Problem of Terminology”, *op. cit.*, pag. 185-189.

¹³⁷⁰ *Idem.*

¹³⁷¹ Adonis, “Fī qaṣīdat an-nathr”, *op. cit.*, pag. 60; Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, *ar-Riḥla ath-thāmina*, *op. cit.*, pagg. 7-15.

Tuttavia, tale sperimentazione fu fondata su un troppo fragile, e più sensazionalistico, approccio critico di base che fece di un'intuizione teorica ispirata dai modelli occidentali, una convizione applicativa in tema di poesia araba benché priva di reali precedenti ma soprattutto seguita da pochissimi esempi di scarsa fortuna: tale modello poetico, infatti, né trova riscontro nelle opere di al-Māghūt, Ġabrā e Ṣaygh precedentemente citate - benché ciò fu quello gli autori affermarono alla pubblicazione del saggio di Adonis nel 1960, rinnegando così la propria aderenza al modello de *shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* durante il biennio precedente a questa data - né aprì la strada ad un impiego dilagante di tale nuovo indirizzo compositivo durante gli anni '60.¹³⁷²

Alcune fra le opere che sono espressione di tale modello vi furono quelle successive di Ūnsī al-Ḥağğ e di Yūsuf al-Khāl, accalorati sostenitori de *qaṣīdat an-nathr*, i quali affermarono la necessità di estendere tale termine a quello che la stessa Nāzik al-Malāi'ka aveva definito come *ash-shi'r al-ḥurr ghayr taf'īlī* e dunque ignorando le differenze strutturali fra i due modelli. Riportiamo nella tabella a seguire le caratteristiche de *qaṣīdat an-nathr*:

Elementi strutturali della poesia in prosa - 'anāṣir binā' an-naṣṣ qaṣīdat an-nathr	unità minima del componimento poetico
secondo la lettura dei poeti della rivista libanese Shi 'r* (Adonis) ¹³⁷³	
1. nazm an-nathr	waḥdat al-ḡumla
Segue l'ordine del linguaggio applicato in prosa	
1. al-qāfiya — la rima:	
Qaṣīdat an-nathr non riconosce il suo impiego	
2. al-wazn — la metrica	Non sono previsti elementi di compensazione che esaltano e garantiscono ~~waḥdat al-bayt~~ che viene sostituita da waḥdat al-ḡumla
Qaṣīdat an-nathr non riconosce il suo impiego	

Come possiamo osservare, le caratteristiche teorizzate da Adonis - ben diverse dalla maggioranza degli esiti applicativi di alcuni autori e soprattutto dei componenti de

¹³⁷² Si veda a tal proposito la risposta di Yūsuf al-Khāl a Nāzik al-Malāi'ka nel suo testo, *al-Ḥadātha fī ash-shi'r*, Dār at-Talī'a li-l-Tibā' wa an-Nashr, Beirut, (ri pubbl. 1978), pag. 45, in cui raccoglie le opinioni anche dei suoi colleghi della scuola *Shi'r*.

¹³⁷³ Muḥammad Binnīs, *ash-Shi'r al-ārabi al-ḥadīth*, op. cit., pagg. 138.

ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī ai quali egli voleva addirittura estendere tale definizione – avvicinano tale genere alla prosa tanto da rendere sul piano teorico un componimento di questo tipo irriconoscibile dalla stessa, se non fosse per la separazione grafica delle frasi sulla pagina bianca. Aggiungiamo, inoltre, che l'aspetto rimatico talora è presente anche nella prosa, in ragione dell'applicazione della forma retorica de *as-sağ'a*, così cara allo stile degli autori de *adab al-mahğar* quali Ġibrān Khalīl Ġibran e May Ziyāda.¹³⁷⁴

Lo stesso Ṣalāḥ 'Abd aṣ-Ṣabūr, intimo amico e collega del nostro Surūr, per quanto si distinse alla direzione della rivista *al-Kātib* come intellettuale aperto alla sperimentazione di nuovi generi e stili, definì in termini assai dispregiativi *qaṣīdat an-nathr* quale «*ash-shi'r al-akhras*» ovvero “la poesia muta”, in ragione dell'assenza de *naẓm al-waqfa*¹³⁷⁵ la cui centralità nella composizione del testo poetico è stata poi sistematicamente teorizzata da molti critici successivi fra il già più volte citato Muḥammad Binnīs.

A distanza di quasi sessantanni e seguendo il destino infelice della “cometa” de *qaṣīdat an-nathr*, non è da escludere che i suoi teorici fossero motivati oltre che da una forma di esterofilia dal tentativo di discreditarla l'autorevolissima scuola di poeti iracheni, immaginando anche di soppiantarla ma senza riflettere adeguatamente sulla validità strutturale del modello avanzato. Se in tale modo agli inizi degli anni '60 immaginarono di mettere a tacere la notorietà degli esperimenti compositivi e le terminologie innovative sdoganate da Nāzik al-Malāi'ka da ormai 13 anni¹³⁷⁶, la critica contemporanea, tuttavia, prova che non vi riuscirono affatto.¹³⁷⁷

Come abbiamo osservato nel III° capitolo del presente lavoro, Surūr fu un autore funambolicamente altalenante nella sperimentazione di stili compositivi in poesia. Fra i modelli conosciuti egli compose opere afferenti a:

¹³⁷⁴ Salmā al-Khaḍrā' al-Ġayyūsī, *al-Ittiğahāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ğadīd*, op. cit. pagg. 573-617.

¹³⁷⁵ Faṭḥī an-Naṣirī, op. cit., pagg. 33-34.

¹³⁷⁶ Si ricorda il primo componimento in *ash-shi'r al-ḥurr* scritto da Nāzik al-Malāi'ka nel 1947, citato nelle note precedenti.

¹³⁷⁷ Faṭḥī an-Naṣirī, “*Qaṣīdat an-nathr al-'arabiyya: qiṣṣat iltibās*”, op. cit., pagg. 34-35. Cfr. M. Badawī, *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, op. cit., 1975, pag. 111; M. Badawī (a cura di), *The Cambridge History of Modern Arabic Literature*, op. cit., 85.

1. *Ash-shi'r at-taf'īlī* (*Rubā'īyyāt Nağīb Surūr* 1975-'76¹³⁷⁸)
2. *Ash-shi'r al-ḥurr at-taf'īlī di tipo innovativo** (ciò per quanto concerne la difficile classificazione dell'opera *Kalimāt fī al-ḥubb* 1966).
3. *Ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* (*Iḥbātāt shi'riyya* 1975¹³⁷⁹; *Ḥallū el-marākib* anni '70; *El-baḥr b-yiḍḥak le-h* anni '70¹³⁸⁰)

Inoltre, ricordiamo che Nağīb Surūr ebbe a comporre anche una forma poetica apparentemente equivocabile come esempio di *qaṣīdat an-nathr* in alcuni brani di *Luzūm mā yalzīm* (1963-1964¹³⁸¹) e *Fāris ākhir zamān* (1967 - 1968)¹³⁸²: essa è in realtà una forma di ciò che lo stesso autore ebbe a definire *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 le cui opere sono definite dallo stesso autore quali *masraḥiyyāt shi'riyya* e che trova altri esempi fra i suoi contemporanei come è stato ricordato al terzo capitolo di questo lavoro (§ III.2). Le difficoltà d'analisi ci riportano ancora una volta alla struttura del linguaggio retorico e ad *an-naẓm* come elemento determinante per ogni possibile riflessione critica su Surūr. Infatti, le sue opere poetiche finora non sono state oggetto di una lettura critica sistematica e fondata sull'analisi linguistica e retorica del testo, bensì su ciò *fu* il Nağīb “uomo” rispetto a ciò che il Surūr “artista” *fece* e compose. Tale approfondimento sui modelli poetici è stato dunque un passaggio propedeutico all'analisi del testo e soprattutto essenziale per valutare in quali termini e rispetto a quali modelli si è realizzata la sperimentazione dell'autore.

¹³⁷⁸ Nağīb Surūr, *Rubā'īyyāt Nağīb Surūr*, in *al-A'māl al-kāmila*, 4 vol., op. cit., pagg. 7-69; cfr. N. Surūr “Rubā'īyyāt Nağīb Surūr” in *al-Kātib*, XVI° anno, n.185, agosto 1976, pagg. 41-47; in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, ottobre 1976, pagg. 21-27., in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, novembre 1976, pp. 30 - 35.

¹³⁷⁹ N. Surūr, *Iḥbātāt shi'riyya*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, op. cit., pagg. 253-259; cfr. N. Surūr, *Iḥbātāt shi'riyya* *al-Kātib*, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-19.

¹³⁸⁰ I testi non è mai stati integrati in una pubblicazione tuttavia sono facilmente reperibili online in un gran numero di blog dedicati all'arte, alla poesia e alla musica quali <http://rachedarfaoui.over-blog.com/article-37090210.html>

¹³⁸¹ N. Surūr, *Ḥiwār ma'a Lūrd Bāyrūn* in *Luzūm mā yalzīm* in *al-'Amāl al-kāmila*, op. cit., vol. 3 pagg. 219-233

¹³⁸² N. Surūr, *Fāris ākhir zamān*, in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, op. cit., 4 vol., pagg. 71-82.

GLOSSARIO TERMINOLOGICO

Il presente glossario terminologico è da considerare come uno strumento d'ausilio alla lettura del nostro lavoro e perciò fa riferimento ai termini citati nello stesso. Per la maggior parte dei vocaboli, esso comprende termini tecnici retorici e metrici, indispensabili per la comprensione delle analisi testuali offerte in questo studio. Per tale motivo, non sono stati forniti degli esempi canonici a corredo di ogni voce, in quanto gli esempi sono tratti dalla produzione di Nağīb Surūr e presenti nei capitoli di questa tesi. I termini retorici naturalmente non sono stati tradotti poichè non esiste una corrispondenza completa fra il sistema retorico, rispettivamente, della tradizione araba e di quella italiana. Un asterisco (*), tuttavia, contrassegna alcune figure della tradizione retorica italiana citate con le quali è stata riscontrata una significativa corrispondenza con alcune figure retoriche arabe e ciò per segnalare che le due figure poste a confronto sono simili ma non perfettamente equivalenti per significato ed impiego. Questo glossario comprende anche lessemi critici, di ambito letterario, relativi alla tradizione letteraria popolare e/o orale. Se il lessema fa riferimento a più ambiti di pertinenza o assume significati diversi a seconda dell'ambito in cui viene impiegato, ciò è stato segnalato da una compresenza di riferimenti fra parentesi quadre con il simbolo *slash* [/].

Legenda

[dia.]	Dialettologia	[less.]	lessico
[crit.]	termini impiegati in critica letteraria	[lett.]	letteratura
[gr.]	Grammatica	[metr.]	metrica
[folk.]	tradizione popolare, orale, folklore.	[mus.]	musica
[ling.]	lingua e linguistica	[ret.]	retorica

- **adab sha 'bī:** [lett./folk.] letteratura popolare.
- **'alam waḥdat al-bayt** [ret./metr./crit.] funzione attribuita da molti critici letterari (e ampiamente dibattuta) alla *qāfiya* (vedi → *qāfiya*) intesa come uno dei segnali distintivi della presenza di *naẓm al-bayt* (vedi → *naẓm al-bayt* o *naẓm al-waqfa*) nei componimenti de *ash-shi 'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* (vedi → *shi 'r ḥurr ghayr taf'īlī*).
- **aliflām:** [gr. / metr.] In [gr.] indica la determinazione di un termine e ha una realizzazione fonetica differente in base all'incontro con le "lettere solari" e "lettere lunari" dell'alfabeto arabo. In [metr.] la resa fonetica dell'*a*. viene trascritta diversamente in caso di *aliflām shamsiyya* e di *aliflām qamariyya*:
 - **aliflām qamariyya** [metr.] la *alif hamzata* viene sempre scritta ad inizio verso così come sempre elisa all'interno del verso. Quanto alla sua *lām* essa viene sempre scritta ed è *sākina* (vedi → *sākina*).
 - **aliflām shamsiyya:** [metr.] la *alif hamzata* viene sempre scritta ad inizio verso così come sempre elisa all'interno del verso. Quanto alla sua *lām*, essa viene sempre elisa e al suo posto vi è la prima delle due lettere ripetute della *shadda* a cui dà esito l'incontro fra *aliflām* e la lettera solare, ed essa è *sākina* (vedi → *sākina*).
- **amr:** [gr.] imperativo.
- **'āmmiyya:** [dia.] o *lahǧa* (vedi → *lahǧa*), arabo parlato dialettale
- **'āmmiyyat al-muthaqqafīn:** [dia.] si intende una varietà sociolinguistica dell'arabo parlato riconosciuta su valutazioni di ordine diastratico, ovvero "l'arabo parlato prodotto da parlanti colti" che dunque inframezzano al discorso in *'āmmiyya* elementi del *fushā*.
- **'āmmiyyat al-mutanawwirīn:** [dia.] si intende una varietà sociolinguistica dell'arabo parlato riconosciuta su valutazioni di ordine diastratico, ovvero "l'arabo parlato prodotto da parlanti semi-colti" che dunque inframezzano al discorso in *'āmmiyya* pochissimi elementi del *fushā* acquisiti spesso non solo attraverso i processi di educazione convenzionali (scuola, *kuttāb* etc.) ma anche attraverso i mezzi di comunicazione o dall'interazione con parlanti istruiti.
- **'āmmiyyat al-ummiyyīn:** [dia.] si intende una varietà sociolinguistica dell'arabo parlato riconosciuta su valutazioni di ordine diastratico, ovvero "l'arabo parlato

prodotto da parlanti illetterati” che dunque si esprimono esclusivamente in *‘āmmiyya* e spesso con forti accenti di regionalità e impiegando un numero limitato di vocaboli.

- **‘aqd:** [ret./ling.] in contrapposizione ad *al-ḥall* (vedi → *ḥall*) indica la struttura articolata del linguaggio poetico (vedi → *naẓm* e *naẓm al-bayt*).
- **‘aql:** [metr.] tipologia di *zaḥāf mufrad aw basīt* (vedi → *zaḥāf mufrad aw basīt*), che prevede l’elisione della 5[^] *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) all’interno di una *taf’īla* (vedi → *taf’īla*).
- **‘arūd (plu. a’ārūd):** [metr.] abbr. di *taf’īlat al-‘arūd* (vedi → *taf’īla* e *taf’īlat al-‘arūd*).
- **aṣāla:** [lett.] autenticità, genuinità.
- **‘aṣb:** [metr.] tipologia di *zaḥāf mufrad aw basīt* (vedi → *zaḥāf mufrad aw basīt*), che prevede la trasformazione della 5[^] *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) in una *sākina* (vedi → *sākina*) all’interno di una *taf’īla* (vedi → *taf’īla*).
- **‘ataba:** [lett./folk./mus.] lett: “il primo gradino, soglia”, cioè la testa, ovvero i primi tre versi di un *mawwāl* (vedi → *mawwāl*).
- **awzān mubtakara (sing. wazn mubtakar)** [metr./lett.] impiegato al plurale indica i metri innovati introdotti dal genere de *ash-shi’r al-ḥurr at-taf’īlī* (vedi → *shi’r ḥurr taf’īlī*).
- **baḥr (plu. buḥūr):** [metr.] è il metro arabo tradizionale ordinato prosodicamente. I b. de *ash-shi’r at-taf’īlī* (vedi → *shi’r taf’īlī*) della tradizione furono classificati da al-Khalīl Ibn Aḥmad al-Farāhīdī (718 - 786), detti anche *awzān* (vedi → *wazn*) e sono quei modelli ritmici che determinano la musicalità di un componimento poetico prosodicamente e metricamente ordinato e considerati dagli ‘ulamā’ classici la massima espressione di armonia poetica. I metri classificati dal Farāhīdī, da cui deriva anche la definizione di *ash-shi’r al-Khalīlī* (vedi → *bayt khalīlī*) per *ash-shi’r at-taf’īlī* (vedi → *ash-shi’r at-taf’īlī*), 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. 830). Essi sono: *aṭ-ṭawīl*, *al-madīd*, *al-ḥaḡaz*, (vedi →) *al-basīt*, (vedi →) *ar-raḡaz*, *al-wāfir*, (vedi →) *ar-raml*, *al-kāmil*, *as-sarī’*, *al-munsariḥ*, *al-khafīf*, *al-muḍārī’*, *al-muḡattath*, *al-muqtaḍab*, *al-mutaqārib*, *al-mutadārik* (o *al-muḥdath*).
- **baḥr al-basīt:** [metr.] uno dei metri tradizionali della metrica araba. Il suo *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā’ira al-‘arūdiyya* (vedi → *wazn* e *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā’ira*

al-'arūdiyya) è costituito dal duplice alternarsi di (due) *taf'īlatayni* per ogni emistichio e secondo tale schema:

I° em. *mustaf'ilun / fā'ilun / mustaf'ilun / fā'ilun*

II° em. *mustaf'ilun / fā'ilun / mustaf'ilun / fā'ilun*

Può essere impiegato secondo *ṣūrat al-mağzu' li-l-baḥr* (vedi → *ṣūrat al-mağzu' li-l-baḥr*) o *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr* (vedi → *aṣ-ṣura at-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 'illa o *zaḥāf* (vedi → 'illa e *zaḥāf*) su *aḍ-ḍarb* o *taf'īlat aḍ-ḍarb* (vedi → *aḍ-ḍarb* o *taf'īlat aḍ-ḍarb*). Il *b.b.* ha sette *aḍrāb* (plu. di *ḍarb* → vedi *ḍarb*) nel complesso fra la sua forma completa e monca. Fra i più ricorrenti ne *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr* vi è *aḍ-ḍarb aṣ-ṣaḥīḥ al-makḥbūn* ovvero investito da una tipologia di *zaḥāf* denominata *khabn* (vedi → *khabn*) ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* e *taf'īlat al-'arūḍ* (vedi → 'arūḍ e *taf'īla al-'arūḍ*). Può inoltre presentarsi come *maqṭū'* ovvero investito da una tipologia di 'illa denominata *al-qaṭ'* (vedi → *qaṭ'*) ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* mentre, sempre in quest'ultimo caso, *taf'īlat al-'arūḍ* può essere o *makḥbūna* o *maqṭū'a*: secondo le regole della metrica, nel secondo schema descritto, *taf'īlat al-'arūḍ* e *taf'īlat aḍ-ḍarb*, se sono entrambe colpite da *qaṭ'*, dovranno esserlo per tutta la strofa o il componimento.

- ***baḥr rağaz***: [metr.] uno dei metri tradizionali della metrica araba. Secondo *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūdiyya* (vedi → *wazn* e *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūdiyya*) è costituito dalla ripetizione x6 della *taf'īla* → *mustaf'ilun* (x3 ad ogni emistichio) e secondo tale schema:

I° em *mustaf'ilun / mustaf'ilun / mustaf'ilun*

II° em. *mustaf'ilun / mustaf'ilun / mustaf'ilun*

Può essere impiegato secondo *ṣūrat al-mağzu' li-l-baḥr* (vedi → *ṣūrat al-mağzu' li-l-baḥr*) o *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr* (vedi → *aṣ-ṣura at-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 'illa o *zaḥāf* (vedi → 'illa e *zaḥāf*) su *aḍ-ḍarb* o *taf'īlat aḍ-ḍarb* (vedi → *aḍ-ḍarb* o *taf'īlat aḍ-ḍarb*). Il *b.rz.* ha cinque *aḍrāb* nel complesso fra la sua forma completa e monca. Fra i più ricorrenti ne *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr* vi è *aḍ-ḍarb aṣ-ṣaḥīḥ* (vedi → *aḍ-ḍarb as-sāḥīḥ*), uguale al modello teorico senza intervento di *zaḥāf* o 'illa. Può inoltre presentarsi come *maqṭū'* ovvero

investito da una tipologia di 'illa denominata *al-qaṭ'* (vedi → *qaṭ'*) ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* mentre, sempre in quest'ultimo caso *taf'īlat al-'arūḍ* è salva da mutamenti: secondo le regole della metrica, nel secondo schema descritto, *taf'īlat aḍ-ḍarb*, colpita da *qaṭ'*, dovrà esserlo per tutta la strofa o il componimento.

- ***baḥr ar-raml***: [metr.] uno dei metri tradizionali della metrica araba. Secondo *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūḍiyya* (vedi → *wazn* e *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūḍiyya*) è costituito dalla ripetizione x6 della *taf'īla* → *fā'ilātun* (x3 ad ogni emistichio) e secondo tale schema:

I° em. *fā'ilātun / fā'ilātun / fā'ilātun*

II° em. *fā'ilātun / fā'ilātun / fā'ilātun*

Può essere impiegato secondo *ṣūrat al-mağzu' li-l-baḥr* (vedi → *ṣūrat al-mağzu' li-l-baḥr*) o *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr* (vedi → *aṣ-ṣura at-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 'illa o *zaḥāf* (vedi → 'illa e *zaḥāf*). Il *b. r.* ha sei *aḍrāb* nel complesso fra le sue forme completa e monca. Fra i più ricorrenti ne *aṣ-ṣura at-tāmma li-l-baḥr* vi è *aḍ-ḍarb aṣ-ṣaḥīḥ bi-taf'īlat al-'arūḍ maḥdhūfa*, ovvero già investito da una tipologia di 'illa denominata *ḥadhf* (vedi → *ḥadhf*) solo ne *taf'īlat al-'arūḍ* (vedi → 'arūḍ e *taf'īla al-'arūḍ*). Può presentarsi anche come *maqṣūr* ovvero investito da una tipologia di 'illa denominata *qaṣr* (vedi → *qaṣr*) ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* mentre, sempre in quest'ultimo caso, *taf'īlat al-'arūḍ* è *maḥdhūfa* (vedi → *ḥadhf*) e le due seconde *taf'īlatāni* di ogni emistichio sono colpite da una tipologia di *zaḥāf* denominata *khabn* (vedi → *khabn*). Secondo le regole della metrica, nel secondo schema descritto, *taf'īlat al-'arūḍ* e *taf'īlat aḍ-ḍarb* dovranno essere rispettivamente *maḥdhūfa* e *maqṣūra* per tutta la strofa o il componimento.

- ***baḥr shi'rī sha'bī***: [metr.] metro della poesia popolare. I *buḥūr shi'riyya sha'biyya* differiscono totalmente da quelli della metrica araba tradizionale e le loro variazioni sono legate specificatamente al contesto e alla zona in cui vengono impiegati.
- ***balāgha***: [ret.] retorica. È uno dei rami principali della linguistica araba (vedi *fiqh al-lughā*). Intesa dai grammatici arabi o arabofoni fra cui al-Ġurġānī (1009 - 1078), az-Zamakhsharī (1070 - 1143), as-Sakkākī (1160 - 1229), al-Qazwīnī (1203 - 1283), as-Suyūṭī (1445 - 1505) e moltissimi altri, come “*miftāḥ al-'ulūm - chiave d'accesso ai saperi*” è considerata dagli stessi necessaria per compiere l'analisi e la critica di un testo e valutarne l'efficienza delle strategie espressive impiegate ne *an-naṣṣ balīgh* (il

testo retorico), soprattutto se con finalità artistiche. Differente da *al-khaṭāba* (vedi → *khaṭāba*) - ma spesso usata nella tradizione antica in forma sinonimica con *al-ḥaṣāḥa* (vedi → *ḥaṣāḥa*) -, la *b.* si divide in tre rami principali: (vedi →) '*ilm al-ma'ānī*', '*ilm al-bayān*' e '*ilm al-badī*' che rispondono in chiave pragmatica e applicativa, secondo una classificazione precisa di forme retoriche, 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: paşā, con lo stesso significato) era uno dei titoli delle autorità ottomane mantenutosi non solo per indicare i delegati dell'amministrazione locale (vedi → '*umda*') ma anche figure socialmente di rilievo in generale. In [dia.] si ricorda che in Egitto il termine è usato anche in formule di cortesia come appellativo di prestigio.
- ***batr***: [metr.] tipologia di '*illa bi-an-naqṣ*' (vedi → '*illa*') che prevede l'elisione del *sabab al-khaṭīf* (vedi → *sabab khaṭīf*) presente in fine di *taf'īla* (vedi → *taf'īla*) e l'elisione dell'ultima *sākina* (vedi → *sākina*) di un *watad al-magmū'* (vedi → *watad magmū'*) e la trasformazione in *sākina* della *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) che la precede.
- ***bayt Khālīlī***: [metr.] verso aderente alla metrica araba tradizionale. L'aggettivo *Khālīlī* fa riferimento a colui che ha formulato ed ordinato la metrica classica ovvero al-Khalīl Ibn Aḥmad al-Farāhīdī (718 - 786).
- ***bunyat ash-shi'r al-khaṭṭiyya***: [lett.] struttura monoriga del verso poetico.
- ***ḍamīr muttaṣil***: [gr.] pronome suffisso.
- ***ḍamma***: [gr.] uno dei segni del *tashkīl* (vedi → *tashkīl*) che corrisponde alla nostra vocale [u].
- ***dhākira ḡamā'iyya***: [crit.] memoria collettiva.
- ***dhamm***: [ling.] espressione di biasimo.
- ***dandana***: [mus.] momento preparatorio alla recitazione di una canzone o della poesia popolare in cui i musicisti introducono il brano e il cantante/narratore generalmente recita alcuni versi o esercita la voce con brevi espressioni enfatiche.
- ***dhāt al-kalima***: [ret.] nella riflessione di al-Ġurġānī su *al-kalima* (vedi → *kalima*) e qui indicato secondo la terminologia attuale fa riferimento al *significato*.
- ***ḍarb***: [metr.] abbr. di *taf'īlat aḍ-ḍarb* (vedi → *taf'īlat aḍ-ḍarb*). Si intende anche la forma che un metro assume in ragione dei mutamenti morfologici convenzionalmente

riconosciuti su *taf'īlat aḍ-ḍarb* (vedi → *taf'īlat aḍ-ḍarb*). *D. al-baḥr* si presenta secondo due tipologie (vedi → *aḍ-ḍarb aṣ-ṣaḥīḥ*; *aḍ-ḍarb as-sālim*) ed è strettamente condizionato dai mutamenti occorsi ne *taf'īlat aḍ-ḍarb*.

- ***ḍarb ṣaḥīḥ***: [metr.] forma regolare e applicata di un metro per numero di *taf'īlāt* (vedi → *taf'īla*) che può coincidere o non coincidere con la rispettiva forma teorica (vedi → *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūḍiyya*). Indica quella forma salva da 'illa (vedi → 'illa) ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* (vedi → *taf'īlat aḍ-ḍarb*) e per convenzione investita da un particolare *zaḥāf* (vedi → *zaḥāf*), dunque considerata regolare.
- ***ḍarb sālim***: [metr.] forma regolare e applicata di un metro per numero di *taf'īlāt* (vedi → *taf'īla*) che spesso non coincide con la rispettiva forma teorica (vedi → *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūḍiyya*). Indica quella forma salva da *zaḥāf* ne *taf'īlat aḍ-ḍarb* (vedi → *taf'īlat aḍ-ḍarb*) ma che può essere colpita da 'illa (vedi → 'illa) e per convenzione considerata regolare.
- ***fāḥish***: [less.] lett: osceno (vedi → *shi'r al-muḡūn*).
- ***fakhr***: [less./lett.] vanto, orgoglio. È anche uno dei temi convenzionali della *qaṣīda* tradizionale (vedi → *qaṣīda*).
- ***faqra* (plu. *faqarāt*)**: [ling.] sintagma.
- ***farsha***: [mus.] è l'intermezzo musicale leggero che spesso si trova al cambio di *maqāmāt* (vedi → *maqām*) in uno stesso brano o anche durante la recitazione di versi fra una strofa e l'altra. La *f.* è funzionale a smorzare i toni e lasciare a cantante/narratore e pubblico un momento di riposo in cui possono abbassare la loro soglia dell'attenzione.
- ***faṣāḥa***: [ling./ret.] intesa dai grammatici *mutaqaddimīn* e anche dal Ḡurḡānī come sinonimo di *balāgha* (vedi → *balāgha*), ovvero è la scienza “del bel parlare” e in forma corretta che si fonda su due elementi: 1) l'eufonia e l'armonia di suono 2) l'assenza di oscurità concettuale. As-Sakkākī, ad esempio, non intese *balāgha* e *faṣāḥa* come sinonimi poichè non riconosceva alla *f.* la caratteristica imprescindibile della chiarezza concettuale (prerogativa, invece de *al-balāgha*).
- ***fāṣila***: [ling./metr.] In [ling.] indica la virgola. In [metr.] indica un *maḡmū' ṣawtī* o *takrīr ṣawtī* (vedi → *maḡmū' ṣawtī* e *takrīr ṣawtī*) costituito da 4 lettere o 5 lettere. Esso si realizza in due forme: *al-fāṣila aṣ-ṣuḡhrā* e *al fāṣila al-kubrā*. Tali gruppi di suoni sono quasi del tutto assenti fra le dieci forme canoniche delle *taf'īlāt* (è presente

solo *al-fāṣila aṣ-ṣughra* in due 2 *taf'īlāt* su dieci) (vedi → *taf'īla*) ma sono spesso esito dell'intervento di *zaḥāf* o della 'illa (vedi → *zaḥāf* e 'illa) sulle stesse.

- ***fāṣila ṣughrā***: [metr.] si tratta di un *mağmū' ṣawtī* o *takrīr ṣawtī* (vedi → *mağmū' ṣawtī* e *takrīr ṣawtī*) costituito da 4 lettere: le prime tre sono *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*), mentre la quarta è *sākina* (vedi → *sākina*). Esso si esprime col simbolo 0/// (la scrittura simbolica va letta da destra verso sinistra).
- ***fāṣila kubrā***: si tratta di un *mağmū'a ṣawtī* o *takrīr ṣawtī* (vedi → *mağmū' ṣawtī* e *takrīr ṣawtī*) costituito da 5 lettere: le prime quattro sono *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*), mentre la quinta è *sākina* (vedi → *sākina*). Esso si esprime col simbolo 0//// (la scrittura simbolica va letta da destra verso sinistra).
- ***faṣl***: [ling./ret.] in [ling.] è il fenomeno relativo alla realizzazione fonetica e grafica della *hamza* in particolari contesti grammaticali. In [ret.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico *qaṣd* (vedi → *qaṣd*) che influenza la realizzazione del *naẓm* (vedi → *naẓm*). In questo caso si tratta di un fenomeno di dislocazione linguistica in ragione del quale alcuni termini o sintagmi in posizioni contigue - così come normalmente previste dalla struttura della lingua - vengono “separati” in posizione “non canonica” per effetto di una focalizzazione, svolgendo così una particolare funzione pragmatica ed esprimendo un particolare significato in relazione alla progressione dell'informazione. Si contrappone ad *al-waṣl* (vedi → *waṣl*).
- ***fatha***: [gr.] uno dei segni del *tashkīl* (vedi → *tashkīl*) che corrisponde alla nostra vocale [a].
- ***fi'l (plu. af'āl)***: [ling./gr.] verbo. Una delle tre unità minime del parlare insieme ad *al-ism* e *al-ḥarf*, convenzionalmente indicata come dotata di significato proprio e legata dal concetto di tempo (vedi → *ism* e *ḥarf*).
- ***fi'l mazīd***: [gr.] verbo aumentato risultante dall'applicazione delle regole de *aṣ-ṣarf* (vedi → 'ilm *aṣ-ṣarf*).
- ***fiqh al-lughā***: [ling.] linguistica. Nella convenzionale classificazione dei grammatici arabi i suoi rami principali sono: (vedi→) ('ilm) *al-lughā* – morfologia e lessicologia; ('ilm) *an-naḥw* – grammatica; ('ilm) *aṣ-ṣarf* – ramo della linguistica che ha per oggetto lo studio del verbo e i processi di derivazione ad esso legati; ('ilm) *al-ishtiqāq* - ramo della linguistica che ha per oggetto lo studio dei fenomeni di derivazione

nominale; (‘ilm) *al-balāgha* – retorica; (‘ilm) *al-‘arūd wa at-taf‘īlāt* – metrica; (‘ilm) *al-qawāfī* – studio della rima.

- ***fuṣḥā***: [ling.] arabo standard.
- ***fuṣḥā al-‘aṣr***: [dia.] si intende una varietà sociolinguistica dell’arabo standard riconosciuta su valutazioni di ordine diastratico, ovvero “arabo classico contemporaneo” ovvero l’arabo *fuṣḥā* con il quale si esprime un parlante colto che spesso introduce espressioni afferenti ad una terminologia moderna.
- ***fuṣḥā at-turāth***: [dia.] si intende una varietà sociolinguistica dell’arabo standard riconosciuta su valutazioni di ordine diastratico, ovvero “l’arabo classico della tradizione colta” quindi l’arabo *fuṣḥā* con il quale si esprime un parlante mantenendo le formule linguistiche ed una terminologia tratte dai testi della tradizione classica.
- ***ḡamāliyya taqlidiyya***: [crit.] estetica popolare.
- ***ḡhiṭā’*** [lett./folk./mus.] lett: “*la coperta*”, ovvero la coda di un *mawwāl* (vedi → *mawwāl*). Con *g*. si intende l’ultimo verso soltanto.
- ***ḡidd***: [lett.] antico filone letterario relativo alla produzione seria o aulica. Si contrappone ad *al-hazal* (vedi → *hazal*).
- ***Ḡīl as-sittiniyyāt wa as-sab‘īniyyāt***: [crit.] Movimento di autori egiziani attivi fra gli anni ’60 e ’70 che intesero la letteratura come militanza e partecipazione civica e che furono accomunati dalla fedeltà all’ideologia socialista/comunista e dall’adozione di alcuni stili e generi letterari.
- ***ḡinās (ḡinās tāmm, ḡinās nāqis)***: [ret.] spesso con esiti paragonabili a quelli dell’allitterazione* / paronomasia* / omofonia*, è una figura retorica afferente al ramo de ‘ilm *al-badī’* (vedi → ‘ilm *al-badī’*) de *al-balāgha* e definita come *muḥassina lafziyya* (vedi → *muḥassina lafziyya*). Il *ḡinās* si presenta “*tāmm*” completo (con esiti di omofonia dunque fra due o più termini investiti) o “*nāqis*” incompleto secondo vari criteri (con esiti di allitterazione o paronomasia vera e propria e dunque con lieve differenza nella realizzazione fonetica e grafica dei due o più termini investiti).
 - ***ḡinās nāqis al-‘adad***: [ret.] allitterazione* / paronomasia*. In questo caso il ḡ. investe due termini che differiscono solo per numero di lettere.
 - ***ḡinās nāqis ash-shakl*** [ret.] allitterazione* / paronomasia*. In questo caso il ḡ. investe due termini che differiscono per *tashkīl* ovvero solo per vocalizzazione.
 - ***ḡinās nāqis at-tarfīb***: [ret.] allitterazione* / paronomasia*. In questo caso il ḡ. investe due termini che differiscono solo per ordine di successione delle lettere.

- **ḡinās nāqis naw' al-ḥurūf**: [ret.] allitterazione* / paronomasia*. In questo caso il ḡ. investe due termini che differiscono solo per il tipo di lettere impiegate.
- **ḡinās tāmm**: [ret.] omofonia e omografia fra due termini impiegati con significato differente.
- **ḡumla ismiyya**: [gr.] frase nominale.
- **ḡumla fi'liyya**: [gr.] frase verbale.
- **ḡumla mithaliyya**: [ret.] frase proverbiale.
- **ḥadhadh**: [metr.] è un tipo di 'illa bi-an-naqṣ (vedi → 'illa bi-an-naqṣ) che prevede l'elisione del wataḍ al-maḡmū' (vedi → wataḍ al-maḡmū') presente in fine di taf'īla (vedi → taf'īla)
- **ḥadhḥ**: [ret./metr.] In [ret.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico qaṣḍ (vedi → qaṣḍ) che influenza la realizzazione del naẓm (vedi → naẓm). In questo caso si tratta di un fenomeno di ellissi in cui un termine o sintagma viene omesso in ragione di un processo di focalizzazione ed esprimendo un particolare significato in relazione alla progressione dell'informazione. Si contrappone ad az-ziyāda (vedi → ziyāda). *H.* è uno degli stili che maggiormente influenza la costruzione de *an-naẓm* nel discorso *balīgh* (retorico) e che rimanda ad una delle caratteristiche de *al-balāgha* ovvero *al-īḡāz* (vedi → īḡāz). In [metr.] *h.* è un tipo di 'illa bi-an-naqṣ (vedi → 'illa bi-an-naqṣ) che prevede l'elisione del *sabab khaḥḥ* (vedi → *sabab khaḥḥ*) presente in fine di *taf'īla* (vedi → *taf'īla*).
- **ḥadhḥ iskān** [metr.] è uno dei tre esiti dell'intervento di *zaḥāḥ* (vedi → *zaḥāḥ*) che possono colpire un *sabab* (vedi → *sabab*) e prevede l'elisione di una *sākina* (vedi → *sākina*).
- **ḥadhḥ mutaḥarrika** [metr.] è uno dei tre esiti dell'intervento di *zaḥāḥ* (vedi → *zaḥāḥ*) che possono colpire un *sabab* (vedi → *sabab*) e prevede l'elisione di una *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*).
- **haggana**: [less.] corpi di sudanesi a dorso di cammello impiegati dall'amministrazione locale egiziana (vedi → 'umda) nei villaggi lungo il Nilo per reprimere le ribellioni e garantire l'ordine durante l'epoca monarchica.
- **ḥakawātī**: [lett./folk.] cantastorie professionista (vedi → *rāwī*).
- **ḥāl**: [ret.] contesto di enunciazione che influenza il parlante nella realizzazione di un enunciato. Secondo grammatici come at-Taḥānawī il *ḥ.* differisce da *muqtaḍā al-ḥāl* poichè il primo indica il contesto di enunciazione e *muqtaḍā al-ḥāl*, invece, le

esigenze dettate dal contesto di enunciazione sulla resa linguistica di un parlante. Interessante sottolineare la riflessione offerta da alcuni grammatici precedenti, contemporanei e successivi ad al-Ġurġānī su *ḥ* e *maqām* (quest'ultimo in senso retorico e non metrico): secondo alcuni, fra i quali Abū Ḥāmid al-Isfarāyīnī (955 - 1019), con il quale è concorde al-Ġurġānī, essi sono sinonimi. Secondo Sa'd ad-Dīn at-Taftazānī (1332 - 1390), invece, *al-ḥāl* si lega all'aspetto cronologico del contesto di enunciazione mentre *al-maqām* a quello topologico (vedi → *maqām*).

- **ḥall:** [ret./ling.] contrapposto ad *al-'aqd* (vedi → *'aqd*) indica il fluire “piano, disteso” del linguaggio prosastico (vedi → *naẓm* e *naẓm al-ġumla*).
- **ḥalqa:** [folk.] indica lo spazio in cui si dispongono artisti di strada e il loro pubblico nelle *performances* tetrali del mondo arabo precedenti all'introduzione del teatro occidentale. La *ḥ.* indica il cerchio formato casualmente e in spazi pubblici dagli spettatori intorno agli artisti che si esibiscono quali musicisti, giocolieri, prestigiatori o *ruwāt* (vedi → *rāwī*). Attualmente tale consuetudine è pressochè esclusivamente diffusa in Marocco, nonostante molti drammaturghi sperimentali - come 'Adb al-Karīm Burshīd, aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddīqī e Naġīb Surūr- abbiano incoraggiato il recupero di questa modalità di esibizione fra gli anni '60 e '70.
- **ḥarf (plu. ḥurūf):** [ling./gr.] particella. Una delle tre unità minime del parlare insieme ad *al-ism* e *al-fi'l*, convenzionalmente indicata come priva di significato proprio e slegata dal concetto di tempo (vedi → *ism* e *fi'l*).
- **ḥashū:** [metr.] *taf'īlāt* interne non in finale di emistichio (vedi → *taf'īla*).
- **hazal:** [lett.] lett. “il ridicolo”, filone letterario relativo alla produzione leggera e semiseria. Si contrappone ad *al-ġidd* (vedi → *al-ġidd*). Fra le declinazioni del filone (vedi →) *shi'r al-muġūn* o *al-fāḥish*.
- **hiġā':** [ling./lett.] invettiva. È anche uno dei temi convenzionali della *qaṣīda* tradizionale (vedi → *qaṣīda*).
- **ḥikāya sha'biyya:** [lett./folk.] racconto popolare orale.
- **ḥurūf al-'illa:** [gr.] lettere deboli dell'alfabeto arabo.
- **iḍmār:** [ret. / metr.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico *qaṣd* (vedi → *qaṣd*) che influenza la realizzazione del *naẓm* (vedi → *naẓm*) di un enunciato. In questo caso si tratta di un fenomeno in cui un determinato termine o sintagma viene reso implicito per effetto di una focalizzazione *in absentia*, svolgendo così una particolare funzione pragmatica ed esprimendo un particolare

significato in relazione alla progressione dell'informazione. Si contrappone ad *al-izhār* (vedi → *izhār*). In [metr.] è un tipo si *zahāf mufrad aw basīt* (vedi → *zahāf mufrad aw basīt*) che comporta la trasformazione della 2^a *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) di una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*) in una *sākina* (vedi → *sākina*).

- **īḡāz:** [ret.] concisione espressiva, è una delle caratteristiche de *al-balāgha* (vedi → *balāgha*). Con *i.* in [ret.] si indica anche uno degli stili previsti dal ramo de *'ilm al-ma'ānī* de *al-balāgha* che corrisponde alla volontà di esprimere un significato complesso e ricco di sfumature interpretative attraverso l'impiego del minor numero possibile di parole.
- **ikhtiṣār:** [ret.] brevità.
- **ilghā':** [metr.] cancellazione. Relativa soprattutto alla caduta delle *hurūf al-'illa* (vedi → *hurūf al-'illa*) di una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*).
- **'illa:** [metr.] è un mutamento metrico grave che investe la *taf'īla* (vedi → *taf'īla*) comportando la caduta o l'aumento di alcuni *takārīr ṣawtiyya* (vedi → *takrīr ṣawtī*) che può colpire sia un *sabab* (vedi → *sabab*) sia un *watad* (vedi → *watad*). Si classifica in due gruppi (vedi → *'illa bi-an-naqṣ* e *'illa bi-az-ziyāda*).
- **'illa bi-an-naqṣ:** [metr.] è un mutamento metrico grave per difetto che investe solo *taf'īlat al-'arūd* e o *taf'īlat aḍ-ḍarb* (vedi → *'arūd o taf'īlat al-'arūd* e *ḍarb o taf'īlat aḍ-ḍarb*), sia nel verso completo sia nella sua forma denominata come *ṣurat al-mağzū' li-l-baḥr* (vedi → *ṣurat al-mağzū' li-l-baḥr*). Oltre alla caduta di uno o più *mağmū'āt ṣawtiyya* (vedi → *mağmū' ṣawtī* o *takrīr ṣawtī*), essa comporta l'aggiunta di altri lievi mutamenti sulle *taf'īlatayni* colpite dall'elisione per difetto o su una soltanto. È importante annotare, inoltre, che questo tipo di mutamento talora condiziona imprescindibilmente la realizzazione metricamente corretta di un *baḥr* come ad es. "*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: (vedi →) *ḥadhḥf, qaṭ', batr, qaṣr, qaṭf, ḥadhadh, ṣalm, kashf, waqf*.
- **'illa bi-az-ziyāda:** [metr.] è un mutamento metrico grave per eccesso che investe solo *taf'īlat aḍ-ḍarb* (vedi → *ḍarb o taf'īlat aḍ-ḍarb*) tendenzialmente ne *ṣurat al-mağzū' li-l-baḥr* (vedi → *ṣurat al-mağzū' li-l-baḥr*). Essa comporta l'aggiunta di un *sabab khafīf* (vedi → *sabab khafīf*) o di una *sākina* (vedi → *sākina*). È il tipo di

'i. rintracciabile meno di frequente in metrica e ha tre varianti (vedi → *tarfīl*, *tadhyīl*, *tasbīgh*).

- **'ilm al-'arūḍ wa at-taf'īlāt**: [metr.] metrica. È uno dei rami principali de *fiqh al-lugha* (vedi → *fiqh al-lugha*).
- **'ilm al-badī'**: [ret.] retorica dell'eleganza espressiva, dell'eloquenza e dell'eufonia. È uno dei tre rami de *al-balāgha* (vedi → *balāgha*). Esso si divide in due sottogruppi di figure retoriche: *al-muḥassināt al-lafziyya* e *al-muḥassināt al-ma'nawiyya*. (vedi → *muḥassināt lafziyya* e *muḥassināt ma'nawiyya*).
- **'ilm al-balāgha**: [ling.] retorica (vedi → *balāgha*). È uno dei rami principali de *fiqh al-lugha* (vedi → *fiqh al-lugha*).
- **'ilm al-bayān**: [ret.] retorica della chiarezza espressiva e della concisione. È uno dei tre rami de *al-balāgha* (vedi → *balāgha*). Fra le sue maggiori figure retoriche ricordiamo: (vedi →) *at-tashbīh*, *al-mağāz*, *al-isti'āra*, *al-kināya* e le numerose tipologie previste per ognuna delle figure citate.
- **'ilm al-ishtiqaq**: [ling.] ambito linguistico dedito allo studio dei fenomeni di derivazione nominale da una radice. È uno dei rami principali de *fiqh al-lugha* (vedi → *fiqh al-lugha*).
- **'ilm al-lugha**: [ling.] morfologia e lessicologia. È uno dei rami principali de *fiqh al-lugha* (vedi → *fiqh al-lugha*).
- **'ilm al-ma'ānī**: [ret.] retorica dell'attribuzione di salienza semantica a un enunciato in ragione del *al-qaṣd* (vedi → *qaṣd*) e *al-ḥāl* (vedi → *ḥāl*) che contribuiscono alla realizzazione del suo *naẓm* (vedi → *naẓm*). È uno dei tre rami principali de *al-balāgha* (vedi → *balāgha*). Fra i suoi principali temi d'indagine (vedi →) *al-khabar*, *al-inshā'* e i suoi stili (vedi → *al-iğāz*, *al-iṭnāb*, *al-musāwā*).
- **'ilm an-naḥw**: [ling.] grammatica. È uno dei rami principali de *fiqh al-lugha* (vedi → *fiqh al-lugha*).
- **'ilm al-qawāfi'**: [ling.] è il ramo de *fiqh al-lugha* (vedi → *fiqh al-lugha*) dedito allo studio della rima, delle sue occorrenze e variazioni in poesia. 'I.q. costituisce una branca a sé de *fiqh al-lugha*, separata da *al-balāgha* e che non rientra nello studio puramente metrico di *'arūḍ e taf'īlāt*, ma a quest'ultimo si affianca. In tal senso, la *qāfiya* è da intendersi come un fenomeno d'interesse metrico e in senso lato anche retorico.

- **'ilm aṣ-ṣarf**: [ling.] ambito linguistico che ha per oggetto lo studio del verbo e i processi di derivazione da una radice che lo coinvolgono. È uno dei rami principali de *fiqh al-lughā* (vedi → *fiqh al-lughā*).
- **inshā'**: [ret.] è la costruzione del parlare retorico de *'ilm al-ma'ānī* (vedi → *'ilm al-ma'ānī*). Con essa si fa riferimento a un enunciato marcato retoricamente dalla presenza di alcuni fattori (vedi → *al-istifhām*, *at-ta'ağğub*, *an-nidā'*, *al-amr*, *an-naft*, *at-tamannī*, *al-qasam*, *al-madīh*, *adh-dhamm*) e in ragione della cui interferenza sull'enunciato stesso è tradizionalmente definito come enunciato “non suscettibile di verità/menzogna”.
- **intiqāl shafawī**: [lett./folk.] trasmissione orale, in riferimento alle opere della letteratura orale.
- **iqtibās**: [ret./lett.] in [ret.] figura retorica afferente al ramo de *'ilm al-badī'* (vedi → *'ilm al-badī'*) de *al-balāgha* e definita come *muḥassina lafẓiyya* (vedi → *muḥassina lafẓiyya*). *I.* è una citazione afferente a un substrato culturale condiviso come proverbi, abitudini, versetti coranici, versi poetici etc. con finalità espressive ed enfatiche. In [lett.] *i.* è anche “adattamento” (es: *a. teatrale*, *a. cinematografico* etc.)
- **i'rāb**: [gr.] ordine sintattico fra gli elementi del parlare.
- **ironia tragica**: [crit./lett.] o “sofoclea” ha luogo in una situazione (dramma o narrazione) in cui lo spettatore, e più in generale l'interprete, condivide con l'autore una conoscenza non posseduta da uno o più personaggi.
- **irtibāt bi-al-wāqi'**: [crit.] legame con la realtà.
- **ishbā'**: [metr.] è l'aggiunzione eufonica di una lettera di allungamento alla fine di ogni verso se questo termina per *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) o talora dopo il *ḍamīr muttaṣil* (vedi → *ḍamīr muttaṣil*).
- **iskān mutaḥarrika**: [metr.] è uno degli esiti dell'intervento di *zaḥāf* (vedi → *zaḥāf*) che possono colpire un *sabab* (vedi → *sabab*) e prevede la trasformazione di una battuta di una *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) in una *sākina* (vedi → *sākina*).
- **ism (plu. asmā')**: [ling./gr.] nome. Una delle tre unità minime del parlare insieme ad *al-ḥarf* e *al-fi'l*, convenzionalmente indicata come dotata di significato proprio e slegata dal concetto di tempo (vedi → *ḥarf* e *fi'l*).
- **isti'āra**: [ret.] figura retorica afferente al ramo de *'ilm al-bayān* (vedi → *'ilm al-bayān*) de *al-balāgha*. *I.* è di fatto un *tashbīh nāqīṣ* che, contravvenendo alla regola del *tashbīh* è stato privato di tre pilastri su quattro, ovvero oltre a non presentare *adāt*

at-tashbīh e *wağh ash-shibah* nell'*i*. è assente anche uno a scelta fra *al-mashabba* o *al-mushabba bi-hi* (elementi invece irrunciabili per la costruzione del *tashbīh*, vedi → *tashbīh*). È per questo che *i*. ha una denominazione differente e indica una figura retorica autonoma. *I*. si classifica secondo tre tipologie fondamentali (vedi → *isti'āra makniyya*, *isti'āra tamthīliyya*, *isti'āra taṣrīhiyya*).

- ***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* (vedi → *tashbīh*).
- ***isti'āra tamthīliyya***: [ret.] è una tipologia di *isti'āra* in cui, della comparazione sottesa dal *tashbīh* di riferimento, il *mushabba bi-hi* (vedi → *tashbīh*) rimanda ad un'immagine nota de *at-turāth* o proverbiale (vedi → *turāth*).
- ***isti'āra taṣrīhiyya***: [ret.] è una tipologia di *isti'āra* in cui, della comparazione sottesa dal *tashbīh* di riferimento, è presente nell'enunciato solo il *mushabbah bi-hi* (vedi → *tashbīh*).
- ***istifhām*** [ling./ret.] in [ling.] indica l'interrogazione. In [ret.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico *qaṣd* (vedi → *qaṣd*) che influenza la realizzazione del *naẓm* (vedi → *naẓm*) di un enunciato. In questo caso si tratta di un fenomeno analogo a quello della domanda retorica in cui l'interrogazione non rappresenta una vera richiesta di informazione, bensì implica una risposta predeterminata che induce a eliminare tutte le affermazioni che la contrasterebbero. *I*. esprime apparentemente un dubbio per veicolare una certezza: in tal senso ne *al-balāgha* si contrappone ad *an-naft* in cui il parlante realizza in forma negativa un enunciato per domandare in realtà conferma della sua veridicità all'interlocutore (vedi → *nafi*).
- ***ithbāt***: [ret.] affermazione (di frase positiva); relazione affermativa istituita fra due termini. L'*i*. è ciò che esprime l'intenzione del parlante di dover “confermare” la salubrità del suo ricorso a un significato ontologico simile (vedi → *mağāz 'aqlī*) o contiguo (vedi → *kināya*) per indicare il reale referente del messaggio che è invece taciuto.
- ***itnāb***: [ret.] è uno stile afferente al ramo de *'ilm al-ma'ānī* (vedi → *'ilm al-ma'ānī*) de *al-balāgha*. Esso indica quella costruzione dell'enunciato marcata dalla ripetizione di un termine con finalità enfatiche. L'*i*. è uno stile che prevede l'uso ricorrente della figura retorica de *at-tikrār* (vedi → *tikrār*)

- **iqā'**: [ret./lett./mus.] ritmo sia in poesia sia in musica
- **izhār**: [ret.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico *qaṣd* (vedi → *qaṣd*) che influenza la realizzazione del *naẓm* (vedi → *naẓm*) di un enunciato. In questo caso si tratta di un fenomeno in cui un determinato termine o sintagma viene “esplicitato” per effetto di una focalizzazione, svolgendo così una particolare funzione pragmatica ed esprimendo un particolare significato in relazione alla progressione dell’informazione. Si contrappone ad *al-iḍmār* (vedi → *iḍmār*).
- **kaff**: [metr.] tipologia di *zaḥāf mufrad aw basīṭ* (vedi → *zaḥāf mufrad aw basīṭ*), che prevede l’elisione della 5[^] *sākina* (vedi → *sākina*) all’interno di una *taf’īla* (vedi → *taf’īla*).
- **kalam**: [ret.] ogni enunciato la cui salienza sotto il profilo semantico può essere rilevante o con semplice funzione di inciso.
- **kalām**: [ret.] l’enunciato ed il suo valore linguistico e semantico dato dal rapporto di interrelazione fra *al-kalimāt* plu. di *kalima* (vedi → *kalima*) che lo compongono.
- **kalim**: [ret.] plurale di *kalima* (vedi → *kalima*). Si intende anche l’enunciato, naturalmente composto da più parole, la cui caratteristica è quella di essere *īğāzī* (vedi → *īğāz*).
- **kalima (plu. kalimāt o kalim)**: [ret.] parola, intesa come unità linguistica e semantica minima de *al-kalām*, ovvero l’enunciato. Sibawayh (760 - 796) Ibn Ğinnī (934 - 1002) e al-Ġurġānī si oppongono all’abitudine di molti grammatici *mutaqaddimīn* di usare interscambiabilmente *al-kalimā* e *al-kalām* nei testi di linguistica.
- **kalimāt badhī’a (plu.)**: turpiloquio (vedi → *fāḥish* e *muġūn*).
- **kashf**: [metr.] è un tipo di *‘illa bi-an-naqṣ* (vedi → *‘illa bi-an-naqṣ*) che prevede l’elisione della 7[^] *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) presente in fine di *taf’īla* (vedi → *taf’īla*).
- **kasra**: [gr.] uno dei segni del *tashkīl* (vedi → *tashkīl*) che corrisponde alla nostra vocale [i].
- **khabar**: [ret./gr.] in [ret.] è una costruzione del parlare afferente al ramo de *‘ilm al-ma’ānī*. (vedi → *‘ilm al-ma’ānī*) de *al-balāgha*. Con essa si fa riferimento ad un enunciato non marcato retoricamente dal parlante e tradizionalmente definito come enunciato “suscettibile di verità/menzogna”. In [gr.] il *khabar* indica un predicato (sia verbale sia nominale) o una frase predicativa.

- **khabl:** [metr.] tipologia di *zaḥāf muzdawǧ aw murakkab* (vedi → *zaḥāf muzdawǧ aw murakkab*) che prevede l'elisione della 2[^] e 4[^] *sākina* (vedi → *sākina*) di una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*).
- **khābn:** [metr.] tipologia di *zaḥāf mufrad aw basīt* (vedi → *zaḥāf mufrad aw basīt*), che prevede l'elisione della 2[^] *sākina* (vedi → *sākina*) di un *sabab khaṭf* (vedi → *sabab khaṭf*) all'interno di una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*).
- **khaṭāba:** [ling./ret.] corrisponde all'arte oratoria, ovvero del parlare eloquente, così come intesa nella tradizione greco-latina. Differisce dal *balāgha* ma fa comunque impiego di alcune sue strategie espressive (vedi → *balāgha*).
- **khazl:** [metr.] tipologia di *zaḥāf muzdawǧ aw murakkab* (vedi → *zaḥāf muzdawǧ aw murakkab*) che prevede la trasformazione della 2[^] *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) in *sākina* (vedi → *sākina*) e l'elisione della 4[^] *sākina* di una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*).
- **kināya:** [ret.] figura retorica afferente al ramo de 'ilm *al-bayān* (vedi → 'ilm *al-bayān*) de *al-balāgha*. La *k.* è essenzialmente una figura retorica impiegata con lo scopo di descrivere qn/qc. conferendogli/le un attributo indiretto e facendo così riferimento figurato al referente di tale attributo senza mai citarlo con il termine che viene convenzionalmente impiegato nella lingua. Secondo la definizione convenzionale indica l'impiego di un termine con la finalità di superare il suo significato "prossimo" (che non risponde alla volontà dal parlante) al fine rimandare al suo significato "lontano" (quello inteso dal parlante) e dunque ha esiti paragonabili a quelli della metonimia. Un esempio tipico dei manuali è «qabīla kathirat ar-ramād» il cui significato lett. è naturalmente oscuro, ma il cui significato indiretto o figurato rimanda ad una «famiglia generosa», poichè è solita preparare i pasti per un gran numero di persone o offrirsi di dar loro un riparo dal freddo. La figura retorica de *k.* è inoltre legata al concetto di *ithbāth* (vedi → *ithbāth*) poichè tende "giustificare o confermare" la validità comunicativa di questo passaggio "a ritroso" verso il suo reale referente taciuto ma non per questo va confusa né con *al-mağāz* (vedi → *mağāz*) né con *al-isti'āra* (vedi → *isti'āra*) e ciò perché non sottende né un processo metaforico alla realizzazione dell'intero enunciato né sottende una comparazione, bensì esprime in modo indiretto una qualità interessando solo il referente a cui essa è attribuita e non gli altri elementi. Può essere di tre tipologie: *kināya 'an al-mawṣūf*, *kināya 'an aṣ-ṣifa*, *kināya bi-an-nisba*. Le denominazioni delle varie tipologie sottolinea l'elemento sotteso e implicito e non quello esplicito.

- ***kināya 'an al-mawṣūf***: [ret.] è una tipologia de *al-kināya* (vedi → *kināya*) che fa riferimento al referente di una qualità senza menzionarlo bensì rivolgendo a esso un riferimento figurato.
- ***kināya 'an aṣ-ṣifa***: [ret.] è una tipologia de *al-kināya* (vedi → *kināya*) che fa riferimento al referente di una qualità attraverso la descrizione indiretta della stessa qualità che gli è stata attribuita e che gli è peculiare. Infatti, tale qualità viene espressa in modo implicito e dunque va letta fra le righe attraverso un processo ermeneutico sul *maqṣūd* (vedi → *maqṣūd*).
- ***kināya bi-an-nisba***: [ret.] è una tipologia de *al-kināya* (vedi → *kināya*) che fa riferimento al referente di una qualità e alla qualità stessa senza mai menzionarli, piuttosto menzionando qualcosa che abbia un legame semantico indiretto ma desumibile con gli stessi.
- ***kitāba 'arūḍiyya***: [metr.] scrittura metrica, si tratta del primo stadio di analisi del metro in cui si segue la regola indicata dai grammatici classici: «kullu mā yunṭaq, yuktab. Kullu mā lā yunṭaq, lā yuktab», ovvero il metro viene “riscritto” foneticamente.
- ***lafẓ dakhīl (plu. alfāẓ dakhīla)***: [ling.] prestito linguistico.
- ***lahǧā***: [dia.] o *'āmmiyya* (vedi → *'āmmiyya*), arabo parlato dialettale.
- ***lahǧa miṣriyya – al-Qāhira***: [ling.] variante dell'arabo parlato in Egitto (Il Cairo).
- ***laḥn***: [mus./ling./dial.] in [mus.] indica la musicalità. In [ling.] indica secondo al-Ġāhiz l'errore nella corretta riproduzione grammaticale o sintattica di un termine o il difetto di pronuncia che può essere anche legato a vizi del singolo parlante. In [dial.] indica la cadenza locale de *al-lahǧa*.
- ***laqab***: [ret.] appellativo.
- ***luḡha mithāliyya***: [ret.] linguaggio proverbiale.
- ***madīḥ***: [ling./lett.] lode, apologia. È anche uno dei temi convenzionali della *qaṣīda* tradizionale (vedi → *qaṣīda*).
- ***maǧāz***: [ret.] figura retorica afferente al ramo de *'ilm al-bayān* (vedi → *'ilm al-bayān*) de *al-balāgha*. Essa indica l'uso di un termine non con il suo significato reale bensì attribuendogli arbitrariamente un significato metaforico o indiretto ma desumibile in virtù di un rapporto semantico di contiguità con il suo referente. Il *m.* è una delle figure retoriche più articolate de *al-balāgha*. Le valutazioni sull'impiego del *m.* spesso interessano per riflesso tutto il processo ermeneutico compiuto su un

enunciato ed è questa una delle ragioni principali per le quali il *m.* non va confuso né con *al-isti'āra* (vedi → *isti'āra*) né con *al-kināya* (vedi → *kināya*). Essenzialmente il *m.* si distingue in due macrocategorie (vedi → *mağāz 'aqlī* e *mağāz mursal*).

- ***mağāz 'aqlī***: [ret.] è una tipologia del *m.* in cui il soggetto dell'azione espressa dal verbo non è quello reale bensì è metaforico. Il legame fra l'elemento metaforico e quello reale è fondato su *al-ithbāt* (vedi → *ithbāt*), esprimendo dunque la necessità del parlante di dover “affermare” il rapporto che egli ha istituito fra i due termini ed è per questo che lo si trova in contesti verbali esprimenti azione. Ricordiamo che gli ambiti della semiosi coinvolti dal *m. 'a.* sono espressi da *qarīnat al-mağāz al-'aqlī* (vedi → *qarīnat al-mağāz al-'aqlī*). Il *m. 'a.* include numerose sottocategorie, fra quelle principali ricordiamo:
 - ***mağāz '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 ed è impiegata in luogo del soggetto reale.
 - ***mağāz '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 ed è impiegato in luogo del soggetto reale.
 - ***mağāz '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 ed è impiegato in luogo del soggetto reale.
 - ***mağāz 'aqlī maṣdar al-fi'l***: [ret.] il soggetto metaforico dell'azione espressa dal verbo è espresso dal *maṣdar* de *al-fi'l* (vedi → *maṣdar* e *fi'l*) ed è impiegato in luogo del soggetto reale.
 - ***mağāz '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 ed è impiegato in luogo del soggetto reale.
 - ***mağāz 'aqlī sabab al-fi'l***: [ret.] il soggetto metaforico dell'azione espressa dal verbo è in realtà la causa dell'azione stessa ed è impiegato in luogo del soggetto reale.
 - ***mağāz '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 ed è impiegato in luogo del soggetto reale.
- ***mağāz mursal***: [ret.] come afferma al-Ğurğānī 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* (vedi → *muthbat*) “a conferma” del rapporto istituito fra i due termini coinvolti nel *m.m.* Benchè la metonimia sia indicata dai glossari linguistici come il corrispettivo de *al-kināya* (vedi → *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 ricordiamo:

- ***mağāz mursal mabnī 'alā al-āliyya***: [ret.] indica lo strumento in luogo di colui che lo usa.
- ***mağāz mursal mabnī 'alā al-ğuz'iyya***: [ret.] indica una parte per il tutto.
- ***mağāz mursal mabnī 'alā al-ḥāliyya***: [ret.] indica lo stato o la condizione del referente reale in luogo del referente stesso.
- ***mağāz mursal mabnī 'alā al-kulliyya***: [ret.] indica il tutto per una parte.
- ***mağāz mursal mabnī 'alā al-maḥalliyya***: [ret.] indica il luogo in cui si trova il referente reale piuttosto che il referente stesso.
- ***mağāz mursal mabnī 'alā al-musabbabiyya***: [ret.] indica ciò che è la causa del referente reale del *m.m.* in luogo del referente stesso.
- ***mağāz mursal mabnī 'alā as-sabbabiyya***: [ret.] indica ciò che è viene causato dal referente reale in luogo del referente stesso.
- ***mağāz mursal mabnī 'alā i'tibār mā kāna***: [ret.] indica l'origine, «ciò che ne è stato» del referente reale in luogo del referente stesso.
- ***mağāz mursal mabnī 'alā i'tibār mā sayakūnu***: [ret.] indica l'evoluzione, «ciò che ne sarà» del referente reale in luogo del referente stesso.
- ***māğīn***: [less./lett.] poeta de (vedi → *shi'r al-muğūn*). È una figura che sarcasticamente irride delle convenzioni sociali e in ciò è dissimile dal *muharriğ* (vedi → *muharriğ*) durante le sue *performances*.
- ***mağmū' şawtī (plu. mağmū'āt şawtiyya)***: [metr.] anche *takrīr şawtī* (vedi → *takrīr şawtī*) gruppo di battute di suono e silenzio di cui è costituita la *taf'īla* (vedi → *taf'īla*).
- ***mağrūr***: [gr.] caso che indica il complemento indiretto.
- ***mağzū' ad-dūbayt*** [lett.] tipo di *rubā'ī* marcato dalla precisa occorrenza di alcune figure retoriche (vedi → *rubā'ī*).

- **maḥdhūfa:** [metr.] si dice della *taf'īla* investita dal *ḥadhf* (vedi → *ḥadhf*).
- **makhbūna:** [metr.] si dice della *taf'īla* investita dal *khabn* (vedi → *khabn*).
- **malḥūn:** [lett./ folk.] tipologia di componimento poetico/canoro popolare in *lahǧa*. È una forma de *ash-shi'r al-ghinā'ī* (vedi → *shi'r ghinā'ī*) diffusa nel Maghreb occidentale sino alla regione tunisina dove è sita la città di Tabarka. Il *m.* è di origine andalusina ma la sua particolare diffusione geografica che non comprende la Tunisia centro-settentrionale e la regione libica di Tripoli dove forme di poesia in musica andaluse sono comunque giunte, indica che il *m.* era una forma diffusa in una parte specifica de *al-Andalus* o legata ad alcuni gruppi sociali definiti. Il *m.*, inoltre, risente in modo significativo di influenze amazigh. I temi sono svariati: da *al-ghazal* (vedi → *ghazal*), a forti accenti di gnomicità, al dolore per l'amore mal corrisposto. È interpretato da due gruppi di poeti/cantori (sino ad un minimo di due) in occasioni di convivialità o aggregazione sociale e la sua trasmissione è prevalentemente orale.
- **ma'nā mufrad:** [ling./ret.] secondo al-Ġurġānī è quel significato “non esaustivo” dettato dall'unità lessicale de (vedi →) *nafs al-kalima* + *dhāt al-kalima* secondo *al-waḍa'*.
- **ma'nā mufrad munṣarif:** [ling./ret.] significato isolato declinabile/coniugabile. È una delle due realizzazioni de *al-ma'nā al-mufrad* (vedi → *ma'nā mufrad*). Nel caso degli *asmā'* e *af'āl* (vedi → *ism* e *fi'l*). Ciascuno di essi, infatti, preso singolarmente veicola un *m.m.m.*, ovvero un significato isolato declinabile/coniugabile, con la differenza che nel caso de *al-ism* tale significato è svincolato dal concetto del tempo mentre nel caso de *al-fi'l* è legato al concetto di tempo.
- **ma'nā mufrad ghayr munṣarif:** [ling./ret.] significato isolato non declinabile/coniugabile. È una delle due realizzazioni de *al-ma'nā al-mufrad* (vedi → *ma'nā mufrad*). *M.m.g.m.* è ciò che al-Ġurġānī rivoluzionariamente attribuisce ad *al-ḥarf* (vedi → *ḥarf*), anch'essa entità svincolata da ogni connotazione temporale al pari de *al-ism* (vedi → *ism*).
- **ma'nā at-taṣarruf:** [ling./ret.] secondo al-Ġurġānī è il significato che ogni *ma'nā mufrad* (vedi → *ma'nā mufrad*) di una qualsiasi parola assume una volta che la parola viene finalmente osservata fuori dal “laboratorio” dell'analisi lessicale e secondo i rapporti de *at-tartīb* e *al-i'rāb* che la legano alle altre di un enunciato (vedi → *tartīb* e *i'rāb*).
- **manṣūb:** [gr.] caso accusativo

- **maqām (plu. maqāmāt):** [mus. / metr. / ret.] in [mus.] il *m.* è una scala fra le varie possibili sulla quale comporre o arrangiare un brano musicale. In [metr.], è impiegato per traslato dall'ambito musicale per indicare gli esiti di musicalità derivanti dall'impiego di un metro in poesia. In [ret.] è l'influenza della topologia del contesto di un enunciato sulla realizzazione linguistica dello stesso che dunque, secondo la definizione di Sa'd ad-Dīn at-Taftazānī (1332 - 1390), è distinta da *al-ḥāl* (vedi → *ḥāl*). Ricordiamo che per altri grammatici e *ulāmā'* de *al-balāgha* quali al-Ġurġānī o al-Isfarāyīnī *ḥal* e *m.* sono invece sinonimi. Da non confondere con *maqāma* il cui plurale è identico (plu. *maqāmāt*) (vedi → *maqāma*).
- **maqāma (plu. maqāmāt):** [lett.] più di frequente citato al plurale, le *m.* sono opere in prosa rimata della letteratura araba del IX-XII sec. Sono opere a cavallo tra poesia e prosa, tra finzione e descrizione di fatti reali, ricche di fantasia e invenzioni su episodi di vita realmente accaduti e contraddistinte da uno stile espressivo e da echi popolari. Solitamente sono composte a partire da una serie di brevi racconti consequenziali che sono versioni romanzate di cronache quotidiane. Sono considerate una delle forme letterarie che risentono notevolmente del modello comunicativo tipico della drammaturgia.
- **maqšūd:** [ling./ret.] ciò che risponde alla specifica volontà espressiva del parlante (vedi → *qaṣd*) nella formulazione di un enunciato. Il *m.* è dunque «ciò che il parlante intende comunicare» aldilà di quali strategie retoriche impieghi per farlo.
- **maqšūra:** [gr./metr.] in [gr.] indica una realizzazione specifica della lettera *alif* (ا) in finale di parola se la lettera che la precede è vocalizzata in *fatha* (َ). In [metr.] si dice della *taf'īla* investita dal *qaṣr* (vedi → *qaṣr*).
- **maqṭa' (plu. maqāṭī'): [lett.] strofa.**
- **maqṭū'a:** [metr.] si dice della *taf'īla* investita dal *qaṭ'* (vedi → *qaṭ'*).
- **marbū':** [lett./folk] tipologia di componimento poetico/canoro popolare in *lahġa* a forte carattere gnomico della tipologia de *shi'r ad-dūbayt* (vedi → *shi'r ad-dūbayt*), ordinato in quattro emistichi consecutivi ed è una forma de *ash-shi'r al-ghinā'ī* (vedi → *shi'r ghinā'ī*). Il *m.* è una forma che ha varie declinazioni regionali (vedi → *marbū' ġazā'irī*). Noto semplicemente con questa denominazione, tuttavia, 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 in *qāfiya waḥīda* (vedi → *qāfiya*), a ciò si aggiunge il *ġinās* fra una delle due

coppie di emistichi (vedi → *ġinās*). È uno dei generi portanti della poesia sudanese e la sua trasmissione è sia orale sia scritta.

- ***marbū' ġazā'irī***: [lett./folk] tipologia di componimento poetico/canoro popolare in *lahġa* a forte carattere gnomico della tipologia de *shi'r ad-dūbayt* (vedi → *shi'r ad-dūbayt*), ordinato in quattro emistichi consecutivi, è una forma de *ash-shi'r al-ghinā'ī* (vedi → *shi'r ghinā'ī*). Diffuso prevalentemente nella zona di Tissemsilt, in Algeria, il m.ġ. è ispirato nella prassi di esecuzione del *malhūn* (vedi → *malhūn*). Il m.ġ. è fra le varie declinazioni regionali del *marbū'*, analogo nella struttura e nell'uso di numerose figure retoriche, tuttavia, a differenza del secondo, il m.ġ. non presenta una precisa occorrenza delle stesse (vedi → *marbū'*). Generalmente è interpretato da quattro voci, il lessico impiegato ricorre anche al turpiloquio con finalità satiriche e la sua trasmissione è prevalentemente orale (vedi → *murabba' baghdādī*).
- ***marfū'***: [gr.] caso nominativo.
- ***maṣḍar***: [gr.] nome che indica l'azione espressa dal verbo.
- ***masraḥiyya shi'riyya***: [lett.] opera teatrale in versi.
- ***masraḥiyya sha'biyya***: [lett.] opera teatrale popolare o d'ispirazione popolare.
- ***mawāwīl ḥamrā'***: [folk./lett./mus.] “*i mawāwīl rossi*” sono una tipologia di *mawāwīl* (plu. di *mawwāl* – vedi → *mawwāl*) contraddistinta tematicamente. Essi hanno per tema “*il dolore e il lamento*” (*al-alam wa ash-shakwa*) per la delusione di una perdita amorosa o la corruzione dei costumi (*khidhlān li-faqd al-ḥubb aw li-l-fasād wa an-nifāq*).
- ***mawāwīl khaḍrā'***: [folk./lett./mus.] “*i mawāwīl verdi*” sono una tipologia di *mawāwīl* (plu. di *mawwāl* – vedi → *mawwāl*) contraddistinta tematicamente. Essi hanno per temi “*il benessere e la bellezza della vita*” (*an-ni'ma wa al-bahā'*), qui intesi come l'amore, l'amicizia, la fedeltà e l'onore (*al-ḥubb wa aṣ-ṣadāqa wa al-wafā' wa ash-sharaf*).
- ***mawwāl (plu. mawāwīl)***: [folk./lett./mus.] è antica composizione poetico-musicale metricamente ordinata in *lahġa* 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 composti secondo le regole de *ash-shi'r al-muqaffā at-taqlīdī* ed i cui primi esempi vengono citati già nel da Ibn Nuqtah (m. 1231) e da al-Ḥillī (1276 - 1349). Il m., infatti, costituisce un modello de *ash-shi'r al-ghinā'ī* e anticamente era

composto secondo il *baḥr al-basīt* (vedi → *baḥr al-basīt*) e nel rispetto della *qāfiya* (vedi → *qāfiya*). Tuttavia, il *mawwāl* moderno differisce profondamente da quello antico: la trasmissione orale a cui sono soggetti questo tipo di componimenti rende vane le considerazioni sul metro poichè compiute su un testo che quasi sempre non è quello originale il cui lessico retorico ormai attinge al parlare comune, 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 *shā'ir*, appunto, 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 (vedi → '*ataba*, *radafa*, *ghīṭā*') e segue due possibili classificazioni: una per argomento (*taḥṣīl mawḍū'ī*) in base alla quale si riconoscono (vedi →) *mawāwīl ḥamrā'* e *mawāwīl khadrā'* e una classificazione per struttura formale (*taḥṣīl shaklī*) in base alla quale si riconoscono (vedi →) *al-mawwāl al-baghdādī*, *al-mawwāl al-khumāsī*, *al-mawwāl as-sabā'ī*, *al-mawwāl al-mumanṭaq*. Il *m.* è un tipo di componimento poetico canoro diffuso nel mondo arabo orientale, ha forte carattere gnomico e morale e affronta temi quali l'amore, l'onore, il dolore e la critica all'ingiustizia sociale. Fra i *mawāwīl* ancora oggi più apprezzati vi sono quelli della regione della Nubia, in Egitto e quelli delle regioni montuose del Libano, Siria e Iraq.

- ***mawwāl baghdādī***: [folk./lett./mus.] o “*mawwāl alla maniera di Baghdad*” è una forma di *mawwāl* (vedi → *mawwāl*) classificata per struttura. Si tratta di un *m.* composto da quattro versi legati da una *qāfiya waḥīda* (vedi → *qāfiya*) ed è costituito solo da (vedi →) una '*ataba* ed un *ghīṭā*'.
- ***mawwāl khumāsī***: [folk./lett./mus.] è una forma di *mawwāl* (vedi → *mawwāl*) classificata per struttura. Si tratta di un *m.* composto da cinque versi, in cui *al-'ataba* (vedi → '*ataba*) e *al-ghīṭā*' (vedi → *ghīṭā*') sono legati da una *qāfiya waḥīda* (vedi → *qāfiya*) mentre il quarto (che in questo caso costituisce *ar-radafa* – vedi → *radafa*) è libero. Sul modello rimico de *ar-radafa*, inoltre, verrà realizzata la *qāfiya waḥīda* del primo, secondo, terzo e quinto verso del *maqṭa'* (vedi → *maqṭa'*) successivo dello stesso *m.*
- ***mawwāl mumanṭaq***: [folk./lett./mus.] è una tipologia di *m.* contraddistinta metricamente e non strutturalmente, ovvero il *m.m.* è quello in cui si osserva la rima interna e baciata fra tutti i primi emistichi. È una forma ormai estinta.
- ***mawwāl sabā'ī***: [folk./lett./mus.] è una forma di *m.* (vedi → *mawwāl*) classificata per struttura. Si tratta di un *m.* composto da sette versi, in cui i tre versi de *al-*

'ataba (vedi → 'ataba) sono legati fra loro da una *qāfiya waḥīda* (vedi → *qāfiya*) così come il quarto il quinto ed il sesto che compongono *ar-radafa* (vedi → *radafa*), sebbene tale rima sia differente da quella dei primi tre. Il settimo ed ultimo verso che costituisce *al-ghīṭā'* (vedi → *ghīṭā'*), riprende la rima baciata che accomuna i primi tre.

- ***miftāḥ al-baḥr* (plu. *mafātīḥ al-baḥr*):** [metr.] è la sequenza (x6 o 8) di una *taf'īla* o più *taf'īlāt* che si susseguono in un *baḥr* e che dunque indicano il suo *pattern* metrico di base o meglio il suo *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūḍiyya* (vedi → *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūḍiyya*).
- ***mithāl* (plu. *amthāl*):** [ret] proverbio, spesso accompagnato dall'attributo come *mithāl sha'bī* ovvero proverbio popolare. Vi sono diverse tipologie classificate dai manuali:
 - ***mithāl la-hu iğāza 'alā an-naḥw*:** [ret.] proverbio che non si attiene strettamente alle regole grammaticali e dunque come riferito dalla sua stessa denominazione “le supera”. La causa del sovvertimento è riconducibile al fatto che il proverbio afferisce alla lingua parlata e spesso costituisce l'abbreviazione di un'espressione più lunga oppure al fatto che il suo corretto ordine grammaticale sia stato sovvertito per esigenze eufoniche e di mnemonizzazione.
 - ***mithāl la-hu irtibāt fikrī musalsal*:** [ret.] ovvero, quel tipo di proverbio che si richiama ad una verità di natura, ad un'idea corrente o ovvia, ad una riflessione emblematica per la comunità di riferimento .
 - ***mithāl la-hu ṭab' al-ḥikāya*:** [ret.] con ogni probabilità un proverbio nato dalla notorietà di una *ḥikāya sha'biyya* (vedi → *ḥikāya sha'biyya*) più volte citata e alla cui morale il proverbio stesso allude.
 - ***mithāl la-hu tartīb bayna ġumal muta'āriḍa*:** [ret.] proverbio composto da frasi contrastanti, spesso funzionale ad irridere dei frequenti paradossi in cui è possibile imbattersi nella vita quotidiana. La sua retorica è dunque basata su *aṭ-ṭibāq* (vedi → *aṭ-ṭibāq*).
 - ***mithāl mabnī 'alā 'āda aw mu'taqad sha'bī*:** [ret.] proverbio che rievoca un certo conservatorismo del mondo rurale, diffidente ad abbandonare alcune credenze o consuetudini. La frequenza con la quale esse vengono rievocate o praticate le ha spesso rese “opportune” e benaccette agli occhi della collettività, che erge tali consuetudini a metro di giudizio del costume.

- ***mithāl mabnī 'alā ġumlatayn:*** [ret.] proverbio composto da due frasi, generalmente da *ġumlatayni al-ismiyyatayni* o da *ġumlatayni al-fi'liyyatayni* (vedi → *ġumla ismiyya* e *ġumla fi'liyya*). Non è da escludere la possibilità di riscontrare insieme due frasi ciascuna afferente a una diversa tipologia di frase indicata.
- ***mithāl mabnī 'alā isti'āra aw tashbīh:*** [ret.] proverbio basato su *at-tashbīh* o *al-isti'āra*. Queste due figure possono presentarsi in tutte le loro forme rispettivamente *tāmm / mu'aqqad / balāghī* (vedi → *tashbīh*) per il primo e *taṣrīḥiyya / makniyya / mithāliyya* per la seconda (vedi → *isti'āra*). Essendo il proverbio un'espressione breve, quello che più spesso ritroviamo fra le forme retoriche citate è il *tashbīh balīgh* e tutte e tre le tipologie di *isti'āra*, con particolare predilezione dell'ultima (*isti'āra mithāliyya*) che è tipica in questi casi.
- ***mithāl mabnī 'alā muqārana (isti'māl at-tashbīh aw al-muqābala):*** [ret.] proverbio retto da un *tashbīh* (vedi → *tashbīh*) o da una *muqābala* (vedi → *muqābala*) o da una semplice comparazione (vedi → *muqārana*) e differisce dal precedente poiché i due termini coinvolti sono interscambiabili ai fini della comprensione del significato. Si tratta generalmente di espressioni caustiche.
- ***mithāl mabnī 'alā wazan shi'rī:*** [ret.] proverbio composto sull'andamento del *wazn* (vedi → *wazn*) di un verso della poesia, spesso popolare. Le tipologie di metri che più facilmente occorrono nei proverbi sono quelle veloci e semplici. Ricordiamo tuttavia che *al-buḥūr ash-shi'riyya ash-sha'biyya* (vedi → *baḥr shi'rī sha'bī*) differiscono totalmente da quelli della metrica araba tradizionale e le loro variazioni sono legate specificatamente al contesto e alla zona in cui vengono impiegati.
- ***mithāl rāġi' li-mawḍū' mu'ayyin:*** [ret.] all'interno di questa categoria vi sono numerose tipologie di proverbi: quelli rivolti al mondo dell'agricoltura, della pesca, del commercio e molti altri.
- ***mu'āqaba bayna al-ḥarfayni:*** è una consuetudine d'uso in metrica secondo la quale, dei due *sababayni khafīfayni* (vedi → *sabab khafīf*) compresenti in una stessa *taf'īla* (*taf'īla*), o solo uno dei due è colpito da mutamento mentre l'altro è sempre salvo; o sono entrambi salvi. La norma si estende anche a (due) *taf'īlatayni* consecutive del tipo sopra descritto, preservando il più possibile quest'ultime dagli interventi dello

zahāf (vedi → *zahāf*). Essa si realizza in modo diverso solo in determinati *buhūr* (vedi → *baḥr*) e a seconda di come essi sono impiegati.

- **muğūn**: [less./lett.] lett. osceno, scurrile (vedi → *shi 'r al-muğūn*).
- **muḥākāt (plu.)**: [lett.] imitazioni, parodie. In filosofia indica anche i processi di mimesi e gli egnimi. In [lett.], indica alcuni tipi di componimenti buffi sospesi fra prosa e poesia che offrono un racconto della vita quotidiana in forma parodica.
- **muḥarriğ**: [less.] buffone di corte, cantore dedicato all'intrattenimento comico e leggero.
- **muḥassināt lafziyya** [ret.] figure retoriche convenzionalmente definite come atte ad "esaltare l'eufonia e ad abbellire il ritmo del messaggio retorico". È uno dei due sottogruppi del ramo 'ilm al-badī' (vedi → 'ilm al-badī') de *al-balāgha*. Esso include (vedi →) *al-ğinās* (*ğinās tāmm*, *ğinās nāqiş*), *al-iqtibās*, *at-tikrār*, *as-sağā* (*at-taşrī*, *at-tarşī*, *at-taşbīgh*).
- **muḥassināt ma'nawiyya**: [ret.] figure retoriche convenzionalmente definite come atte ad "esaltare e ad abbellire la semiosi del messaggio retorico". È uno dei due sottogruppi del ramo 'ilm al-badī' (vedi → 'ilm al-badī') de *al-balāgha*. Esso include: (vedi →) *at-tawriya*, *aṭ-ṭibāq* (*aṭ-ṭibāq al-iğābī*, *aṭ-ṭibāq as-salbī*, *aṭ-ṭibāq al-iğāzī*), *al-muqābala* (*al-muqābala al-'akisiyya bi-ithnayn*, *bi-thalātha*, *bi-arbā* etc.), *radd al-'ağz 'alā aş-şudūr*.
- **mukānafa bayna al-ḥarfayni**: [metr.] è una consuetudine d'uso in metrica secondo la quale, dei due *sababayni khafīfayni* (vedi → *sabab khafīf*) compresenti in una stessa *taf'īla* (*taf'īla*), solo uno dei due è colpito dal mutamento de (*az-zahāf*) mentre l'altro è salvo; entrambi sono salvi da mutamenti; entrambi sono colpiti da mutamenti. Essa si realizza in modo diverso e solo in determinati *buhūr* (vedi → *baḥr*) e a seconda di come essi sono impiegati.
- **muqābala**: [ret.] figura retorica che fa riferimento al ramo de 'ilm al-badī' (vedi → 'ilm al-badī') de *al-balāgha* e definita come *muḥassina ma'nawiyya* (vedi → *muḥassina ma'nawiyya*). La figura retorica della *m.* riunisce più termini con significati differenti al fine di creare un'opposizione semantica ed è considerata una figura retorica derivata da *aṭ-ṭibāq* (vedi → *aṭ-ṭibāq*). Essa mira talora a esprimere significati opposti o una mera opposizione, talora con esiti paragonabili a quelli di una litote* e può anche accompagnarsi a un ribaltamento della costruzione, paragonabile a quello che si ha nel chiasmo*. Il chiasmo*, tuttavia, nella retorica araba risponde più

propriamente ad un'altra figura (vedi → *radd al-'ağz 'alā aṣ-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-ithnān, bi-arbā'* etc.)

- **muqārana:** [gr.] comparazione.
- **muqtaḍā al-ḥāl** [ret.] secondo grammatici come at-Tahānawī il *q.ḥ.* indica le esigenze dettate dal contesto di enunciazione sulla resa linguistica di un parlante e differisce da *al-ḥāl* (vedi → *ḥāl*). Altri grammatici e linguisti, tuttavia, non compiono questa distinzione e fanno riferimento esclusivamente ad *al-ḥāl*.
- **murabba' baghdādī:** [lett./folk.] mottetto alla maniera di Baghdad. Il *m.b.* è un tipo di componimento lirico popolare in *lahğā* nato e diffuso nelle zone più popolari della Baghdad antica quali al-Faḍl, Bab ash-Shaykh, al-Kāzimiyya e al-'Azimiyya. Tale composizione fa riferimento ai componimenti in lirici de *shi'r ad-dūbayt* (vedi → *shi'r ad-dūbayt*), così come inteso nella tradizione letteraria araba, ed è composta da due versi, divisi in quattro emistichi consecutivi. È una forma de *ash-shi'r al-ghinā'ī* (vedi → *shi'r ghinā'ī*). Il *m.b.* ha una fortissima connotazione popolare e viene intonato in occasione di matrimoni e momenti di aggregazione o di festa collettiva ed è spesso caratterizzato da un lessico scurrile e provocatorio. I temi di questo tipo di poesia cantata popolare e le pratiche della sua esecuzione lo avvicinano per temi e contesto al *raī* algerino (vedi → *raī*), al quale sempre in Algeria si affianca un'altra forma, diffusa prevalentemente nella zona di Tissemsilt, ovvero quella *al-marbū' al-ğazā'irī* (vedi → *al-marbū' al-ğazā'irī*) che tuttavia presenta un contesto di rappresentazione leggermente differente poichè è interpretato a quattro voci.
- **murāqaba bayna al-ḥarfayni:** [metr.] è una consuetudine d'uso in metrica secondo la quale, dei due *sababayni khafīfayni* (vedi → *sabab khafīf*) compresenti in una stessa *taf'īla* (vedi → *taf'īla*), solo uno dei due è colpito dal mutamento de (*az-zahāf*) mentre l'altro è sempre salvo. Essa si realizza in modo diverso solo in determinati *buhūr* (vedi → *baḥr*) e a seconda di come essi sono impiegati.
- **murūwwa:** [less./lett.] valore morale che racchiude in sé gli attributi dell'onore, della virilità, della bontà d'animo e del senso di responsabilità che si addicono ad un uomo e che spesso è oggetto di *fakhr* (vedi → *fakhr*) in poesia. Nel mondo arabo tale valore

morale è indicato col termine *m.* sin dall'epoca preislamica e in poesia è prerogativa di eroi, cavalieri e poeti.

- ***musāwā:*** [ret.] è uno degli stili espressivi indicati dal ramo de '*ilm al-ma'ānī* de *al-balāgha* (vedi → '*ilm al-ma'ānī* e *al-balāgha*). Esso prevede che la costruzione dell'enunciato sia fondata su due frasi o due sintagmi fra i quali si esprime un rapporto di corrispondenza semantica e di equivalenza.
- ***mushtaqqā:*** [gr.] lessema derivato da una radice (vedi → '*ilm al-ishtiqaq*).
- ***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 della *qāfiya*.
- ***mūsīqā khāriḡiyya:*** [ret./metr.] musicalità esterna di un componimento derivante dall'impiego di un metro ben definito e della *qāfiya* e di alcune figure retoriche di suono.
- ***muṣṭalāḥ:*** [ling.] termine, lessema.
- ***mutaḥarrika:*** [metr.] si intende la lettera vocalizzata, dunque una battuta di suono che insieme da altre battute della stessa categoria o a battute di silenzio (lettere *sākina*, vedi → *sākina*) compone un *takrīr ṣawtī* (vedi → *takrīr ṣawtī*, *maḡmū' ṣawtī*). La sua realizzazione in scrittura simbolica è indicata dal segno “/”.
- ***muthbat:*** [ret.] affermativo di enunciato assertivo; rema, predicazione (in proposizione affermative). Il *m.* è ciò che conferma la salubrità del ricorso del parlante a una figura retorica esprime un significato ontologico per indicare il reale referente del messaggio che è invece taciuto (vedi → *maḡāz mursal*).
- ***naft:*** [ling./ret.] in [ling.] indica la negazione. In [ret.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico *qaṣd* (vedi → *qaṣd*) che influenza la realizzazione del *naẓm* (vedi → *naẓm*) di un enunciato. In questo caso, si tratta di un fenomeno secondo il quale il parlante realizza in forma negativa un enunciato con il reale intento di domandare conferma della sua veridicità all'interlocutore. *N.* esprime apparentemente una certezza per veicolare un dubbio: in tal senso ne *al-balāgha* si contrappone ad *al-istifhām* in cui si formula una domanda retorica per esprimere certezza (vedi → *istifhām*).
- ***nafs:*** [ret./lett.] indica le pause di fiato in poesia dettate o da *al-mūsīqā ad-dakhiliyya* (vedi → *mūsīqā dakhiliyya*) o da *al-mūsīqā al-khāriḡiyya* (vedi → *mūsīqā khāriḡiyya*).

- ***nafs al-kalima***: [ret.] nella riflessione de al-Ğurğānī su *al-kalima* (vedi → *kalima*) e qui indicato secondo la terminologia attuale fa riferimento al *significante*.
- ***naḥw***: [gr.] grammatica (vedi → '*ilm an-naḥw*')
- ***naqs***: [metr.] tipologia di *zaḥāf muzdawğ aw murakkab* (vedi → *zaḥāf muzdawğ aw murakkab*) che prevede la trasformazione della 5[^] *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) in *sākina* (vedi → *sākina*) e l'elisione della 7[^] *sākina* di una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*).
- ***naẓm***: [ling.] secondo la teorizzazione de al-Ğurğānī è quell'ordine semantico fra gli elementi del parlare - già correttamente ordinati grammaticalmente e sintatticamente secondo *at-tartīb* e *al-'irāb* (vedi → *tartīb* e '*irāb*') - che risponde ad un *qaşđ*, ovvero una specifica volontà espressiva (vedi → *qaşđ*) in ragione della quale il parlante sceglie di impiegare uno stile fra i vari riconosciuti (es: *at-tawķīd*, *at-takḥşış* etc.), sempre tenendo conto del contesto di enunciazione (*al-ḥāl*). Il *naẓm* marcato da particolari scelte espressive ha per esito ha ciò che definiamo il parlare *marcato* retoricamente. Secondo al-Ğurğānī «è impossibile procedere a un giudizio estetico e quindi critico di un enunciato senza aver compreso in quale modo si è giunti alla costruzione del suo significato per intero» - dunque una riflessione sulla costruzione del *n.* - e se quest'ultimo significato ha un potenziale comunicativo più o meno "efficace", ovvero più o meno retorico. Il *n.*, infatti, è inteso come la porta d'accesso a qualsiasi riflessione su *al-balāgha* (vedi → *balāgha*).
- ***naẓm al-bayt***: [ret.] anche detto *naẓm al-waqfa* è quell'ordine semantico fra gli elementi del parlare - correttamente ordinati grammaticalmente e sintatticamente secondo (vedi →) *at-tartīb* e *al-'irāb* – che si realizza solo in poesia e che dunque motiva dislocazioni o licenze come strumento espressivo e caratteristico del linguaggio lirico. È l'applicazione pragmatica del concetto de *al-'aqd* (vedi → '*aqd*').
- ***naẓm al-ğumla***: [ret.] è quell'ordine semantico fra gli elementi del parlare - correttamente ordinati grammaticalmente e sintatticamente secondo (vedi →) *at-tartīb* e *al-'irāb* – che si realizza in prosa. È l'applicazione pragmatica del concetto de *al-ḥall* (vedi → *ḥall*).
- ***naẓm al-waqfa***: [ret.] sinonimo di *naẓm al-bayt* (vedi → *naẓm al-bayt*).
- ***nidā'***: [gr./ling.] espressione vocativa.
- ***personificazione***: [crit.] nel teatro di Stanislavskij indica lo stadio iniziale l'allenamento dell'attore che parte dal rilassamento muscolare per proseguire con lo sviluppo dell'espressività fisica, dell'impostazione della voce, della coerenza delle

azioni fisiche e della caratterizzazione esteriore. È fondamentale per procedere allo stadio successivo che è quello della reviviscenza (vedi → *reviviscenza*).

- **qabḍ:** [metr.] tipologia di *zaḥāf mufrad aw basīt* (vedi → *zaḥāf mufrad aw basīt*), che prevede l'elisione della 7^a *sākina* (vedi → *sākina*) all'interno di una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*).
- **qāfiya:** [ret.] rima, solo in poesia (vedi → *saḡa* '). Fra le più note varianti della *q.* vi è *al-q. al-waḥīda* ovvero la rima baciata (vedi → *'ilm al-qawāfi*).
- **qarīnat al-maḡāz al-'aqlī:** [ret.] indica le correlazioni logiche sottese alla semiosi del *m. 'a.* (vedi → *maḡāz 'aqlī*). *Q.m. 'a.* non interferisce con le tipologie del *m. 'a.* (che indicano il rapporto di contiguità semantica fra il significato metaforico e quello reale) poichè è una valutazione in merito a quali piani della semiosi vengono innescati dall'interpretazione del *m. 'a* e dunque fa più precisamente riferimento al rapporto fra mittente e destinatario. Essa si divide in tre tipologie.
 - **qarīnat al-maḡāz al-'aqlī al-'aqliyya :** [ret.] ovvero quando l'interpretazione del *m. 'a* nasce da un "indizio" offerto sul piano astratto del termine investito da *m. 'a.* Es: «dafa'a-nī ḥubb-ī ilay-ki» il destinatario desume logicamente che «io (masch.) sono stato sospinto verso di te (femm.) in virtù del mio sentimento amoroso» poichè un sentimento è di natura astratta.
 - **qarīnat al-maḡāz al-'aqlī al-ḥāliyya:** [ret.] ovvero quando l'interpretazione del *m. 'a* nasce da un "indizio" offerto sul piano circostanziale del termine investito da *m. 'a.* Il tipico esempio offerto dai manuali è «kataba al-wālidu al-baṣīru risalatan ilā ibni-hi» il destinatario desume logicamente che è molto probabile che l'anziano padre non vendente abbia fatto scrivere a qualcun altro una lettera per il proprio figlio, e ciò secondo una valutazione (*ḥāliyya*) ovvero di ordine circostanziale.
 - **qarīnat al-maḡāz al-'aqlī al-lafziyya:** [ret.] ovvero quando l'interpretazione del *m. 'a* nasce da un "indizio" offerto sul piano letterale del termine investito da *m. 'a.* Es: «shakara 'amīd al-balādiyyati al-muhāndisīna li-binā'i al-madrasati» il destinatario desume logicamente che gli ingegneri sono coloro che hanno progettato la scuola ma non coloro che l'hanno realmente costruita che presumibilmente sono gli operai di un'impresa edile.
- **qasam:** [gr./ling./ret.] espressione di giuramento. In [gr.] ricorre nella definizione di *waū al-qasam* che indica l'antemposizione della lettera "w" ad un termine sul quale il

parlante presta giuramento. Es. *wa-Allāhi!* – *giuro su Dio!* nel caso specifico di questa espressione, essa è impiegata anche come espressione di stupore o meraviglia (vedi → *at-ta'ağğub*).

- **qaşđ:** [ret.] indica quella specifica volontà espressiva del parlante o di colui che compone un enunciato che influenza la costruzione de *naẓm al-kalām* (vedi *naẓm*). Il *q.* implica dunque la scelta del parlante di uno stile fra i vari riconosciuti da *al-balāgha* ai fini di esplicitare il *maqşūd* (vedi → *maqşūd*).
- **qaşīda:** [lett.] antico componimento poetico tradizionale di media/grande lunghezza contraddistinto dalla struttura del verso in due emistichi e dall'impiego dei metri classici e della rima.
- **qaşīdat an-nathr:** [lett.] modello della “poesia libera” nato negli anni '60 con Adonis e coi poeti della rivista *Shi'r*, non ordinato né prosodicamente né metricamente e fondato sull'unità minima de *naẓm al-ğumla* (vedi → *naẓm al-ğumla*). La strutturazione del linguaggio della *q.n.* si avvicina alla prosa anche se essa è graficamente realizzata secondo *bunyat ash-shi'r al-khaṭṭiyya* (vedi → *bunyat ash-shi'r al-khaṭṭiyya*).
- **qaşr:** [metr.] tipologia di '*illa bi-an-naqş* (vedi → '*illa*) che prevede l'elisione dell'ultima *sākina* (vedi → *sākina*) di un *sabab khafīf* (vedi → *sabab khafīf*) e la trasformazione in *sākina* della *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) che la precede.
- **qaṭ':** [metr.] tipologia di '*illa bi-an-naqş* (vedi → '*illa*) che prevede l'elisione dell'ultima *sākina* (vedi → *sākina*) di un *watad al-magmū'* (vedi → *watad al-magmū'*) e la trasformazione in *sākina* della *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) che la precede.
- **qaṭf:** [metr.] tipologia di '*illa bi-an-naqş* (vedi → '*illa*) che prevede l'elisione del *sabab al-khafīf* (vedi → *sabab khafīf*) presente in fine di *taf'īla* e la trasformazione della 5^a *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) in *sākina* (vedi → *sākina*).
- **qışsa (plu. qışaş):** [lett.] racconto breve.
- **rabāba:** [less./folk.] è uno strumento ad arco la cui origine si fa ascendere all'Afghanistan (VIII° secolo ca.) e diffuso dagli arabi sino al nord Africa, 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 generalmente impiegato per accompagnare le declamazioni de *ash-shi'r al-ghinā'ī* (vedi → *shi'r ghinā'ī*) o di racconti popolari (vedi → *ḥikāya sha'biyya*).

- **radafa:** [lett./folk./mus.] lett: “*ciò che segue subito dopo*” indica i versi di un *mawwāl* (vedi → *mawwāl*) che seguono immediatamente la *al-‘ataba* (vedi → *‘ataba*) e precedono *al-ghīṭā’* (vedi → *ghīṭā’*).
- **rai:** [folk./mus.] genere canoro algerino di matrice arabo-amazigh e legato alla tradizione de *ash-shi’r al-ghinā’ī* (vedi → *shi’r ghinā’ī*) popolare de *al-malḥūn*, (antichissima forma diffusa in tutto il Maghreb anche precedentemente all’arabizzazione del territorio) il quale è tuttavia contraddistinto dalla dialogicità fra due poeti/cantori o due gruppi di poeti/cantori. Il *r.*, spesso intonato in occasione di feste quali matrimoni o momenti di aggregazione sociale, ha forte carattere gnomico e di frequente è contraddistinto dall’impiego di un linguaggio espressivo e scurrile. La denominazione viene ricondotta al termine arabo “*ra’y*” ovvero “*parere, opinione*” che il poeta formula su un determinato tema, aspetto che rimanda all’originaria dialogicità su una questione che veniva espressa dal già citato *malḥūn*. Di fatto le origini del *r.* secondo tale denominazione vengono ricondotte agli inizi del XX° secolo e alla città di Orano ma è presumibile che le *performances* de *al-malḥūn* in questa versione singola fossero frequenti anche in epoca molto più antica.
- **ramz (plu. rumūz):** [metr.] lett. “simbolo”, al plurale si intendono le *al-ḥurūf al-mutaḥharrika* e *as-sākina* (vedi → *mutaḥharrika* e *sākina*) di cui si compongono i *maḡmū’āt ṣawtiyya* o *takarīr ṣawtiyya* (vedi → *maḡmū’ ṣawtī* e *takrīr ṣawtī*) che costituiscono una *taf’īla* (vedi → *taf’īla*).
- **rāwī (plu. ruwāt):** [lett./folk./less.] cantastorie professionista, noto con tale dicitura sin dall’epoca preislamica o con il termine maggiormente diffuso oggi di *ḥakawātī* (vedi → *ḥakawātī*). È una delle figure centrali delle *performances* teatrali tradizionali del mondo arabo secondo le quali il pubblico si raccoglie in cerchio intorno al narratore (vedi → *ḥalqa*). Il repertorio del *rāwī* o *ḥakawātī* comprende storie della letteratura tradizionale, *mawāwīl* (vedi → *mawwāl*) avventure amorose, racconti d’armi e di condottieri. Accompagna spesso la propria narrazione con uno strumento musicale quale *ar-rabāba* (vedi → *ar-rabāba*) ed è seguito da un piccolo gruppo di musicisti. Tale ultima consuetudine è particolarmente diffusa in Egitto nella zona della Nubia e Marocco.
- **reviviscenza:** [crit.] nel teatro di Stanislavskij indica lo stadio avanzato del *training* dell’attore che allena le funzioni dell’immaginazione e 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 inespressivo. Ma non basta che la *r.* sia autentica: essa deve essere in perfetto accordo con la personificazione (vedi → *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-'ağz 'alā aṣ-ṣudūr***: [ret.] figura retorica che fa riferimento al ramo de *'ilm al-badī'* (vedi → *'ilm al-badī'*) de *al-balāgha* e definita come *muḥassina ma'nawiyya* (vedi → *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 *al-muqābala* (vedi → *muqābala*) poichè la prima non implica necessariamente una chiara opposizione di significato bensì esalta il ribaltamento strutturale dei termini che coinvolge, i quali appaiono ripetuti secondo lo schema ABBA.
- ***rīfī*** (masch.) /***rīfiyya*** (femm.): [lett./folk.] si intende “agreste” con marcata connotazione popolare. Aggettivo attribuito a soggetti, temi o stili espressivi letterari di questo tipo.
- ***rubā'ī* (plu. *rubā'īyyāt*)**: [lett.] *rubā'īyyāt* - lett: *quartine* – sono un genere poetico de *ash-shi'r al-ghinā'ī* (vedi → *shi'r ghinā'ī*) strutturato su un modello poetico ben definito e notoriamente conosciuto come di matrice persiana. Si tratta di un modello lirico riconducibile al gruppo dei componimenti di *shi'r ad-dūbayt*, (vedi → *shi'r ad-dūbayt*) ed è costituito da due versi ordinati in quattro *ashṭur* (vedi → *shaṭr*) consecutivi e in rima. Tali *ashṭur* sono ordinati originariamente secondo lo schema (aaaa) o (aaba), tendenzialmente formulati sullo stesso *wazn* (vedi → *wazn*) o variazioni dello stesso e formulati rigorosamente in *fuṣḥā* (vedi → *fuṣḥā*). La caratteristica principale di questa tipologia di componimenti è che in essi la reale unità prosodica, rimica e retorica di riferimento è *ash-shaṭr* e non il *bayt* (vedi → *bayt*). Fra le sue caratteristiche – ricorda al-Qarṭāğannī – vi è quella che «lā yağūzu 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. 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-hazağ* e le sue 24 variazioni), esso, invece, ha visto

un'evoluzione del tutto differente nella tradizione araba in cui si osservano due gruppi di tipologie di *r.*: gruppo di *rubā'īyyāt* marcate rimicamente (*ar-rubā'ī al-kāmil*; *ar-rubā'ī al-khaṣiyy* o *al-a'rağ*) gruppo di *rubā'īyyāt* marcate retoricamente (3 - *ar-rubā'ī al-khāṣṣ*; 4 - *ar-rubā'ī al-mumanṭaq*; 5 - *ar-rubā'ī al-muraffal*; 6 - *ar-rubā'ī al-mardūf*; 7 - *mağzū' ad-dūbayt*)

- ***rubā'ī kāmīl***: [lett.] ovvero “il *rubā'ī* completo”. È quel *r.* marcato rimicamente e costituito da quattro *ashṭur* (vedi → *shaṭr*) in rima baciata (schema rimico: aaaa), formulati a partire da un *wazn* (vedi → *wazn*) ben definito ed articolato secondo le possibili variazioni dello stesso. È la tipologia formale di *r.* più di rado presente nei componimenti di questo tipo.
- ***rubā'ī khaṣiyy* o *a'rağ***: [lett.] ovvero “il *rubā'ī* monco o zoppo”. È quel *rubā'ī* marcato rimicamente e formulato sempre a partire da un *wazn* (vedi → *wazn*) ben definito ed articolato secondo le possibili variazioni dello stesso, tuttavia, in questa forma di *r.* solo tre *ashṭur* (vedi → *shaṭr*) su quattro sono legati da una *qāfiya waḥīda* (vedi → *qāfiya*) mentre il restante è libero (generalmente il terzo) (schema rimico: aaba).
- ***rubā'ī khāṣṣ***: [lett.] ovvero “il *rubā'ī* puro”. È quel *r.* marcato retoricamente all'interno del quale si esige che i quattro *ashṭur* (vedi → *shaṭr*) siano ordinati in *qāfiya waḥīda* (vedi → *qāfiya*) e che ognuno dei due *ğinās*, quello fra il primo ed il secondo emistichio del primo verso ed il primo e secondo emistichio del secondo verso, sia *tāmm* (vedi → *ğinās*).
- ***rubā'ī mardūf***: [lett.] ovvero “il *rubā'ī* simmetrico”. È quel *r.* marcato retoricamente la cui caratteristica essenziale è la presenza massiccia del *ğinās*, sia esso *tāmm* sia *nāqiṣ* (vedi → *ğinās*), in quanti più casi sia possibile che esso occorra. Come per *ar-rubā'ī al-muraffal* (vedi → *rubā'ī muraffal*), va detto che nonostante la cesura interna del verso indichi sempre due emistichi, ogni verso qui è invece composto da quattro unità sintagmatiche che rendono ancora più ricca la sua prosodia. In tal senso si giustifica la dicitura stessa di “*mardūf* - simmetrico” con la quale questo *r.* è stato definito.
- ***rubā'ī mumanṭaq***: [lett.] ovvero “il *rubā'ī* di maniera”. È quel *r.* marcato retoricamente all'interno del quale si esige che rispettivamente i primi due emistichi dei due versi della coppia così come i due secondi emistichi della stessa siano ordinati fra loro in *qāfiya waḥīda* (vedi → *qāfiya*). A ciò si aggiunge che il

ġinās fra una delle due coppie di emistichi citate è *nāqīṣ naw' al-ḥurūf*, mentre l'altro *ġinās* è tendenzialmente *tāmm* (vedi → *ġinās*).

- ***rubā'ī muraffal***: [lett.] ovvero “il *rubā'ī* ornato”. Tale tipologia di *r.* marcato retoricamente è molto simile ad *ar-rubā'ī al-mumaṇṭaq* (vedi → *rubā'ī mumaṇṭaq*), tuttavia, il *ġinas nāqīṣ* che lega una delle due coppie di emistichi è *nāqīṣ naw' al-ḥurūf wa at-tartīb*, mentre l'altro *ġinās* è generalmente *tāmm* (vedi → *ġinās*). 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 “*muraffal* - ornato” con la quale questo *r.* è stato definito.
- ***(rūbā'ī) mağzū' ad-dūbayt*** [lett.] ovvero “la mezza quartina”. È quel *r.* marcato retoricamente all'interno del quale si esige che i due *shaṭrāni* (vedi → *shaṭr*) del primo verso siano ordinati in *qāfiya waḥīda* (vedi → *qāfiya*) e *ġinās tāmm / nāqīṣ* con il secondo emistichio del secondo verso (vedi → *ġinās*). Il primo emistichio del secondo verso, dunque, è libero e non segue la *taf'ila* (vedi → *taf'ila*) che accomuna gli altri tre emistichi della coppia di versi. Questo tipo di *rubā'ī* è generalmente contraddistinto dall'impiego del *baḥr al-basīt* (vedi → *baḥr al-basīt*) e fu quello tendenzialmente adottato da Al-Bahā' Zuhayr e al-Anṣārī.
- ***sabab (plu. asbāb)***: [metr.] tipologia di *mağmū' ṣawtī o takrīr ṣawtī* (vedi → *mağmū' ṣawtī* e *takrīr ṣawtī*), ovvero è gruppo di suono composto da due lettere. Esso può essere di due tipi: *sabab thaqīl* e *sabab khafīf*.
- ***sabab khafīf***: [metr.] tipologia specifica di *takrīr ṣawtī* (vedi → *takrīr ṣawtī*). Esso è costituito da due battute, una di suono e l'altra di silenzio, e si realizza in scrittura simbolica con il seguente simbolo “0/”. Es: $\text{فَا} = fā > 0/$ all'interno della *taf'ila* $\text{فَاعِلُنْ} = fā'ilun > 0//$ 0/ (la scrittura simbolica va letta da destra verso sinistra).
- ***sabab thaqīl***: [metr.] tipologia specifica di *takrīr ṣawtī* (vedi → *takrīr ṣawtī*). Esso è composto da *mutaḥarrikatayni* (vedi → *mutaḥarrika*), ossia da due lettere di suono. La sua rappresentazione in forma di simbolo è “//”. Es. $\text{مُتَا} = muta > //$ all'interno della *taf'ila* $\text{مُتَاعِلُنْ} = mutaḥfā'ilun > 0// 0/ //$ (la scrittura simbolica va letta da destra verso sinistra).
- ***sağā'***: [ret.] figura retorica che fa riferimento al ramo de *'ilm al-badī'* (vedi → *'ilm al-badī'*) de *al-balāgha* e definita come *muḥassina lafziyya* (vedi → *muḥassina*

lafziyya). S. indica l'andamento rimatico e alcune sue fioriture di suono. Ricorre sia in poesia sia in prosa e anche se le è affine non è sinonimo di *qāfiya* (vedi → *qāfiya*) poichè 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 (vedi →) *at-taṣrī'*, *at-tarṣī'*, *at-taṣbīgh*.

- **sākina**: [metr.] in metrica si intende la lettera non vocalizzata, dunque una battuta di silenzio che, insieme da altre della stessa categoria o a battute di suono (lettere *mutaḥarrika*, vedi → *mutaḥarrika*) si compone un *takrīr ṣawtī* (vedi → *takrīr ṣawtī* o *mağmū' ṣawtī*). La sua realizzazione in scrittura simbolica è indicata dal segno “0”.
- **ṣalm**: [metr.] è un tipo di *'illa bi-an-naqṣ* (vedi → *'illa bi-an-naqṣ*) che prevede l'elisione del *watad al-mafrūq* (vedi → *watad al-mafrūq*) presente in fine di *taf'īla* (vedi → *taf'īla*).
- **ṣarf**: [ling.] è il processo di derivazione a partire da una radice verbale (vedi → *'ilm aṣ-ṣarf*).
- **shadda**: [gr.] raddoppiamento consonantico.
- **shakl**: [metr.] tipologia di *zaḥāf muzdawğ aw murakkab* (vedi → *zaḥāf muzdawğ aw murakkab*) che prevede l'elisione della 2^a e 7^a *sākina* (vedi → *sākina*) di una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*).
- **shakl balāghī** (*plu. ashkāl balāghīyya*): [ret.] figura retorica.
- **shaṭr** (*plu. aṣṭur*): [lett.] emistichio.
- **shi'r ad-dūbayt**: [lett.] ovvero poesia basata su una coppia di versi generalmente ordinati in quattro emistichi consecutivi. Il termine *dūbayt* deriva dal persiano: دو – *due* e بیت – *verso*, e fu un lessema adottato successivamente anche in arabo come prestito non integrato (نوبیت – *coppia di versi, distico*) e che nella letteratura araba o arabofona ha seguito uno sviluppo differente. Fra i componimenti composti in *shi'r ad-dūbayt* vi sono *ar-rubā'īyyāt* (vedi → *rubā'ī*), il *marbū'* (vedi → *marbū'*) e il *murabba' baghdādī* (vedi → *murabba' baghdādī*).
- **shi'r manthūr**: [lett.] fu la definizione (oggi dismessa) indicata da Ğurğī Zaydān nel 1905 per i componimenti oggi riconosciuti come afferenti al modello lirico de *ash-shi'r al-ḥurr ghayr at-taf'īlī* (vedi → *shi'r ḥurr ghayr taf'īlī*).
- **shi'r fāḥish**: [lett.] (vedi → *shi'r al-muğūn*).

- ***shi'r ghinā'ī***: [lett.] poesia cantata. Come del resto anche in molte altre tradizioni letterarie, anche nella poesia araba è fra i primi modelli poetici, recitato con accompagnamento musicale e declinato in numerosi generi.
- ***shi'r 'udhrī***: [lett.] filone de *al-ghazal* (vedi → *ghazal*) ovvero poesia del corteggiamento amoroso. *S.h.* è la poesia atta a descrivere l'amore platonico.
- ***shi'r ḥurr ghayr taf'īlī***: [lett.] modello della “poesia libera” nato agli inizi del XX° secolo, non ordinato né prosodicamente né metricamente ma comunque fondato sull'unità minima de *naẓm al-bayt* (vedi → *naẓm al-bayt*). *S.h.g.t.* è un modello poetico fondato su *bunyat ash-shi'r al-khaṭṭīyya* (vedi → *bunyat ash-shi'r al-khaṭṭīyya*) e dunque slegato dall'ordine del verso classico e dei suoi *buhūr* (vedi → *baḥr*) e *awzān* (vedi → *wazn*), in cui alcune *taf'īlāt* (vedi → *taf'īla*) possono ricorrere sporadicamente e senza ordine preciso all'interno del componimento.
- ***shi'r ḥurr taf'īlī***: [lett.] 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 (*Il colera*, 1947) e altri colleghi della scuola letteraria irachena di quel periodo, ordinato prosodicamente ma non metricamente. *S.h.t.* è un modello poetico fondato su *bunyat ash-shi'r al-khaṭṭīyya* (vedi → *bunyat ash-shi'r al-khaṭṭīyya*) e slegato dall'ordine del verso classico e dei suoi *buhūr* (vedi → *baḥr*) tuttavia basato sulla precisa ed imprescindibile occorrenza di altri *awzān* (vedi → *wazn*), innovativi e dunque di *taf'īlāt* (vedi → *taf'īla*) impiegate con una certa iterazione all'interno del componimento.
- ***shi'r li-l-masrah***: [lett.] “poesia per il teatro”, ovvero componimento in *shi'r ḥurr ghayr taf'īlī* (vedi → *shi'r ḥurr ghayr taf'īlī*) con marcata influenza della dialogicità tipica della scrittura drammaturgica.
- ***shi'r al-muḡūn***: [lett.] o *shi'r al-fāḥish* genere poetico osceno e scurrile con finalità satiriche, ispirato dalla poesia abbaside del *al-hazl* (lett: “il ridicolo” componimenti leggeri) (vedi → *hazal*), notoriamente contrapposto al filone dei componimenti de *al-ḡidd* (componimenti “seri” o elevati) (vedi → *ḡidd*).
- ***shi'r muqaffā taf'īlī***: [lett.] anche denominata come *ash-shi'r al-muqaffā at-taqlīdī* “poesia in rima tradizionale” o *ash-shi'r al-Khalīlī* “poesia secondo il modello de al-Khalīl” (vedi → *bayt Khalīlī*) è la poesia in rima e ordinata secondo i metri tradizionali della poesia araba classica.
- ***shi'r mursal***: [lett.] sin. di *shi'r ḥurr taf'īlī* (vedi → *shi'r ḥurr taf'īlī*).

- **sukhriya:** [crit./lett.] ironia, anche sarcasmo.
- **ṣūrat al-mağzū' li-l-baḥr:** [metr.] ovvero “forma monca del metro”, è quella variazione strutturale del metro della poesia tradizionale secondo la quale il metro è più corto e manca di due *taf'īlatayni*, rispettivamente l'ultima di ogni emistichio (vedi → *taf'īla*) (dunque in esso appaiono 6 o 4 *taf'īlāt* per verso invece di 8 o 6, in ragione del metro selezionato). Tale mutamento, se presente, è obbligatorio dall'inizio alla fine del componimento.
- **ṣura tāmma li-l-baḥr:** [metr.] ovvero “forma completa del metro”, si ottiene quando il pattern di 4 o 3 *taf'īlāt* (vedi → *taf'īla*) per emistichio viene rispettato (tot. max. 6 o 8 *taf'īlāt* per verso in base al metro scelto). Si oppone a *ṣūrat al-mağzū' li-l-baḥr* (vedi → *ṣūrat al-mağzū' li-l-baḥr*).
- **ta'ağğub:** [gr./ling.] espressione di meraviglia, stupore.
- **ta'bīr sha'bī:** [lett./ling] espressione popolare in *lahğā* spesso stereotipica, marcata retoricamente dall'impiego di *tağāwwuzāt naḥwiyya* (vedi → *tağāwwuz naḥwī*) per esigenze di mnemonicità o eufonia.
- **tadhyīl:** [metr.] è un tipo di 'illa *bi-az-ziyāda* (vedi → 'illa *bi-az-ziyāda*) che prevede l'aggiunta di una *sākina* (vedi → *sākina*) alla fine dell'ultimo *mağmū' sawtī* o *takrīr ṣawtī* (vedi → *mağmū' sawtī* o *takrīr ṣawtī*) di una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*) se esso è un *watad* (vedi → *watad*).
- **taf'īla:** [metr.] unità prosodica o piede del verso essa è costituita da due o più *mağmū'āt ṣawtiyya* o *takrīr ṣawtiyya* (vedi → *mağmū' ṣawtī* e *takrīr ṣawtī*). Nella metrica araba tradizionale le *taf'īlāt* regolari sono dieci.
- **taf'īlat aḍ-ḍarb:** [metr.] o anche *aḍ-ḍarb* è l'ultima *taf'īla* (vedi → *taf'īla*) del secondo emistichio di un verso, ovvero l'ultima di ciascuno verso. Da non confondere col significato di *ḍarb al-baḥr* e le sue tipologie (*aḍ-ḍarb aṣ-ṣaḥīḥ*; *aḍ-ḍarb as-sālim*) che tuttavia si lega a quello di *taf'īlat aḍ-ḍarb*: con *ḍarb al-baḥr* si intende infatti il modo in cui il verso appare in ragione dei mutamenti morfologici intervenuti su *taf'īlat aḍ-ḍarb* (vedi → *ḍarb*).
- **taf'īlat al-'arūd:** [metr.] o anche 'arūd ultima *taf'īla* (vedi → *taf'īla*) del primo emistichio di un verso. La definizione della scienza metrica come 'ilm *al-arūd wa at-taf'īlāt* (vedi → 'ilm *al-arūd wa at-taf'īlāt*) si lega infatti all'articolazione delle soluzioni metriche che sono esito dei mutamenti morfologici intervenuti anche su *taf'īlat al-'arūd* (vedi → *taf'īlat al-'arūd*).

- ***taf'īlātāni khumāsiyyatāni***: [metr.] sono 2 delle 10 *taf'īlāt* (vedi → *taf'īla*) ad essere composte da 5 fra *hurūf mutaḥarrika* e *sākina* (vedi → *mutaḥarrika* e *sākina*) e rispondo ad una classificazione strutturale delle *taf'īlāt*. Ciascuna di esse è composta da un *watad magmū'* (vedi → *watad magmū'*) e da un *sabab khafīf* (vedi → *sabab khafīf*) benché in ordine diverso.
- ***taf'īlāt subā'iyya***: [metr.] sono 8 delle 10 *taf'īlāt* (vedi → *taf'īla*) ad essere composte da 5 fra *hurūf mutaḥarrika* e *sākina* (vedi → *mutaḥarrika* e *sākina*) e rispondono a una classificazione strutturale delle *taf'īlāt*. Ciascuna di esse è composta da alcuni *magmū'āt ṣawtiyya* o *takārīr ṣawtiyya* (vedi → *magmū' ṣawtī* o *takrīr ṣawtī*) secondo un ordine specifico per ciascuna.
- ***taf'īlāt aṣliyya***: [metr.] da non confondere con *taf'īlāt ismu-hā "uṣūl"* (vedi → *taf'īlāt ismu-hā "uṣūl"*) sono le 10 *taf'īlāt* della metrica araba classica (vedi → *taf'īla*).
- ***taf'īlāt ismu-hā "uṣūl"***: [metr.] sono quelle 4 *taf'īlāt* (vedi → *taf'īla*) che principiano con un *watad maḡmū'* o *mafrūq* (vedi → *watad*). Rispondono a una classificazione delle *taf'īlāt* in base alla tipologia dei *magmū'āt ṣawtiyya* o *takārīr ṣawtiyya* (vedi → *magmū' ṣawtī* o *takrīr ṣawtī*) da cui sono composte.
- ***taf'īlāt ismu-ha "furū"***: [metr.] sono quelle 6 *taf'īlāt* (vedi → *taf'īla*) che principiano con un *sabab khafīf* (vedi → *sabab khafīf*). Rispondono ad una classificazione delle *taf'īlāt* in base alla tipologia dei *magmū'āt ṣawtiyya* o *takārīr ṣawtiyya* (vedi → *magmū' ṣawtī* o *takrīr ṣawtī*) da cui sono composte.
- ***taḡāwwuz naḥwī***: [ling.] sovvertimento del corretto rapporto grammaticale fra le parti di un enunciato in ragione di esigenze di mnemonicità o eufonia e generalmente ricorrente nelle espressioni parlate o popolari. Differisce da *at-taḡāwwuz ash-shi'rī* (vedi → *taḡāwwuz shi'rī*).
- ***taḡāwwuz shi'rī***: [lett.] licenza poetica.
- ***taḡdīd***: [lett.] rinnovamento.
- ***ta'khīr***: [ret.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico *qaṣd* (vedi → *qaṣd*) che influenza la realizzazione del *naẓm* (vedi → *naẓm*) di un enunciato. In questo caso, si tratta di un fenomeno di dislocazione linguistica in ragione del quale un determinato termine o sintagma non occupa la posizione normalmente prevista dalla struttura della lingua ma viene "posticipato" in posizione "non canonica" per effetto di una focalizzazione, svolgendo così una particolare

funzione pragmatica ed esprimendo un particolare significato in relazione alla progressione dell'informazione. Si contrappone ad *at-taqdīm* (vedi → *taqdīm*).

- ***takrīr ṣawfī***: [metr.] anche *mağmū' ṣawfī* (vedi → *mağmū' ṣawfī*) gruppo di battute di suono e silenzio di cui è costituita la *taf'īla* (vedi → *taf'īla*).
- ***tamannī*** [gr./ling.] espressione ottativa, dunque di desiderio o speranza.
- ***tankīr***: [gr./ret.] in [ling.] è l'indeterminazione di un termine secondo le regole previste dalla grammatica e dalla sintassi. In [ret.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico *qaṣd* (vedi → *qaṣd*) che influenza la realizzazione del *naẓm* (vedi → *naẓm*) di un enunciato. In questo caso si tratta di un fenomeno in cui un termine o sintagma viene reso in forma negativa in luogo di affermativa per esaltare per paradosso il tono affermativo stesso, esprimendo un particolare significato in relazione alla progressione dell'informazione. Si contrappone ad *at- ta'rīf* (vedi → *ta'rīf*).
- ***tanwīn***: [gr.] è un segno di vocalizzazione che indica l'inderterminazione di un *ism* (vedi → *ism*).
- ***taqdīm***: [ret.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico *qaṣd* (vedi → *qaṣd*) che influenza la realizzazione del *naẓm* (vedi → *naẓm*) di un enunciato. In questo caso si tratta di un fenomeno di dislocazione linguistica in ragione del quale un determinato termine o sintagma non occupa la posizione normalmente prevista dalla struttura della lingua ma viene "anticipato" in posizione "non canonica" per effetto di una focalizzazione, svolgendo così una particolare funzione pragmatica ed esprimendo un particolare significato in relazione alla progressione dell'informazione. Si contrappone ad *at-ta'khīr* (vedi → *ta'khīr*).
- ***ṭaqṭūqa***: [folk./mus.] è una delle forme del *ghinā'ī turāthī 'inda al-'arab* presumibilmente derivante dal *zağal* andaluso e perlopiù diffusa in Egitto e ne Bilād ash-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 popolarità registrandone l'esecuzione e diffondendola attraverso esibizioni e la radio. Si tratta generalmente di brani abbastanza brevi e semplici sia sotto il profilo musicale sia per complessità del loro testo che è prettamente popolare e dunque anonimo, realizzati sulla base di due fra le più tradizionali *maqāmāt sharqiyya* (vedi → *maqām*) fra cui *al-ghaṣan* e *ar-rāsat* o *ar-rāsat suzanāt* che è una variante del precedente. Sayyid Darwīsh (1892 -

1923), fra i più talentuosi e amati musicisti egiziani, fu autore di numerose *taqtūqāt* e ne realizzò alcune anche a partire da un *maqām* sino ad allora mai impiegato in questo tipo di genere musicale e denominato *al-‘ağam*. Come attesta lo stesso nome (*al-‘ağam*, lett: nome collettivo indicante i non arabi e gli stranieri) si tratta una di quelle *maqāmāt sharqiyya* che vira verso i suoni della musica occidentale, poiché è più vicina musicalmente alle scale diatoniche e cromatiche della musica europea particolarmente familiari agli abitanti di una città portuale come Alessandria di cui il musicista era nativo. L'introduzione del nuovo *maqām* da parte di Darwīsh ha rappresentato un'evoluzione per questo genere musicale e canoro.

- **tarfīl:** [metr.] è un tipo di *‘illa bi-az-ziyāda* (vedi → *‘illa bi-az-ziyāda*) che prevede l'aggiunta di un *sabab khafīf* (vedi → *sabab khafīf*) alla fine dell'ultimo *mağmū' sawtī* o *takrīr şawtī* (vedi → *mağmū' sawtī* o *takrīr şawtī*) di una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*) se esso è un *watad* (vedi → *watad*).
- **ta'rīf:** [ling./ret.] in [ling.] è la determinazione di un termine secondo le regole previste dalla grammatica e dalla sintassi. In [ret.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico *qaşd* (vedi → *qaşd*) che influenza la realizzazione del *naẓm* (vedi → *naẓm*) di un enunciato. In questo caso si tratta di un fenomeno in cui un termine o sintagma viene reso in forma affermativa in luogo di negativa per esaltare per paradosso la negazione stessa, esprimendo un particolare significato in relazione alla progressione dell'informazione. Si contrappone ad *at-tankīr* (vedi → *tankīr*).
- **tarkīz:** [ret.] fra gli stili de *al-balāgha* esso indica la puntualità espressiva.
- **tarşī':** [ret.] figura retorica di suono afferente al ramo de *‘ilm al-badī'* (vedi → *‘ilm al-badī'*) de *al-balāgha* e definita come *muḥassina lafẓiyya* (vedi → *muḥassina lafẓiyya*). Essa è fioritura metrica complessa derivata da *as-sağa'* (vedi → *as-sağa'*) che occorre fra due emistichi di uno stesso verso. *At-tarşī'* prevede una rima baciata fra i due emistichi di uno stesso verso in cui le due ultime parole condividono una o più lettere finali e condiziona fortemente la realizzazione dell'emistichio poiché prevede una spiccata corrispondenza eufonica o sintattica anche fra i sintagmi non direttamente investiti (vedi → *taşrī'*). È considerato una figura retorica di suono raffinata e presente soprattutto nella poesia classica, in cui, come afferma al-Ğurġānī «come le perle di una collana, i sintagmi corrispondono da parte a parte».
- **tartīb:** [gr.] ordine grammaticale fra gli elementi del parlare.

- ***tashbīgh***: [metr.] è un tipo di '*illa bi-az-ziyāda* (vedi → '*illa bi-az-ziyāda*) che prevede l'aggiunta di una *sākina* (vedi → *sākina*) alla fine dell'ultimo *maǧmū' sawtī* o *takrīr ṣawtī* (vedi → *maǧmū' sawtī* o *takrīr ṣawtī*) di una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*) se esso è un *sabab khafīf* (vedi → *sabab khafīf*).
- ***tashbīgh***: [ret.] figura retorica afferente al ramo de '*ilm al-badī*' (vedi → '*ilm al-badī*') de *al-balāgha* e definita come *muḥassina lafẓiyya* (vedi → *muḥassina lafẓiyya*). Essa è fioritura complessa derivata da *as-saġa'* (vedi → *as-saġa'*) i cui esiti sono quelli paragonabili a quelli dell'anadiplosi* (sia in prosa sia in poesia) ovvero la ripetizione dell'ultima parte di un segmento sintattico nella prima parte del segmento successivo. Risponde a una semantica di tipo aggiuntivo e la seconda occorrenza è un'espansione della prima.
- ***tashbīh***: [ret.] figura retorica afferente al ramo de '*ilm al-bayān* (vedi → '*ilm al-bayān*) de *al-balāgha*. Essa esalta un'arbitraria relazione comparativa fra uno o più concetti che condividono una o più qualità indicata dal parlante. I quattro pilastri del *tashbīh* sono 1) *al-mushabba*, ovvero il primo termine della comparazione; 2) *adāt at-tashbīh*, ovvero la particella che indica la comparazione; 3) *al-mushabba bi-hi*, ovvero il secondo termine della comparazione; 4) *waġh ash-shibah*, ovvero la qualità in comune sulla quale è stata costruita la comparazione stessa fra i due termini del *t*. Il *t* ha due realizzazioni: a) *at-tashbīh tāmm*, ovvero quello in cui i quattro pilastri del *tashbīh* sono presenti nell'enunciato e di cui si riconoscono varie tipologie. b) *at-tashbīh nāqīṣ* ovvero quello in cui dei quattro pilastri del *tashbīh* possono essere omessi uno o entrambi fra *adāt at-tashbīh* e *waġh ash-shibah* ma mai *al-mushabba* e *al-mushabba bi-hi* (poiché in quel caso si otterrebbe *al-isti 'āra* – vedi → *isti 'āra*). Si riconoscono varie tipologie di *t*.
- ***tashbīh balīgh***: [ret.] è una tipologia di *tashbīh nāqīṣ* (vedi → *tashbīh*) in cui dei quattro pilastri del *tashbīh* vengono omessi sia *adāt at-tashbīh* sia *waġh ash-shibah*. Sotto il profilo retorico è considerato il più elegante poichè rimanda alla caratteristica de *al-iġāz* (vedi → *iġāz*) che contraddistingue *al-balāgha* (vedi → *balāgha*).
- ***tashbīh maqlūb***: [ret.] è una tipologia di *tashbīh tāmm* (vedi → *tashbīh*) in cui dei quattro pilastri si pone in maggiore evidenza *waġh ash-shibah* ponendolo in fine di enunciato e spesso dislocando l'ordine canonico del *tashbīh* come segue: 1) *adāt at-tashbīh* + 2) *mushabba* + 3) *mushabba* + 4) *waġh ash-shibah*.

- ***tashbīh mu'aqqad***: [ret.] è una tipologia di *tashbīh nāqīṣ* (vedi → *tashbīh*) in cui dei quattro pilastri del *t*. si omette *adāt at-tashbīh*.
- ***tashbīh muğmal***: [ret.] è una tipologia di *tashbīh nāqīṣ* (vedi → *tashbīh*) in cui dei quattro pilastri del *t*. si omette *wağh ash-shibah*.
- ***tashbīh mursal***: [ret.] è la tipologia di *tashbīh tām̄m* (vedi → *tashbīh*) nonché quella maggiormente esemplificativa di questa figura retorica e quella più chiara e semplice.
- ***tashbīh tamthīlī***: [ret.] è una tipologia di *tashbīh* (vedi → *tashbīh*) in cui si esige che almeno *wağh ash-shibah* consista in un'immagine allegorica articolata. È una tipologia di *tashbīh* molto comune e apprezzata in retorica e può essere sia *tām̄m* sia *nāqīṣ*.
- ***tash'īth***: [metr.] è un particolare tipo di mutamento morfologico che investe le *taf'īlāt* (vedi → *taf'īla*) ibrido fra *az-zahāf* (vedi → *zahāf*) e *al-'illa* (vedi → *al-'illa*): esso, difatti, al pari de *al-'illa* può colpire un *watad* (vedi → *watad*) - eventualità preclusa allo *az-zahāf* - ma come *az-zahāf*, d'altra parte, interviene in corpo di *taf'īla* e non solo alla fine. Si tratta di un fenomeno metrico che occorre raramente.
- ***tashkīl***: [ling.] vocalizzazione.
- ***taskīn***: [ling.] elisione vocalica con attribuzione di *sukūn* a una lettera.
- ***taṣrī'***: [ret.] figura retorica afferente al ramo de *'ilm al-badī'* (vedi → *'ilm al-badī'*) de *al-balāgha* e definita come *muḥassina lafziyya* (vedi → *muḥassina lafziyya*). Essa è fioritura metrica complessa derivata da *as-sağā'* (vedi → *as-sağā'*) che occorre fra due emistichi di uno stesso verso uno stesso verso in cui le due ultime parole condividono una o più lettere finali ma a differenza del *tarṣī'* (vedi → *tarṣī'*) 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.
- ***ṭayy***: [metr.] In [metr.] è un tipo si *zahāf mufrad aw basīṭ* (vedi → *zahāf mufrad aw basīṭ*) che comporta l'elisione della 4^a *sākina* (vedi → *sākina*) di una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*).
- ***tawriya***: [ret.] figura retorica afferente al ramo de *'ilm al-badī'* (vedi → *'ilm al-badī'*) de *al-balāgha* e definita come *muḥassina ma'nawīyya* (vedi → *muḥassina ma'nawīyya*). La *t*. fa leva sulla polisemia di un termine che non viene impiegato nella sua accezione di significato di natura materiale, bensì secondo quella astratta. La

corretta interpretazione è solitamente desumibile dal fatto che è presente nell'enunciato un termine opposto al significato astratto e non a quello materiale. Da non confondere con *al-kināya* (vedi → *kināya*). Il significato astratto della *t.* fa spesso leva su substrato culturale condiviso come proverbi, abitudini, versi etc. 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 rappresentato 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 di *verfremdungseffekt* (vedi → *verfremdungseffekt*).
- **teatro povero:** [lett./crit.] è un tipo di teatro teorizzato alla fine degli anni '60 dal regista polacco Jerzy Grotowski. Con la definizione di *t.p.* si intende un teatro in cui ha un ruolo essenziale il rapporto dell'attore con il pubblico e non l'allestimento scenico, i costumi, le luci o gli effetti speciali. Tali orpelli sono considerati al pari di "trappole" che, se da un lato possono intensificare l'esperienza teatrale nella sua immanenza, dall'altro, invece, non sono necessarie ai fini della comunicazione del messaggio teatrale. "Povero" indica l'eliminazione di tutto ciò che non è necessario e ciò al fine di lasciare l'attore 'spogliato' e dunque più comunicativo con i suoi destinatari.
- **thuna'iyya qiddiyya:** [ling./crit.] coppia di lessemi diametralmente opposti semanticamente.
- **ṭibāq** [ret.] figura retorica afferente al ramo de 'ilm al-badī' (vedi → 'ilm al-badī') de *al-balāgha* e definita come *muḥassina ma'nawiyya* (vedi → *muḥassina ma'nawiyya*). Essa coincide con l'antitesi* o l'ossimoro* e può colpire due o più termini e si presenta sotto forme differenti (vedi → *ṭ. iḡābī*, *ṭ. iḡāzī*, *ṭ. salbī*.)
 - **ṭibāq iḡābī:** [ret.] antitesi / ossimoro* fra termini in forma affermativa e affini per categoria grammaticale.
 - **ṭibāq iḡāzī:** [ret.] antitesi / ossimoro* è il *ṭ.* "conciso" che investe termini in forma affermativa, anche non affini per categoria grammaticale.
 - **ṭibāq salbī:** [ret.] antitesi / ossimoro* con termini in forma affermativa e 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' (vedi → 'ilm al-badī') de al-balāgha e definita come muḥassina lafziyya (vedi → muḥassina lafziyya). Essa prevede la ripetizione del medesimo termine a inizio di verso o di emistichio per enfatizzarne il significato.
- **turāth sha'bī:** [crit./folk] l'eredità, il bagaglio della cultura popolare tradizionale.
- **ughniya sha'biyya:** [folk./mus.] canzone popolare.
- **'umda:** [less.] rappresentante dell'amministrazione locale egiziana, autorità locale.
- **umsiyya shi'riyya:** [lett.] serata conviviale che ha per scopo la recitazione di versi e la condivisione della poesia.
- **uslūb qaṣr 'an ṭarīq an-naft wa al-istithnā':** [ret.] è uno degli stili espressivi che afferisce al ramo 'ilm al-ma'ānī (vedi → 'ilm al-ma'ānī) de al-balāgha. Si tratta di una costruzione tipica de al-īḡāz (vedi → īḡāz) in cui per affermare un concetto si pongono una di seguito all'altra una frase in forma negativa e un'eccettuativa (es: laysa yafullu ash-sharra ghayr ash-sharri – niente vince il male se non il male).
- **uṣṭūra (plu. asāṭīr):** [lett. / folk.] leggenda.
- **verfremdungseffekt:** [crit.] effetto di straniamento e alienazione così come teorizzato da Brecht nel suo modello di "teatro epico" (vedi → teatro epico)
- **waqf:** [metr.] è un tipo di 'illa bi-an-naqs (vedi → 'illa bi-an-naqs) che prevede la trasformazione della 7^a mutaḥarrika (vedi → mutaḥarrika) in sākina (vedi → sākina) alla fine della taf'īla (vedi → taf'īla).
- **waḥdat al-bayt:** [ret.] è quella realizzazione de an-naẓm (vedi → 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 (vedi → naẓm al-bayt)
- **waḥdat al-ḡumla:** [ret.] è quella realizzazione de an-naẓm (vedi → naẓm) in poesia secondo la quale la frase è l'unità minima del componimento lirico. Il suo impiego in poesia è volutamente non consona e prestato dalla prosa con finalità espressive. W.ğ contraddistingue i componimenti de qaṣīdat an-nathr (vedi → qaṣīdat an-nathr) e si fonda su naẓm al-ḡumla (vedi → naẓm al-ḡumla).
- **waqs:** [metr.] è un tipo di zahāf mufrad aw basīṭ (vedi → zahāf mufrad aw basīṭ) che comporta l'elisione della 2^a mutaḥarrika (vedi → mutaḥarrika) di una taf'īla (vedi → taf'īla).

- **waṣl**: [ling./ret.] in [ling.] è il fenomeno relativo alla mancata realizzazione fonetica e grafica della *hamza* in particolari contesti grammaticali. In [ret.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico *qaṣd* (vedi → *qaṣd*) che influenza la realizzazione del *naẓm* (vedi → *naẓm*) di un enunciato. In questo caso si tratta di un fenomeno di dislocazione linguistica in ragione del quale alcuni termini o sintagmi non occupano le posizioni normalmente previste dalla struttura della lingua ma vengono “avvicinati” l’uno all’altro in posizione “non canonica” per effetto di una focalizzazione, svolgendo così una particolare funzione pragmatica ed esprimendo un particolare significato in relazione alla progressione dell’informazione. Si contrappone ad *al-faṣl* (vedi → *faṣl*).
- **watad (plu. awtād)**: [metr.] si tratta di un *mağmū‘ ṣawtī* o *takrīr ṣawtī* (vedi → *mağmū‘ ṣawtī* e *takrīr ṣawtī*) costituito da tre lettere. Due di esse sono *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*) mentre l’altra è *sākina*. Il w. è inscindibile e non accetta l’intervento di modifiche morfologiche al suo interno (vedi → *az-zaḥāf*) ma può essere colpito da *al-‘illa* (vedi → *‘illa*). Esso si realizza secondo due modelli (vedi → *al-watad al- mağmū‘* e *al-watad al-mafrūq*).
- **watad al- mağmū‘**: è un *watad* (vedi → *watad*) in cui delle tre lettere che lo costituiscono la prima e la seconda sono *mutaḥarrika* (vedi → *mutaḥarrika*), mentre la terza è *sākina* (vedi → *sākina*). Esso si esprime col simbolo “0//”. Es. $\text{عِلُنْ} = 'ilun > //$ all’interno della *taf’īla* $\text{فاعِلُنْ} = fā'ilun > \underline{0//} 0/$ (la scrittura simbolica va letta da destra verso sinistra). Il w.m. è in assoluto il tipo di *watad* più ricorrente nei singoli *patterns* delle varie *taf’īlāt* (vedi → *taf’īla*).
- **watad mafrūq**: è un *watad* (vedi → *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. $\text{فَإِ} = fā'i > /0/$ all’interno della *taf’īla* $\text{فَإِئْتُنْ} - fā'ilātun > 0/ 0/ \underline{0/}$ (la scrittura simbolica va letta da destra verso sinistra). Il w.mfr. è in assoluto il tipo di *watad* meno ricorrente nei singoli *patterns* delle varie *taf’īlāt* (vedi → *taf’īla*).
- **wazn (plu. awzān)**: [metr.] armonia ritmica ed eufonica del verso poetico indicato da una catena di *taf’īlāt* (vedi → *taf’īla*), soprattutto al plu. è spesso usato sinonimo di *buhūr* (vedi → *baḥr*). Nonostante una certa ambiguità nell’impiego di questo termine all’interno dei manuali e dei testi critici, esso più precisamente indica la precipua realizzazione di un *baḥr* all’interno di un verso, sulla base della mera osservazione di

come le *taf'īlāt* appaiono in *quel* verso fra i versi di un componimento in cui tale *baḥr* è stato impiegato. La differenza dunque fra la *wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūḍiyya*, ovvero la “forma teorica di un *baḥr*” e *wazn* ovvero la “forma applicata” indica sostanzialmente il passaggio dalla teoria metrica alla sua prassi applicativa, tenendo conto dell’osservazione delle *taf'īlāt* presenti in un verso in cui un *baḥr* è impiegato, e soprattutto se le *taf'īlāt* sono state colpite da *zaḥāfāt* (vedi → *zaḥāf*) che fanno riferimento ad una scelta dell’autore.

- ***wazn al-baḥr bi-ḥasb ad-dā'ira al-'arūḍiyya***: [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 *aḍ-ḍarb* o *taf'īlat aḍ-ḍarb* (vedi → *ḍarb* o *taf'īlat aḍ-ḍarb*) e su *'arūḍ* o *taf'īlat al-'arūḍ* (vedi → *'arūḍ* o *taf'īlat al-'arūḍ*).
- ***zaḥāf***: [ret.] mutamento metrico lieve che investe la *taf'īla* (vedi → *taf'īla*) modificandone la sequenza ordinaria di *takārīr ṣawtiyya* (vedi *takrīr ṣawtī*) e dunque l'aspetto (ma non la natura) e la sua realizzazione quantitativa. Può colpire solo un *sabab* (vedi → *sabab*) ma mai un *watad* (vedi → *watad*). Esso può realizzarsi in tre modi: (vedi →) *iskān mutaḥarrika*, *ḥadhf iskān*, *ḥadhf mutaḥarrika*. Vi sono due categorie di *zaḥāfāt*: (vedi →) *az-zaḥāf al-mufrad aw al-basīṭ* e *az-zaḥāf al-muzdawǧ aw al-murakkab*.
 - ***az-zaḥāf al-mufrad aw al-basīṭ***: [metr.] è una tipologia di *zaḥāf* (vedi → *zaḥāf*) che corrisponde a un singolo mutamento che può colpire una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*). Ve ne sono di 8 tipi: (vedi →) *iḍmār*, *khabn*, *waqṣ*, *ṭayy*, *'aṣb*, *'aql*, *qabḍ*, *kaff*.
 - ***az-zaḥāf al-muzdawǧ aw al-murakkab***: [metr.] è una tipologia di *zaḥāf* (vedi → *zaḥāf*) che corrisponde a un duplice mutamento che può colpire una *taf'īla* (vedi → *taf'īla*). Ve ne sono di 4 tipi (vedi → *khabl*, *khazl*, *shakl*, *naqṣ*).
- ***ziyāda***: [ret./metr.] In [ret.] è un particolare stile espressivo scelto dal parlante in ragione di uno specifico *qaṣd* (vedi → *qaṣd*) che influenza la realizzazione del *naẓm* (vedi → *naẓm*) di un enunciato. In questo caso si tratta di un fenomeno di reiterazione in cui si tende a focalizzare l’attenzione sullo stesso concetto esprimendolo con più parole sinonimiche o afferenti alla medesima sfera semantica, veicolando così un particolare significato in relazione alla progressione dell’informazione. Si contrappone ad *al-ḥadhf* (vedi → *ḥadhf*).

BIBLIOGRAFIA

Cronologia e riferimenti bibliografici per le opere originali di Nağīb Surūr

▪ Antologie e opere poetiche:

- (1955) - Surūr Nağīb, *al-Ḥidhā'* dall'antologia *al-Trāğīdiyā al-insāniyya*, in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 10-14.
- (1952-1959) - _____, *al-Trāğīdiyā al-insāniyya*, al-Mu'assasa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Ta'līf wa an-Nashr, Il Cairo, 1968.
- _____, _____, in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila* (opera in 4 vol.), vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 4-107.
- (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 aṣ-Sabūr*, scritta durante il soggiorno a Mosca, [non pubblicata]
- (1959 -1963) - _____, *'An al-insān aṭ-ṭayyib*, scritta durante il soggiorno a Mosca, [non pubblicata]
- (1963 - 1964) - _____, *Ḥiwār ma'a Lūrd Bayrūn* dall'opera *Luzūm mā yalzīm*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 219-233.
- (1963 - 1964) - _____, *Luzūm mā yalzīm*, in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, Il Cairo, pagg. 109-239.
- (1966) - _____, *Kalimāt fī al-ḥubb*, dall'antologia *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 248-249
- (1966) - _____, *Ughniya 'an ṭā'ir* dall'antologia *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!* in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, op. cit., rispettivamente pagg. 250-

252.

- (1966) - ____, *Brūtūkūlāt ḥukamā' Rīsh!*, in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 109-239.
- (1967 - 1968) - ____, *aṭ-Ṭawfān ath-thāny*, in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1997, pagg. 189-254.
- (1967 - 1968) - ____, *Fāris akhir zamān*, in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1997, pagg. 71-188.
- (1967 - 1968) - ____, *Mu'askar al-Kilāb* in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1997, pagg. 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, pubblicata online
- (anni '70) - ____, *El-baḥr b-yiḍḥak le-h?!* poesia per la canzone, pubblicata online
- (1967 - 1974) - ____, *Kussummiyyāt*, pubblicata online nel 2002.
- (1975) - ____, N. Surūr, *Iḥbāṭāt shi'riyya*, in *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 253-259.
- (1975) - ____, *Al-Khuṭūṭ al-wahmiyya fī masā'il al-brūtūkūliyya* in Nağīb Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 3, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1996, pagg. 287-328.
- (1975 - 1976) - ____, *Ruba'iyyāt*, in N. Surūr, *al-A'māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1997, pagg. 7-69.

▪ **Opere teatrali**

- (1958) - Surūr Nağīb, *Shağarat az-zaytūn*, Dār al-Kitāb al-‘Arabī li-l-Ṭibā‘a wa an-Nashr, Il Cairo, 1968. [non pervenuto]
- (1958) - _____, *Bustān al-karaz - Ṭā‘yr al-Baḥr*, Dār al-Kitāb al-‘Arabī li-l-Ṭibā‘a wa an-Nashr, 1968. [non pervenuto]
- (1964) - _____, *Yāsīn wa Bahiyya*, Maktabat Madbūlī, 1989
- _____, _____, in Nağīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1993, pagg. 20-204.
- _____, _____, *Dār ash-Shurūq*, Il Cairo, 2008.
- (1966) - _____, *Ah yā layl yā qamar!*, Maktabat Madbūlī, Il Cairo, 1980.
- _____, _____, in Nağīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1993, pagg. 205-350.
- (1967) - _____, *Yā Bahiyya khabbirī-nī*, in N. Surūr, *Ḥiwār fī al-masrah*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, Il Cairo, 1969, pagg. 213-294.
- _____, _____, in Nağīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, 1993, pagg. 351-459.
- (1968) - _____, *Alūh yā Miṣr*, in *Āfāq al-masrah* VIII, n. 57, 1998, pagg. 4-57.
- _____, _____, ‘Iṣām ad-Dīn Abū al-‘Alā (a cura di), al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma al-Miṣriyya li-l-Kitāb, Il Cairo, 2003.
- (1968) - _____, *Mirāmār*, (testo manoscritto) [non pervenuto]
- (1969) - _____, *Al-kalimāt al-mutaqāṭi‘a*, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, s.d.
- (1969) - _____, *Al-ḥukm qabla al-mudāwala*, in Nağīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 2, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1995, pagg. 23-125.
- (1970) - _____, *Mālik ash-shaḥḥātīn*, in Nağīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 2, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1995,

pagg. pagg. 210-317.

- (1971) - ____, *Adh-dhubāb al-azraq*, in Nağīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 2, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1995, pagg. 126-209.
- (1972) - ____, *Qulū li-‘ayn ash-shams*, in Nağīb Surūr, *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 1, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1993, pagg. 513-574.
- (1974) - ____, *Minīn aḡīb an-nāss*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, Il Cairo, 1975.

▪ **Opere critiche in prosa**

- (1959- 1963) Surūr, Nağīb, *Rihla fī thulāthiyyat Nağīb Maḥfūz*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2007.
- (1959- 1963) ____, *Rasāi’l ḥawla qaḍāya al-masraḥ*, scritta insieme al collega ed 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]
- (1969) - ____, *Hiwār fī al-masraḥ*, Maktaba al-Anglu-Miṣriyya, il Cairo, 1969.
- (1973) - ____, *Taḥta ‘abā‘at Abī al-‘Alā’*, in *al-A‘māl al-kāmila*, vol. 4, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1997.
- (1975-1976) - ____, *Afkār ḡunūniyya fī daftar Hamlit*, in Nağīb Surūr, *al-A‘māl al-Kāmila*, vol. 3, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1996, pagg. 328-389
- (1981) - ____, *Hākadhā qāla Ġuḥā*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, il Cairo, 1981.
- (1978) - ____, *Humūm al-adab wa al-fann*, Dār al-Murīkh li-l-Nashr, il Cairo, 1989. L’autore lavorò sino a poco tempo prima della sua

morte. [non pervenuto]

▪ **Pubblicazioni su periodici, alcune ripubblicate in raccolte antologiche anni a seguire:**

- (1957) - Nağīb Surūr, “Takhtīt fī al-masrah al-miṣrī”, in *al-Ādāb* V°, n.1, 1957.
- (1966) - Surūr Nağīb, “Afkār gunūniyya fī daftar Hamlīt (II)” in *Mağalla*, X° anno, n. 118, ottobre 1966, pagg. 46-48.
- (1966) - _____, “Ḥanīn fī al-manfā” in *Mağalla*, X° anno, n. 118, ottobre 1966, pagg. 46 – 48.
- (1968) - _____, “Risāla ilā al-Kawākib”, in *al-Kawākib*, n. 906, 10 dicembre 1968.
- (1975) - _____, “Bayna yaday Arīstū: difāʿān ʿan ash-shiʿr” in *al-Kātib*, XV° anno, n.170, maggio 1975, pagg. 52-59.
- (1975) - _____, “Bayna yaday Arīstū: difāʿān ʿan al-masrah” in *al-Kātib*, XV° anno, n.171, giugno 1975, pagg. 60-72.
- (1975) - _____, “Kalimāt fī al-ḥubb”, in *al-Kātib*, XV° anno, n.172, luglio 1975, pagg. 16-17.
- (1975) - _____, “Ughniyat ʿan ṭāʿir”, in *al-Kātib*, XV° anno, n.173, agosto 1975, pp. 20 - 21.
- (1975) - _____, “Iḥbātāt shiʿriyya”, in *al-Kātib*, XV° anno, n.174, settembre 1975, pagg. 15-19.
- (1975) - _____, “Ḥiwār maʿ Lūrd Bayrūn” in *al-Kātib*, XV° anno, n.175, ottobre 1975, pagg. 34-41.
- (1975) - _____, “Al-Khuṭūṭ al-wahmiyya fī al-masāʿil al-brūtūkūliyya” in *al-Kātib*, XV° anno, n.177, dicembre 1975, pp. 66 - 92.
- _____, “_____”, in N. Surūr, *al-Aʿmāl al-kāmila*, 3 vol., al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿAmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1996, pp. 287 – 328.

- (1976) - _____, “Qirā’a naqdiyya fī qaṣā’id al-a’dād as-sābiqa” in *al-Kātib*, XVI° anno, n.182, maggio 1976, pagg. 114-126.
- (1976) - _____, “Rubā’iyyāt Nağīb Surūr” in *al-Kātib*, XVI° anno, n.185, agosto 1976, pagg. 41-47.
- _____, “_____”, in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, ottobre 1976, pagg. 21-27.
- _____, “_____”, in *al-Kātib*, XVI° anno, n.187, novembre 1976, pagg. 30- 35.
- (1976) - _____, “Ash-shi’r bayna al-mafrūd wa al-marfūd: muḥāwara ma’a Mārtin Haydğir”, parte I[^] in *al-Kātib*, XVI° anno, n.189, dicembre 1976, pagg. 42 – 59
- (1977) - _____, “Ash-shi’r bayna al-mafrūd wa al-marfūd: muḥāwara ma’a Mārtin Haydğir”, parte II[^] in *al-Kātib*, XVII° anno, n.191, febbraio 1977, pagg. 38-58.

FONTI BIBLIOGRAFICHE IN LINGUA ARABA

Volumi monografici

- al-Abanūdī, ‘Abd ar-Raḥmān, *Amāliyyāt: ash’ār bi-l-‘āmmiyya al-miṣriyya*, s.e., 1968.
- ‘Abbās, Iḥsān, *Fann as-sīra*, Dār ash-Shurūq, Amman, 1996.
- _____, *Tārīkh an-naqd al-‘arabī ‘inda al-‘arab*, Dār ath-Thaqāfa Beirut, 1983.
- ‘Abd ağ-Ğalīl, Ablāgh Muḥammad, *Shari‘at an-naṣṣ an-natharī*, Casablanca, Sharika an-Nashr wa at-Tawzī‘ al-Madāris, 2002.
- ‘Abd al-‘Ālī, Muḥammad, *al-Ufuq al-ibdā‘ī li-l-thaqāfa: qirā’a sūsiūnaqdiyya fī ash-shi’r al-‘āmmī*, Kulliyyat al-Adāb - Ğāmi‘at al-Munūfiyya, Egitto, s.d.
- ‘Abd al-‘Azīz, Muḥammad Ḥassan, *‘Ilm al-lugha al-iğtimā‘ī*, Maktabat al-Adāb, Il Cairo, 2009.
- ‘Abd al-Ghanī, Muṣṭafā, *al-Muthaqqafūn wa ‘Abd an-Nāṣir*, Kotoarabia, Il Cairo, 2007.
- ‘Abd al-Ḥamīd al-Kātib, Muḥammad Muḥiyy ad-Dīn (a cura di), *Adab al-Kātib*, Dār as-Sa‘āda, il Cairo, 1963.

- ‘Abd as-Samī’, Tharwat, (a cura di), *al-Lahgā al-‘arabiyya: buḥūth wa dirāsāt*, Mağallat Mağma‘ al-Lugha al-‘Arabiyya, il Cairo, 2004
- Abū Nādir, Nayla, *At-turāth wa al-manhağ bayna Arkūn wa al-Ġābirī*, ash-Shabaka al-‘Arabiyya li-l-Abḥāth wa an-Nashr, Beirut, 2008.
- Abū ‘Alī, Muḥammad Tawfīq, *Al-amthāl al-‘arabiyya fī al-‘Aṣr al-Ġāhilī*, Dār an-Nafā’is, Beirut, 1988.
- Abū al-‘Alā, ‘Iṣām ad-Dīn, *Masraḥ Nağīb Surūr: at-tawzīf ad-drāmī li-ashkāl al-adab ash-sha‘bī*, Maktabat Madbūlī, il Cairo, 1989.
- Abū Ḥamdān, Samīr, *Al-balāghīyya fī al-balāgha al-‘arabiyya*, Dār Manshūrāt ‘Awīdāt li-n-Nashr wa aṭ-Ṭibā’a, Beirut, 1991.
- Abū al-Khashab, Ibrāhīm ‘Alī, *Tārīkh al-adab al-‘arabī fī al-Andalus*, Dār al-Fikr al-‘Arabī, Il Cairo, 1970.
- Abū ‘Ubayda, Mu‘ammar Ibn al-Muthannā, *Mağāz al-Qur‘ān*, Muḥammad Fu‘ād Sazkīn, Maktabat al-Khānğī, Il Cairo, 1988
- al-‘Allāf, ‘Abd al-Karīm, *Al-mawwāl al-baghdādī*, Baghdad, Dār al-Kutub wa al-Wathā’iq al-Waṭaniyya, Baghdad, 1964,
- al-Amīn, ‘Izz al-Dīn, *Nash‘at an-naqd al-adabī al-ḥadīth fī Miṣr*, Dār al-Ma‘ārif, 1970.
- Amīn, Aḥmad, *Hārūn ar-Rashīd*, Dār ash-Shurūq, Il Cairo, 2008.
- al-‘Āmirī, Tāmir ‘Abd al-Ḥasan, *al-Ghinā’ al-‘irāqī*, s.e., 1988.
- al-‘Antīl, Fawzī, *Bayna al-fulklūr wa ath-thaqāfa ash-sha‘biyya*, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1978.
- al-‘Askarī, Abū Hilāl, Muḥīd Qamīḥat (a cura di), *Kitāb aṣ-Ṣinā‘atayn: al-Kitāba wa ash-Shi‘r*, Dār al-Kutub al-‘ilmiyya, Beirut, 1981.
- Aṣlān, Ibrāhīm, *al-Malik al-ḥazīn*, Dār as-Shurūq, il Cairo, 2005.
- ‘Aṭīyya, Ḥasan, *ath-Thābit wa al-mutaghayyir fī al-masraḥ wa-at-turāth ash-sha‘bī*, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1990.
- ‘Aṭīyya, Shuhdī, *Taṭawwur al-ḥaraka al-waṭaniyya al-miṣriyya: 1882 – 1956*, Dār Shuhdī li-l-Nashr wa at-Tawzī’, Il Cairo, 1957.
- Awlād Buhadda, Fathī, *Ağhizat taqabbul at-taḥdīth as-shi‘rī fī dirāsāt al-‘arab al-mu‘āṣirīn*, ad-Dār al-Mutawassiṭiyya li-l-Nashr, Tunisi, 2015.
- al-‘Ayyāshī, Muḥammad, *Al-kamayyāt al-lafziyya wa al-kamayyāt al-īqā’iyya fī ash-shi‘r al-‘arabī*, al-Maṭba’a al-‘Aṣriyya, Tunisi, 1978.

- Badawī, ‘Abdū, *ash-Shi‘r fī as-Sudān*, n. 41, Collana ‘Ālam al-Ma‘rifa, Kuwait 1978.
- Badawī, Muḥammad, *ar-Riwāya al-ḥadītha fī Miṣr*, Mu’assasat al-Ġāmi‘iyya, Beirut, 1993.
- Bakkār, Yūsuf, *Ġamā‘at ad-dīwān wa ‘Umar al-Khayyām*, al-Mu’assasa al-‘Arabiyya li-l-Dirāsāt wa an-Nashr, Beirut, 2004.
- al-Baqlī, Muḥammad Qindīl, *al-Amthāl ash-sha‘biyya*, al-Maktaba al-Anglū-al-Miṣriyya, Il Cairo, 1987.
- Bilmilīḥ, Idrīs, *al-Mukhtārāt ash-shi‘riyya wa aġhizat talāqī-ha ‘inda al-‘arab min khilāl ḥamāsāt Abī Tammām*, Kulliyyat al-Ādāb, Rabat, 1995.
- _____, *Al-qirā‘a at-tafā‘uliyya: dirāsāt li-nuṣūṣ shi‘riyya ḥadītha*, Dār Tawbqāl li-l-Nashr, Rabat, 2000.
- Binnīs, Muḥammad, *Kitābat al-maḥwi*, Dār at-Tawbqāl, Casablanca, 1994.
- _____, *Ash-shi‘r al-‘arabī al-ḥadīth*, Casablanca, Dār at-Tawbqāl, 2001.
- al-Būzīrī, Dalāl, *Miṣr ḍidda Miṣr*, Dār as-Sāqī, Il Cairo, 2011.
- Damanhūrī, Aḥmad, *Ḥilyat al-lubb al-maṣūn ‘alā al-ġawhar wa al-maknūn*, s.e., Marocco, 1994.
- Darwīsh, Maḥmūd *al-A‘māl al-Kāmila*, al-Miṣriyya li-l-Nashr wa at-Tawzī‘, Il Cairo, 2000.
- _____, *Rubā‘iyyāt* (raccolta *Arā mā urīdu*), in Maḥmūd Darwīsh, *al-A‘māl al-Kāmila*, al-Miṣriyya li-l-nashr wa at-tawzī‘, Il Cairo, 2000, pagg. 785-789.
- Ḍayf, Shawqī, *Tarīkh al-adab al-‘arabī*, opera in XX vol., (21^a ed.), Dār al-Ma‘ārif, 2013 il Cairo.
- Dwīb, Samar, *ath-Thunā‘iyyāt aḍ-ḍiddiyya: dirāsāt fī ash-shi‘r al-‘arabī*, Manshūrāt al-Hay‘ia al-‘Āmma as-Sūriyya li-l-Kitāb, Damasco, 2009.
- Faḍl, Ṣalāḥ, *Asālīb ash-shi‘riyya al-mu‘āṣira*, Dār al-Ādāb, Beirut, 1995.
- _____, *at-Taḥawwulāt ash-shi‘riyya al-‘arabiyya*, Dār al-Adāb, Beirut, 2002.
- Farhūd, Ḥasan ash-Shādhilī (a cura di), *Kitāb al-Īdāḥ*, Maṭba‘a Dār at-Ta’līf, Il Cairo, 1969.
- Fawwāl Bābtī, ‘Azīza, *an-Naḥw al-‘arabī*, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut, 2004.
- Fayṣal, Ṭalāl, *Surūr*, KotobKhan, Il Cairo, 2013.
- Ġubayr, Abduḥ, *al-Wadā‘: tāġ min al-‘ushb*, al-Hay‘a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1985.

- _____, *Bi-faḍl kull al-khayyāl: bi-al-wathā'iq qīṣaṣ qaṣīra ma'a Nağīb Maḥfūz*, Dār Āfāq li-l-Nashr wa at-Tawzī', Il Cairo, 2014.
- _____, *Fāris 'alā ḥiṣān al-khashb*, Dār ath-Thaqāfa al-Ġadīda, Il Cairo, 1974.
- _____, *Taḥrīk al-qalb*, Dār at-Tanwīr li-l-Ṭibā'a wa an-Nashr, il Cairo, 1982.
- Ġabrā, Ġabrā Ibrāhīm, *ar-Riḥla ath-thāmina*, al-Mu'assasa al-'Arabiyya li-l-Dirāsāt wa an-Nashr, 1979.
- Ġāhīn, Ṣalāḥ, *Rubā' iyyāt Ṣalāḥ Ġāhīn*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, 1974.
- al-Ġāḥiẓ, Abū 'Uthmān, 'Abd as-Salām Muḥammad Hārūn (a cura di), *al-Bayān wa at-Tabyīn*, Maktabat al-Khānġī, Il Cairo, 1998.
- _____, Fawzī 'Aṭawī (a cura di), *Kitāb al-ḥayawān*, Dār Sa'ab, Beirut, 1978.
- al-Ġārim, 'Alī e Amīn, Muṣṭafā, *al-Balāgha al-wāḍiḥa*, al-Maktaba al-'Ilmiyya, Beirut, 2006.
- Ġawād, Muṣṭafā, *Fī at-turāth al-'arabī*, vol. II, Wazārat al-I'lām li-l-Ġumhūriyya al-'Irāqiyya, Baghdad, 1975.
- al-Ġawharī, Abū Naṣr, M. Çögenli (a cura di), *Kitāb 'arūḍ al-waraqqa*, Erḍurūm, Ġāmi'at Atātürk, 1994.
- al-Ġayyūsī, Salmā al-Khaḍrā', *al-Ittiğāhāt wa al-ḥarakāt fī ash-shi'r al-'arabī al-ğadīd*, Markaz Dirasāt al-Waḥda al-'Arabiyya, Beirut, 2007.
- al-Ghalayyīnī, Muṣṭafā, 'Alī Sulaymān Shabāra (a cura di), *Ġāmi' ad-durūs al-'arabiyya*, Mu'assasat ar-Risāla Nāshirūn, Beirut, s.d.
- al-Ghazālī, Abū Ḥamid, Muḥammad ash-Shāfi (a cura di), *al-Mustaṣfā fī 'ilm al-uṣūl*, (VII vol.) Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1993.
- al-Ghiṭānī, Ġamāl *Mağālis Maḥfūẓiyya*, Nahḍat Miṣr, Il Cairo 2016.
- _____, *az-Zaynī Barakāt*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2011.
- al-Ġurğānī, 'Abd al-Qāhir, A. Ḥaydar (a cura di), *Kitāb al-ğumal*, Maktabat Mağma' al-Lugha al-'Arabiyya bi-Dimashq, Damasco, 1972,
- _____, Badr Rāwī Zahrān (a cura di), *al-'Awāmil al-mi'a an-naḥwiyya fī uṣūl 'ilm al-'arabiyya sharḥ ash-shaykh Khālīd al-Azharī al-Ġurğānī*,
- _____, *Dalā'il al-i'ğāz*, ed. F. ad-Dāya, Damasco, 1947.
- _____, Kāzim Baḥr al-Murğān (a cura di), *al-Muqtaṣid*, Dār ar-Rashīd li-n-Nashr, Baghdad, 1982.
- _____, Maḥmūd Shākir (a cura di), *Asrār al-balāgha*, Maktabat al-Khānġī, Il Cairo, 1991.

- _____, Muḥammad Ṣiddīq al-Minshāwī (a cura di), *Mu'ğam at-ta'rīfāt*, Dār al-Faḍīla, Il Cairo, 2004.
- al-Ḥafanī, 'Abd al-Mun'im 'Umar al-Khayyām wa ar-rubā'iyyāt, Dār ar-Rāshid, Il Cairo, 1992.
- al-Ḥakīm, Tawfīq, *Qālibūna al-masraḥī*, Maktabat al-Ādāb, Il Cairo, 1967.
- Ḥallāwī, Yūsuf, *Al-uṣṭūra fī ash-shi'r al-'arabī al-mu'āṣir*, Dār al-Adāb, Beirut, 1994.
- al-Ḥamawī, Ibn Ḥuḡḡa, *Khizānat al-adab wa ghāyat al-'arab*, vol. I, Maṭba'at Būlāq, Il Cairo, 1857.
- Ḥamdānī, Muḥammad, *Adab an-Nakba fī at-turāth al-'arabī*, Manshūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-'Arabī, Damasco, 2004.
- al-Ḥanafī, Ġalāl, *Al-'arūḍ: tahdībi-hi wa i'ādati tadwīni-hi*, Wazārat al-Awqāf, Baghdad, 1978.
- al-Ḥanafī, Ġilāl, *Al-amthāl al-baghdādiyya*, Dār al-Ḥaḍārāt, Bagdad, 2012.
- Ḥaqqī, Yaḥyā, *Qindīl Umm Hāshim*, Dār al-Ġīl li-l-Ṭibā' wa an-Nashr wa at-Tawzī', Beirut, 1998.
- al-Hāshimī, Aḥmad, *Ġawāhir al-adab fī ṣinā'at inshā' al-'Arab*, Londra, Dārf l.t.d., 1986.
- _____, 'Abd al-Ġalīl Yūsuf Ḥusnī, (a cura di.), *Mizān adh-dhahab fī ṣinā't ash-shi'r al-'arabī*, Maktabat al-Ādāb, Il Cairo, 1997.
- Haykal, Muḥammad Ḥusayn, *Thawrat al-adab*, Dār al-Ma'ārif, 1983.
- al-Ḥillī, Ṣafiyy ad-Dīn, *Maḡmū'at mawāliyyāt wa muwashshaḥāt*, ms., Aya Sofia 4874, redatto all'incirca all'epoca del califfo al-Mustanṣir, m. 640/1242–3.
- _____, Ḥusayn Naṣṣār (a cura di), *Kitāb al-'Āṭil al-Ḥālī wa-al-Murakkhaṣ al-Ghālī*, al-Hay'a al-'Āmma al-Miṣriyya li-l-Kitāb, Il Cairo, 1981.
- Ḥuseyn, Kamāl ad-Dīn, *Al-masraḥ wa at-taghīyr al-iğtimā'ī fī Miṣr – dirāsa taḥlīliyya naqdiyya li-masraḥ Nu'mān 'Āshūr wa masraḥ Nağīb Surūr*, Dār al-Miṣriyya al-Lubnaniyya, 1992.
- Ḥuseyn, Ṭāhā, *Fī al-adab al-Ġāhilī*, Dār al-Ma'rifa, il Cairo, 1981.
- _____; al-Abyārī, Ibrāhīm, *Sharḥ Luzūm mā lā yalzīm li-Abī al-'Alā al-Ma'arrī*, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, s.d.
- Ibn 'Abd Rabbih, Abū 'Umar, *al-'Iqd al-farīd*, s.e., Beirut, 1987.
- Ibn 'Uṣfūr, Fakhr ad-Dīn Qabāwa (a cura di), *Al-mumti' fī at-taṣrīfī-hi*, Dār al-Āfāq al-Ġadīda, Beirut, 1978.

- Ibn al-‘arabī, Muḥyi ad-Dīn Aḥmad Shams ad-Dīn (a cura di), *al-Futūḥāt al-Makkiyya*, Beirut, Dār al-Kutub al-‘ilmiyya, 1999.
- Ibn al-Athīr, Muḥyi ad-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd (a cura di), *Al-mathal as-sā’ir fī adab al-kātib wa ash-shā’ir*, al-Maktaba al-‘Aşriyya li-l-Tibā‘a wa an-Nashr, Beirut, 2000.
- Ibn al-Ğawzī, Abū al-Farağ, ‘Abd ar-Raḥmān, Marwān Qabbānī (a cura di), *Al-mudhish*, Dār al-Kutub al-‘ilmiyya, Beirut, 2005.
- _____, as-Sayyid Muḥammad Baḥr al-‘Ulūm (a cura di), *Akḥbār az-ẓurafā’ wa al-mutamāğinīn*, al-Maktaba al-Ḥaydariyya, Najaf, 1967.
- Ibn al-Mu’tazz, Abū al-‘Abbās, ‘Abd Allāh, *al-Badī’*, Dār al-Ğīl, Beirut, 1990.
- Ibn al-Muqaffā’, Abū Muḥammad, Aḥmad Zakī (a cura di) *al-Adab aş-Şaghīr*, Ğam’iyyat al-Khayriyya al-Islamiyya, Il Cairo, 1911.
- Ibn al-Fāriḍ, Abū Ḥafs, Darwīsh al-Ğuwaydī (a cura di), *Dīwān Ibn al-Fāriḍ*, al-Maktaba al-‘Aşriyya, Beirut, 2008.
- Ibn Ğinnī, Abū al-Faṭḥ ‘Uthmān, H.Ş. Farḥūd (a cura di) *Kitāb al-‘arūd*, Dār al-Qalam, Beirut, 1972.
- Ibn Ilyās al-Ḥanafī, Muḥammad Ibn Aḥmad, *ad-Durr al-Maknūn fī as-Saba’ Funūn*, testo manoscritto B.M. MS Add. 9570 fols 104v–108r.
- Ibn Kathīr, Ismā’īl Ibn ‘Umar, *al-Bidāya wa an-nihāya*, XV vol., Dār al-Ma’ārif, Beirut, 1990.
- Ibn Khaldūn, ‘Abd ar-Raḥmān, Darwīsh al-Ğuwaydī (a cura di), *Al-muqaddima*, Dār Sa’īda, Beirut, 2000.
- Ibn Mālik al-Andalusī, Muḥammad Ibn ‘Abd Allāh, *Matn al-Alfiyya (Alfiyyat Ibn Mālik)*, al-Maktaba ash-Sha’biyya, Beirut, 1968.
- _____, ‘Abd al-Mun‘im Aḥmad Harīdī (a cura di), *al-Kāfiyya ash-shāfiyya*, Dār al-Kitāb al-‘Ilmiyya, Beirut, 1981.
- Ibn Malik, Badr ad-Dīn, Ḥusnī ‘Abd al-Ğalīl Yūsuf (a cura di), *Mişbāḥ fī ‘ulūm al-balāgha*, s.e.
- Ibn Muḥibb ad-Dīn, Muḥammad, Amīn Shalabī (a cura di), *Khulāṣat al-athar fī a’yān al-qarn al-ḥādī ‘aṣhar*, Il Cairo, 1868.
- Ibn Qutayba ad-Daynūrī, Abū Muḥammad, Aḥmad Muḥammad Shākir (a cura di), *Ash-shi’r wa ash-shu’arā’*, Dār at-Turāth al ‘Arabī, Il Cairo, 1977.
- _____, *‘Uyūn al-akḥbār*, ed. A. Ṭawīl, Beirut, s.d.

- Ibn Rashīq, Abū al-Ḥasan, Muḥammad Qarqazān (a cura di), *al-‘Umda fī muḥāsini ash-shi‘r wa adabi-hi*, il Cairo, 1865.
- Ibn Ṣalāḥ, Muḥammad al-Ḥādī, Hind ash-Shuwaykh (a cura di), *At-tadrīb ‘alā al-kitāba: dirāsāt an-naṣṣ, al-maqāl, at-taḥlīl*, Dār Muḥammad ‘Alī li-l-Nashr, Sfax, 2007.
- Ibn Taghrī, Bardī, *an-Nuḡūm az-ẓāhirah*, Wazārat ath-Thaqāfa, Il Cairo, 1963.
- Ibn Ya‘īsh, Abū al-Baqā’, *Sharḥ al-mufaṣṣal*, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut, 2001.
- Ibrahim Abū Sinna, Muḥammad, *Falsafat al-mithāl ash-sha‘bī*, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1983.
- Ibrāhīm, Nabīl, *Ashkāl at-ta‘bīr fī al-adab ash-sha‘bī*, Dār an-Nahḍa, il Cairo, 1974,
- ‘Īd, Muḥammad as-Sayyid, *at-Turāth fī masraḥ Naḡīb Surūr*, al-Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1989.
- Idrīs, Yūsuf, *Naḥwa al-masraḥ al-miṣrī*, Dār al-Waṭan al-‘Arabī, Il Cairo, 1974.
- _____, *Dhikrayāt Yūsuf Idrīs*, al-Markaz al-Miṣrī al-‘Arabī li-l-Nashr wa aṣ-Ṣaḥāfa wa at-Tawzī‘i, il Cairo, 1991.
- ‘Isā, Ṣalāḥ, *Muthaqqaffīn wa ‘askar*, Maktabat Madbūlī, Il Cairo, 1986.
- al-Iṣfahānī, Abū al-Faraḡ, *Muḥāḍarāt al-udabā’*, ed. I. Zaydān, Beirut, 1986. al-
- _____, ‘Abd Allāh ‘Alī Muhanna e Samīr Ḡābir (a cura di), *Kitāb al-aghānī*, (XXVII vol.), Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut, 1992.
- al-Ishbīlī, Abū al-Qāsim, *Iḥkām ṣina’at al-kalām li-dhī al-wazāratayn*, Beirut, Dār ath-Thaqafa, 1966.
- Ismā‘īl, ‘Izz ad-Dīn, *ash-Shi‘r al-qawmī fī as-Sūdān*, s.e. 1969.
- _____, *al-Usus al-ḡamāliyya fī an-naqd al-‘arabī, ‘arḍ wa tafsīr wa muqārana*, Dār al-Fikr al-‘Arabī, Il Cairo, 1973.
- ‘Izz ad-Dīn, Maḥmūd, *Masraḥ ath-thawra wa-at-taḡrīb ‘inda Naḡīb Surūr wa-Amīrī Bārākat*, Fuṣilat, Aleppo, 2001.
- al-Ka‘bī, Rabī‘a, *Al-‘arūḍ wa al-iyqā’ fī an-naẓariyyāt al-ḥadītha li-l-shi‘r al-‘arabī*, Markaz an-Nashr al-Ḡāmi‘ī, Tunisi, 2006
- Kalfat, Khalīl, “Mulāḥazāt ḥawla al-kuttāb”, in *Gallery* 68, n. 7, ottobre 1969.
- al-Khāl Yūsuf, *al-Ḥadātha fī ash-shi‘r*, Dār at-Ṭalī‘a li-l-Ṭibā’ wa an-Nashr, Beirut, 1978.

- Khalaf, Sa'ūd Ibn 'Abd al-'Azīz, *Qawl al-falāsifa al-muntasibīna li-l-Islām fī tawḥīd ar-rubūbiyya*, Ġāmi'at Umm al-Qurā, Medina, 2004.
- Khanārī, Kanġyan 'Alī, *Maṣādir thaqāfat Abī al-'Alā al-Ma'arrī*, Ktab INC., 2001.
- Kharayyif, Muḥiyy ad-Dīn; Kharayyif 'Abd al-Bāqī, *Al-'arūḍ al-muyassara*, Dār Bū Salāma li-l-Ṭibā'a wa an-Nashr wa at-Tawzī', Tunisi, 1986.
- al-Kharrāṭ, Idwār, *al-Ḥassāsiyya al-ġadīda: Maqālāt fī az-zāhira al-qīṣaṣiyya*, 1993, Dar al-Ādāb, Beirut.
- al-Khaṭīb, Muḥammad Kāmil, *Ad-duktūr 'Abd ar-Raḥmān ash-Shahbandar (al-a'māl al-kāmila) wa ath-thawra as-sūriyya al-waṭaniyya – mudhakkarāt 'Abd ar-Raḥmān ash-Shahbandar*, Manshūrāt Wazārat ath-Thaqāfa, Damasco, 1993.
- Khaṭībī, Sa'īd, *A'rās an-nār... qīṣṣat ar-rāy*, Ġam'iyyat Bayt ath-Thaqāfa wa al-Funūn, Algeria, 2011.
- al-Ma'arrī, Abū al-'Alā', *Luzūm mā lā yalzīm (Luzūmiyyāt)*, Dār al-Kitāb al-'Ilmiyya, Beirut, 2001.
- Maḥfūz, Naġīb, *as-Sukkariyya*, Dār ash-Shurūq, Il Cairo, 2012.
- Maḥfūz, Naġīb, *Bayna al-Qaṣrayn*, Dār ash-Shurūq, Il Cairo, 2006.
- al-Malāi'ka, Nāzik, *'Ashiqat al-layl*, Dār al-Ahliya li-Nashr wa at-Tawzī', Amman, 1987.
- Mandūr, Muḥammad *An-naqd al-manhaġī 'inda al-'arab*, Nahḍat Miṣr li-l-Ṭibā' wa at-Tawzī', Il Cairo, 1996.
- al-Marzūqī, Muḥammad, *al-A'māl al-Kāmila*, IV vol., Dār Muḥammad 'Alī li-l-Nashr, Tunisi, 2016.
- Maṭlūb, Aḥmad, *al-Qazwīnī wa shurūḥ at-Talkhīs*, Maktabat an-Nahḍa, Baghdad, 1967.
- al-Mawṣilī, Muwaffaq ad-Dīn, Imīl Ya'qūb (a cura di), *ash-Sharḥ al-mufaṣṣal li-l-Zamakhsharī*, Dār al-Kutub al-'ilmiyya, Beirut, 2001.
- Mīlād, Antūn, *al-Lugha al-miṣriyya al-ḥadītha*, Dār Rawāfid li-l-Nashr, il Cairo, 2014.
- Mishbāl, Muḥammad, *al-Balāgha an-nādīra*, Manshūrāt Kulliyyat al-Ādāb, Titouan, 1998.
- Mubārak, Zuhayr, *as-Sukhriyya fī ar-riwāyya al-'arabiyya*, Markaz ar-Riwāyya al-'arabiyya li-l-Nashr wa at-Tawzī', Tunisi, 2011.

- Mursī, Aḥmad, *al-Ughniya ash-sha'biyya*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1970.
- Muṣṭafā, Fā'iq, *Athar at-turāth ash-sha'bī fī al-adab al-masrahī an-nathrī fī Miṣr*, Dār ar-Rashīd, Baghdad, 1980
- al-Mawaylahī, Muḥammad, *Ḥadīth 'Īsā Ibn Hishām*, Dār al-Ġanūb, Tunisi, 1984.
- Naffusa, Zakariā, *Tārīkh ad-da'wa ilā al-'āmmiyya wa āthāru-hā fī Miṣr*, Dār Nashr ath-Thaqāfa, Il Cairo, 1974.
- Naṣr, Abū Zayd, *al-Ittiḡāh al-'aqlī fī at-tafsīr. Dirāsa fī qaḍiyyat al-maḡāz fī al-Qur'ān 'inda al-mu'tazila*, al-Markaz ath-Thaqāfī al-'Arabī, Casablanca, 1998.
- al-Qalqashandī, Abū al-'Abbās Aḥmad, *Subḥ al-a'shā fī ṣinā'at al-inshā'*, 15 vol., Dār al-Kitāb al-'Ilmiyya, Beirut, 2010.
- Qāsim, Muḥammad Khalīl, *Ash-shamandūra*, Dār al-Kātib al-'Arabī li-ṭ-Ṭibā' wa an-Nashr, Il Cairo, 1968.
- al-Qarṭāḡannī, Abū al-Ḥasan, Muḥammad al-'Adīwān (a cura di), *Qaḍāyā an-naqd al-'arabī*, Ḡāmi'at Muḥammad Khāmis – Kuliyat al-Ādāb wa al-'ulūm al-insāniyya, Rabat, 2004.
- _____, Ḥabīb Ibn al-Khūḡa (a cura di), *Minhāḡ al-bulaghā' wa sirāḡ al-udabā'*, in al-Qarṭāḡannī, Ḥabīb Ibn al-Khūḡa (a cura di), *Al-a'māl al-kāmila*, vol. II, ad-Dār al-'Arabiyya li-l-Kitāb, Tunisi, 2008.
- al-Qazwīnī, Ḡalāl ad-Dīn, *Matn at-talkhīṣ fī 'ilm al-balāgha*, Maṭba'at an-Nīl, Il Cairo, 1904.
- Raḍwān, Muḥammad, *Layālī Abī Nawās: shā'ir al-'ishq wa al-muḡūn*, Markaz ar-Rāya li-l-Nashr wa al-I'lām, 1999.
- ar-Rāfi'ī, Muṣṭafā Ṣādiq, *Tārīkh ādāb al-'Arab*, vol. II, ed. I[^], Dār al-Kitāb al-'Ilmiyya, Beirut, 2000.
- ar-Rāwī, Muḥammad *Udabā' al-Ḡīl yatahaddathuna*, Dār al-Maṭbū'āt al-Ḡadīda, Alessandria, 1982.
- al-Rāyyis, Riyaḍ Naḡīb, *al-Fatra al-ḡarīḡa: naqd fī adab as-sittīnāt*, Riad El-Rayyes Books, Londra, 1992.
- ar-Riḡhānī, Amīn, *'Arsh al-ḡubb wa al-ḡamāl*, s.e., 1925.
- _____, *Hutāf al-awdiyya*, Dār ar-Riḡhānī li-l-Ṭibā'a wa an-Nashr, Beirut, 1955.
- Sa'd Muḥammad, Aḥmad, *al-Balāgha wa al-uslūbiyya 'an al-uṣūl al-balāghīyya fī kitāb Sībawayh wa atharu-hā fī al-baḥṡ al-balāghī*, Maktabat al-Adab, il Cairo, s.d.

- Şafwat, Muḥammad, *al-Amthāl ash-sha'biyya*, Maktabat Mişr, Il Cairo, 1978.
- Sa'īd, Khayr Allāh, *Dirāsāt fī al-Mawwāl al-'Irāqī*, Mu'assasat ath-Thaqāfa ash-Sha'biyya fī al-Baḥrayn, Bahrein, 2014.
- as-Sakkākī, Yūsuf Ibn Abī Bakr, *Miftāḥ al-'ulūm*, Dār al-Kitāb al-'Arabī, 2000.
- Salāma, Ḥabīb, *Ash-shi'r al-manthūr*, Maṭba'at al-Hilāl, Il Cairo, 1922.
- as-Sāmarrā'ī, Kamāl ad-Dīn al-Anbārī, *Nuzhat al-albāb fī ṭabaqāt al-udabā'*, Maktabat al-Manār, Amman, 1985.
- Şammūd, Nūr ad-Dīn, *Tabsiṭ al-'arūd*, ad-Dār at-Tunsiyya li-n-Nashr, Tunisi, 1969.
- aş-Şāwī, Muḥammad, *Sīnimā Yūsuf Shāhīn: riḥla idyūlūgiā*, Dār al-Maṭbū'āt al-Ġadīda, Il Cairo, 1990.
- ash-Shak'a, Muṣṭafā, *Ash-shi'r wa ash-shu'arā' fī al-'aṣr al-'abbāsī*, Dār al-'Ilm li-l-Malāyīn, Beirut, 1973.
- Shalabī, Khayrī, *Naġīb Surūr ... masraḥ al-azma*, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Il Cairo, 1992.
- ash-Shamsāni, Abū al-Awas Ibrāhīm, *al-Ġumla ash-sharṭiyya 'inda nuḥāt al-'arab*, Maṭābi' ad-Duġwī, Il Cairo, 1981.
- ash-Sharbīnī, al-Khaṭīb, *Mughnī al-muḥtāğ fī sharaḥ al-minḥāğ*, Maṭba'at Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī, Il Cairo, 1933.
- ash-Shārunī, Yūsuf, *Dirāsāt fī al-qīṣṣa al-qaṣīra*, al-Maktaba al-Anglū-Miṣriyya, 1967.
- Shāwsh, Sa'īda, *At-tağrīd fī adab Tawfīq al-Ḥakīm khilāl masraḥiyyāti-hi "Al-Malik wa Udīb" wa riwāyyati-hi "Yawmiyyāt fī al-Ariāf"*, Università di Bouira, Algeria, 2012.
- ash-Shaybī, Kāmil Muṣṭafā, *Dīwān ad-dūbayt fī ash-shi'r al-'arabī*, al-Gāmi'a al-Lībīyya, Tripoli, 1973.
- ash-Shidyāq, Aḥmad Fāris, *as-Sāq 'alā as-sāq*, ad-Dār an-Numūdhiġiyya li-l-Ṭibā'a wa an-Nashr, Beirut, 2006.
- as-Suyūṭī, Ġalāl ad-Dīn, Ibrāhīm al-Ḥamdānī e Amīn al-Ḥabbār (a cura di), *Sharḥ 'uqūd al-ġummān fī 'ilm al-ma'ānī wa al-bayān*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 2011.
- _____, 'Abd ar-Raḥmān, Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm (a cura di) *Al-itqān fī 'ulūm al-Qur'ān*, Dār al-Kitāb al-'Arabī, Il Cairo, 1974.

- Swīdān, Sāmī, *Ġusūr al-ḥadātha al-mu'allaqa: fī ḡawāhir al-ibdā' fī ar-riwāyya wa ash-shi'r wa al-masraḥ*, Dār al-Ādāb, Beirut, 1998.
- _____, *Fī an-naṣṣ ash-shi'rī al-'arabī: muqārabāt manhġiyya*, Dār al-Ādāb, Beirut, 1999.
- _____, *Abḥāth fī an-naṣṣ ar-riwā'ī al-'arabī*, Dār al-Ādāb, Beirut, 2000.
- _____, *Aṣālat an-naqd wa ash-shi'riyya al-'arabiyya*, Dār al-Ādāb, Beirut, 2013.
- at-Tanūkhī, Abū 'Alī al-Muḥsan Ibn Muḥammad Ibn Abī al-Fahm, David Samuel Margoliouth (a cura di), *Kitāb ḡāma' at-tawārīkh*, Maṭba'at Amīn al-Hindiyya, 1935.
- aṭ-Ṭarābulṣī, Muhammad al-Hādī, *Tahālīl Uslūbiyya*, Dār al-Ġanūb, Tunisi, 2015.
- at-Tawḥīdī, Abū Ḥayyān, Aḥmad Amīn [et alii] (a cura di), *Kitāb al-imtā' wa al-Mu'ānasa*, Beirut, Dār Maktabat al-Ḥayya, [s.d].
- aṭ-Ṭawīlī, Aḥmad, *Fī an-naqd wa al-adab ash-sha'bī*, Dār Bū Salāma li-l-Ṭibā'a wa an-Nashr wa at-Tawzī', Tunisi, 1987.
- Taymūr, Aḥmad, *al-Kināyāt al-'āmiyya*, s.e., Beirut, 1960.
- al-'Umarī, Muḥammad, *Al-balāgha al-'arabiyya uṣūlu-hā wa imtidādātu-ha*, Ifrīqiyyā ash-Sharq, Rabat, 1999.
- Wādī, Ṭāhā, *Ġamāliyyāt al-qasīda al-mu'āṣira*, Dār al-Ma'ārif, il Cairo, 1994.
- Waraqī, Sa'īd, *Lughat ash-shi'r al-'arabī al-ḥadīth*, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 1983.
- Ya'qūb, Awas Dāwud, *Muzaḥḥar an-Nawwāb shā'ir ath-thawra wa as-siġn. Al-A'māl ash-shi'riyya al-kāmila*, Dār Safaḥāt li-l-Dirāsāt wa an-Nashr, Damasco, 2010.
- Yūnis, 'Abd al-Ḥamīd, *Al-uṣṭūra wa al-fann ash-sha'bī*, al-Markaz ath-Thaqāfī al-Ġāmi'ī, Il Cairo, 1980.
- az-Zaġġāġī, Abū al-Qāsim, *Īdāḥ. Al-īdāḥ fī 'ilal an-naḥw*, M. al-Mubārak, Beirut, 1996.
- az-Zamakhsharī, Abū al-Qāsim, J.P. Broch (a cura di), *al-Mufaṣṣal*, Christianiae, s.l., 1859,
- Zaydān Ġurġī, *Kitāb tārīkh adāb al-lugha al-'arabiyya*, Il Cairo, Maṭba'at al-Hilāl, 1930.
- _____, *Mashāhīr ash-Sharq*, 2 vol., Dār Maktabat al-Ḥayāt, Beirut, s.d., vol. II° pagg. 112

- Zuhayr, al-Bahā', Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm e Muḥammad Ṭāhir al-Ġabalāwī (a cura di), *Dīwān al-Bahā' Zuhayr*, Dār al-Ma'ārif, Il Cairo, 1982.

Articoli da riviste e periodici e capitoli in volumi collettanei

- 'Abd al-Ḥamīd, Bandar, "Nağīb Surūr: mawt al-mughannī al-muqātil" in *al-Ḥayya al-Masraḥiyya*, anno VI°, n. 4, autunno 1978, pagg. 161-171.
- 'Abd al-Qādir, Farūq, "Ittiḥād al-Kuttāb", in *aṭ-Ṭalī'a*, novembre 1975, pag. 138.
- 'Abd at-Tawwāb, Ramaḍān, "Al-qāf wa al-hamza fī al-lahğā al-'arabiyya", in Tharwat 'Abd as-Samī' (a cura di), *Al-lahğā al-'arabiyya: buḥūth wa dirāsāt*, Mağallat Mağma' al-Lugha al-'Arabiyya, il Cairo, 2004. pag. 442 e segg.
- Abū Zaīd, Muḥammad "Ġīl as-sittiniyyāt fī miṣr", in *Ash-Sharq al-Awsaṭ*, n.9411, 3 settembre, 2004.
- Adonis, "Fī qaṣīdat an-nathr" in *Shi'r*, n. 14, 1960.
- Aḥmad, Muḥammad; Shawādh, 'Īsā, "Al-baḥr al-basīt tasmiyatu-hu wa binā'-hu al-īqā'ī wa isti'mālu-hu" in Mağallat Ġāmi'at al-Madīna al-'Ālamiyya li-l-Dirāsāt al-Adabiyya, Il Cairo, anno I°, n. 2, 2013.
- al-Ahwānī, 'Abd al-'Azīz, "At-turāth al-munqaṭī': az-zağal wa shi'r al-'āmmiyya" in *Khaṭwa*, n.1, dicembre 1980.
- al-'Alamī, Sa'īda, "Taḥqīq turāth al-gharb al-islāmī bayna manāhiğ al-qudamā' wa al-muḥdithīn", Atti del convegno *Ahamiyyat at-takāmul al-ma'rifi bayna 'ulūm al-'arabiyya fī fahm al-Qur'ān al-Karīm*, Università al-Qāḍī 'Ayyād, Marrakesh, 30-31 ottobre 2013.
- _____, (a cura di), "At-takāmul al-ma'rifi bayna 'ulūm al-lugha wa al-adab", Atti del convegno *Al-multaqa al-waṭanī al-awwal – mukhbir mu'ğam al-muṣṭalahāt al-lughawiyya wa al-balāğhiyya*, Università Farḥāt 'Abbās, Stif, Algeria, 11-12 maggio 2011.
- al-Andalusī, 'Abd ar-Rabāḥ, Amīn Aḥmad [et alii] (a cura di), "al-Mulūk wa al-wuzarā' wa al-'ulamā' wa al-kuttāb wa al-khuṭabā' wa al-udabā' wa ash-shu'arā' wa suwāqati-him" in *al-'Aqd al-Fārid*, il Cairo, Maṭba'at al-Ġinna at-Ta'alif wa at-Tarğuma wa an-Nashr, 1956.
- al-Aswad, As-Sayyid Ḥāfiz, "at-Turāth ash-shafahī wa dirāsāt ash-shakḥsiyya al-qawmiyya" in *'Ālam al-Fikr*, n.1, Wazārat ath-Thaqāfa, Kuwait, 1985.

- al-'Ayūtī, Amīn “Dūn Kīshūt fī masraḥ aṭ-ṭalī'a” in *al-Kātib*, XV° anno, n.169, aprile 1975, pp. 105 - 112.
- 'Azzām, 'Abd al-Wahāb, “Al-alfāz al-fārisiyya wa at-turkiyya fī al-lugha al-'āmmiyya al-miṣriyya” in Tharwat 'Abd as-Samī' (a cura di), *Al-lahğā al-'arabiyya: buḥūth wa dirāsāt*, Mağallat Mağma' al-Lugha al-'Arabiyya, il Cairo, 2004. pag. 454 e segg.
- al-Bāzi'ī, Sa'd, “Mustaqbal an-naqd wa ghurbat as-siyyāq: min ishkāliyyāt al-muthāqafa fī an-naqd al-'arabī al-ḥadīth”, in *'Ālam al-Fikr*, vol. 28, n.4, 2000, pag.117-148.
- Bibashīr al-Ḥasanī, Muḥammad, “At-takāmul al-ma'rifi bayna al-'ulūm wa dawru-hu fī al-iṣlāḥ al-Ġāmi'ī”, negli atti del convegno *Al-ayyām al-Ġāmi'iyya as-sādisa*, Rabat, 12 – 13 – 14 maggio 2008.
- Fārisī, 'Abdarraḥmān, “al-Īqā' al-khāriğī fī shi'r Abī ar-Rabī' 'Afīf ad-Dīn at-Tilmisānī” in *Mağallat al-adāb li-Ġāmi'at Tilimsān*, Università di Tlemcen, Marocco, 12, ottobre, 2007, 20 – 37, vedi pag. 21- 22.
- Faṭḥī, Ibrāhīm, “al-Wāqi'iyya al-Ishtirākiyya”, in *ath-Thaqāfa*, luglio 1964.
- al-Ghīṭānī, Muḥammad, “Fī al-kitāb *Al-lugha al-miṣriyya al-ḥadītha*: al-miṣrīyūn yakhtarūna lughata-hum”, in *Ḥarakāt Miṣr al-Madaniyya – Civic Egypt*, 14 aprile 2015.
- Ġuntā, Muḥammad, “al-Arağūza fī al-adab al-'arabī” in *al-Lugha al-'Arabiyya*, anno I° vol. 1, 2005.
- Hāfīz, S., “al-Uqṣūsa al-miṣriyya wa-l-ḥadātha”, *Gallery 68*, n. 7 ottobre 1969, pag. 86 e segg.
- Halasā, Ghālib, “al-Adab al-ğadīd: malāmiḥ wa-ittiğāhāt”, in *Gallery 68*, n. 6, aprile 1969.
- Ḥammuda, 'Abd al-'Azīz, “Al-marāyyā al-muḥaddaba: min al-bunyawiyya ilā at-tafkīk”, in *'Ālam al-ma'rifa*, n.232, al-Mağlis al-Waṭanī li-l-Thaqāfa wa al-Funūn wa al-Ādāb, Kuwait, 1998.
- Hārūn, 'Abd as-Salām, “at-Turāth al-'Arabī”, in *Kitābu-ka*, n. 35, Dār al-Ma'ārif, il Cairo, 1978.
- Ḥiğāb, S., “Thalāthat iyqā'āt wa-takwīn”, in *Gallery 68*, n. 3, luglio 1968.
- 'Isā Aḥmad, “Al-muḥkam fī uṣūl al-kalimā al-'āmmiyya”, in Tharwat 'Abd as-Samī' (a cura di), *Al-lahğā al-'arabiyya: buḥūth wa dirāsāt*, Mağallat Mağma' al-Lugha al-'Arabiyya, il Cairo, 2004.

- al-Kharrāt, Idwār, “Fī al-adab al-miṣrī al-mu‘āṣir”, in *al-Karmal*, n. 14, 1984, pagg. 4-14.
- Khashaba, Samī, “an-Nash’āt al-Thaqāfiyya fī-l-waṭan al-‘arabī”, in *al-Adab*, luglio 1968.
- Maḥfūz, Iṣām, “ar-Riwaya al-‘arabiyya aṭ-ṭalī‘iyya”, in *aṭ-Ṭalī‘a*, 1982, pag. 14 e segg.
- Maqqār, Shafīq, “‘An al-ḡadīd wa-al-qadīm wa-mā bayna wa bayna”, in *Gallery* 68, n. 7, ottobre 1969, pag. 96 e segg.
- Nāḡī, Hilāl (a cura di) “ar-Risāla ath-thānya min risālatayni fī ‘arūḍ ad-dūbayt”, in *al-Murīd*, anno II, n. 4, Dār al-Ḥurriyya li-l-Ṭibā‘a, Baghdad, 1974, pagg. 161-165.
- Nāṣir, Bahīḡ, “Ah yā layl yā qamar!”, in *al-Ġumhūriyya*, 13 dicembre 1967.
- Raḍwān, Fathī, “‘Abd an-Nāṣir wa-th-thaqāfa”, in *al-Ghad*, n. 1, 1985, pagg. 17-23.
- Rāshid, ‘Abd al-Maḡīd, “Thawrat 23 yūlīw an-nahḍa ath-thānya li-Miṣr fī al-‘aṣr al-ḥadīth”, in *Al-Kāritha wa al-wahm / siyāsāt al-iṣlāḥ al-‘iqtiṣādī*, Maktabatu Madbūlī, in il Cairo, 2006, pagg. 35-44.
- ar-Rundī, Abū al-Baqqā’ Šālīḥ, Inqādh ‘Aṭā Allāh Muḥsin (a cura di) “al-Wāfī fī naẓm al-qawāfī”, in *Maḡallat Ġāmi‘at al-Anbār – Kulliyyat at-Tarbiyya*, Manshūrāt Ġāmi‘at al-Anbār, Iraq, 2009, pagg. 21 – 158.
- Sa‘īd, Khayr Allāh, “al-Mawwāl al-‘Irāqī” in *ath-Thaqāfa ash-Sha‘biyya*, n. 17, primavera 2012, Manama (Bahrein), pagg. 24-46.
- as-Sayyid, Amānī, “Muqābala ma‘a Amal Dunqul” in *al-Yaqaza*, Kuwait, n. 524, ottobre 1977.
- ash-Shabībī, Muḥammad Riḍā, “Fī tārikh al-lahḡa al-miṣriyya”, XXII Congresso dell’Accademia di Lingua Araba del Cairo, *Maḡallat Maḡma‘ al-Lugha al-‘Arabiyya*, vol. XII, Cairo, 1955, in Tharwat ‘Abd as-Samī‘ (a cura di), *Al-lahḡāt al-‘arabiyya: buḥūth wa dirāsāt*, Maḡallat Maḡma‘ al-Lugha al-‘Arabiyya, il Cairo, 2004, pag. 129 e segg.
- Shāhīn, Abd aṣ-Ṣabūr, “Masālik al-‘āmmiyya al-miṣriyya fī ṣawgh al-af‘āl”, in Tharwat ‘Abd as-Samī‘ (a cura di), *Al-lahḡāt al-‘arabiyya: buḥūth wa dirāsāt*, *Maḡallat Maḡma‘ al-Lugha al-‘Arabiyya*, il Cairo, 2004, pag. 435 e segg.
- Shamrūkh, Muḥammad, “Shā‘ir ismu-hu Naḡīb Surūr: min qimmat al-ibdā‘ ilā ḥaḍīḍ al-badhā‘a” in *al-Ahrām*, CXL, n. 47163, 22 gennaio 2016.

- ash-Shaqūr, ‘Abd as-Salām, “Min maṣādir an-naqd al-adabī fī al-‘aṣr al-Mārīnī” in *Mağallat Kulliyyat al-Ādāb*, Manshūrāt Kulliyyat al-Ādāb, anno I, n. I, Titouan, nov. 1987, pagg. 104 e segg.
- Swīdān, Sāmī, “An-naqd al-‘arabī al-ḥadīth wa an-naṣṣ al-adabī: qaḍāyā wa ishkāliyyāt wa rihānāt”, in *Mağallat al-Fikr al-‘arabī al-Mu‘āṣir*, n. 116-117, Beirut – Parigi, 2001.
- Taymūr, Aḥmad, *Al-amthāl al-‘āmmiyya*, Dār al-Kitāb al-‘Arabī bi-Miṣr, Il Cairo, 1957.
- aṭ-Ṭayyib, Nūr ad-Dīn, “Abd ar-Raḥmān al-Abanūdī ... wadā‘an”, in *ash-Shurūq*, Tunisi, 22 aprile 2015.
- Wādī, Ṭāhā, “Minīn aḡīb an-nāss” in *al-Kātib*, XVI° anno, n.181, aprile 1976, pagg. 110-118.
- Wāfī ‘Alī, ‘Abd al-Wāḥid, “Al-lugha wa al-muḡtama’”, Maktabat ‘Ukāz, Arabia Saudita, 1983.
- Yūnis, ‘Abd al-Ḥamīd, “Al-ḥikāya ash-sha‘biyya”, in *al-Maktaba ath-Thaqāfiyya*, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1985, pag. 21 e segg.
- Zakī, Aḥmad Kamāl, “Al-asāṭīr”, in *al-Maktaba ath-thaqāfiyya*, al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-Kitāb, il Cairo, 1975, pag. 4-14.
- az-Zayd, ‘Abd al-Ḥamīd “ar-Ramz wa al-ustūra al-fira‘ūniyya”, in *‘Ālam al-Fikr*, anno XVI, n.2, Wazārat ath-Thaqāfa, Kuwait, 1985, pag. 22 e segg.
- az-Zayyāt, Laṭīfa, “Naḡīb Surūr wa al-masrah al-malḥamī fī Miṣr” in *al-Mağalla*, XII° anno, n.136, aprile 1968.
- Zurayq, Aḥmad, “Muwaḡḡihāt at-talaqqī fī shurūḥ dīwān Abī aṭ-Ṭayyib al-Mutanabbī”, in *‘Ālam al-Fikr*, n.172, giugno 2017, al-Maḡlis al-Waṭanī li-l-Thaqāfa wa al-Funūn wa al-Ādāb, Kuwait, pagg. 7-48.

FONTI BIBLIOGRAFICHE IN ALTRE LINGUE

Volumi monografici

- ‘Abd al-Malik, Kamāl, *Muḥammad in the Modern Egyptian Popular Ballad*, Leiden, 1995.
- Affaya, M. Nouredine; Cassar, Carmel; El-Khayat, Rita; *Il Mediterraneo. Figure e incontri*, Jaca Book, Milano, 2005.
- Agha, Asif, *Language and Social Relations*, Cambridge University Press, 2007.

- Aḥmad, Ġamāl Muḥammad *The Intellectual Origins of Egyptian Nationalism*, Oxford University Press, Londra, 1960.
- Alexandru, Tiberiu; Azer Wahba, Emile, *La musique populaire d'Egypte*, Ministero della Repubblica Araba Unita e Ministero della Cultura Rumeno, 1967 - 1972.
- Alighieri, Dante, Maria Simonelli (a cura di), *Il convivio*, R. Pátron, 1966.
- _____, Natalino Sapegno (a cura di) *La Divina Commedia*, La Nuova Italia, 2004.
- Aroui, Jean-Louis; Arleo, And, (a cura di) *Toward a typology of poetic forms: from language to metrics and beyond*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2009.
- Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Ashwini Deo; Kiparsky Paul, *Poetries in contac: Arabic, Persian and Urdu*, Standford University, California, 2011.
- Asor Rosa, Alberto, *Storia europea della letteratura italiana*, Einaudi 2009.
- Attisani, Antonio, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzi Grotowski and Thomas Richards*, Medusa Edizioni, Milano, 2006.
- Austin, J. L., *How to do things with words*, Harvard University Press, Cambridge, 1975.
- Avino, Maria, *L'Occidente nella cultura araba*, Jouvence, Roma 2002.
- Ayer, A. J., *Language, Truth and Logic*, Penguin, Londra, 1990.
- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979.
- _____, *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 1981.
- Badawī, M. M., *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975.
- _____, (a cura di), *The Cambridge History of Modern Arabic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- Bally, Charles, *Linguistique générale et linguistique française*, Leroux, Parigi, 1932.
- Barcelona, Antonio (a cura di), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective* Berlino, Walter de Gruyter, Berlin, 2003.
- Baroja, Julio Caro, *Los fundamentos del pensamiento antropológico moderno*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1991.
- Barthes, Roland, *La retorica antica*. Bompiani, 1972.

- _____, *Il brusìo della lingua: 4 saggi critici*, Einaudi, Torino, 1988.
- _____; Coste, Claude (a cura di), *Barthes, Textes choisis*, Éditions Points, Parigi, 2010.
- Bassiouney Reem, *Arabic Sociolinguistics*, Washington: Georgetown University Press, 2009.
- Bassnett, Susan; Bush, Peter; *The translator as Writer*, A&C Black, New York, 2006.
- Batnitzky, Leora, *Leo Strauss and Emmanuel Levinas: Philosophy and the Politics of Revelation*, Cambridge University Press, 2006.
- Bauman, R.; Sherzer, J. (a cura di) *Explorations in the ethnography of speaking*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- Bausani, Alessandro, (a cura di), *Il Corano*, BUR Rizzoli, Milano, 2010.
- _____, *La letteratura neopersiana*, Roma: Edizioni Nuova Cultura (con una premessa di Angelo Arioli), 2011.
- Bazzarelli, Eridano, *Saggio introduttivo all'Eugenio Onegin*, Rizzoli, Milano, 2000.
- Beckett, Samuel, Paolo Bertinetti (a cura di) *Racconti e prose brevi*, Einaudi, 2010.
- Beinín, Joel; Lockman, Zachary, *Workers on the Nile: Nationalism, Communism, Islam and the Egyptian Working Class 1882 – 1954*, The American University in Cairo Press, Il Cairo, 1998.
- Beisier, Rudolf, *The Barretts of Wimpole Street*, Dramatists Play Service INC, New York, 1953.
- Bergson, Henri, F. Stella (a cura di), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Rizzoli, Milano, 1961.
- Berruto Gaetano, *Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche* in Alberto Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- _____, *Prima lezione di sociolinguistica*, Laterza, Roma – Bari, 2006.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London-New York, 1994.
- Borruso Andrea (a cura di), Ibn Hamdis, *Antologia poetica*, Tallone, Alpignano, 1993.
- Bordieu, P., Randal Johnson (a cura di), *The field of the cultural production*, Columbia University Press, New York, 1993.
- Brecht, B.; Silberman, M.; Gilles, S.; Kuhn, Tom (a cura di), *Brecht on Theatre*, Bloomsbury, London, 2014.

- Brisson, L. *Le mythe de Tirésias: Essai d'analyse structurale*, Brill, Leiden, 1976.
- Brizio-Skov, Flavia, *Antonio Tabucchi: navigazioni in un arcipelago narrativo*, Pellegrini Editore, 2002.
- Brockelmann, C., *Grundriss der Vergleichenden Grammatik der Semitischen Sprachen*, s.e., Berlino, 1908.
- Burke, Kenneth, *A Grammar of Motives*, University of California Press, Los Angeles and Berkeley, 1969.
- _____, *Language as a Symbolic Action*, University of California Press, 1973;
- Byron, George G., *Caino*, Ugo Mursia Editore, Milano, 2003.
- _____, *Manfred*, Mondadori, 2005.
- Cachia, Pierre, *Popular Narrative Ballads of Modern Egypt*, Clarendon Press, Oxford, 1989.
- _____, *Exploring Arab Folk Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 2011.
- Carlson, Marvin A., "Avant-Garde Drama in the Middle-East" in *Harding, Rouse* eds., 2006, pagg. 125-144.
- _____, Khālid, Amīn, "al-Ḥalqa in Arabic Theatre: an Emerging Site of Hybridity" in *Theatre Journal*, LX°, n.1, 2008, pagg. 71-85.
- Campanini Massimo, *Storia dell'Egitto contemporaneo: dalla rinascita ottocentesca a Mubarak*, Edizioni Lavoro, Roma, 2005.
- _____, *Storia del Medio Oriente contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2013.
- Campbell, Karlyn Kohrs, *Critiques of Contemporary Rhetoric*, ed. Wadsworth, California, 1997.
- Campbell, Robert B. (a cura di), *Contemporary Arab Writers – Biographies and Autobiographies*, Beirut Texts and Studies, Band 62 (Orient-Institut der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft), Wiesbaden, 1966.
- Capezio, Oriana, *La metrica araba – Studio della tradizione antica*, Edizioni Cà Foscari, 2013.
- Chapman, John, *The impact of modern invasions and migrations on archaeological explanation. A biographical sketch of Marija Gimbutas* in Díaz-Andreu, M., *Excavating Women*, Stig Sørensen eds., Londra, pagg. 295–314.
- Cohen, D., *Etudes de linguistique sémitique et arabe*, The Hague, Parigi, 1970.
- Cohen, Marcel, David Cohen (a cura di) *The Hague*, s.e., 1970.
- Coseriu, Eugenio, *Lezioni di linguistica generale*, Editore Boringhieri, 1976.

- Crabbs, Jack Jr., "Politics, History and Culture in Nasser's Egypt", in *International Journal of Middle East Studies*, VI, n. 4, pagg. 386-420.
- D'Afflitto, Isabella, (a cura di), *Narratori Arabi del Novecento*, Bompiani, Milano, 1994.
- _____, *Letteratura araba contemporanea. Dalla Nahḍa ad oggi*, Carocci, Roma, 1999.
- De Angelis, Francesco, *La letteratura egiziana in dialetto nel primo novecento*, Jouvence, Roma, 2007
- De Mauro Tullio, *Introduzione*, in Ferdinand de Saussure, Tullio De Mauro (a cura di) *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma - Bari, 1992.
- De Saussure, Ferdinand, Tullio De Mauro (a cura di), *Corso di linguistica generale*, ed. Laterza, Bari-Roma, 2009.
- Derrida Jacques, Iofrida Manlio (a cura di), *Firma Evento Contesto*, Torino, Einaudi, 1997.
- _____, *La scommessa, una prefazione, forse una trappola, prefazione a S. Petrosino, Jacques Derrida e la legge del possibile*, Editoriale Jaca Book, Milano, 1997.
- _____; G. Sertoli (a cura di), *Posizioni*, Ombre corte, Verona, 1999.
- _____, *Il monolinguisimo dell'altro o la protesi d'origine*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004.
- Descartes, René, *Discorso sul metodo (1637)*, Mondadori, Milano 1993.
- Díaz-Andreu, M., *Excavating Women*, Stig Sørensen eds., Londra, 1998.
- Dionisotti, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*. G. Einaudi, 1967.
- Dressler, W.U, Beaugrande R.A., *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Dupont, Anne-Laure, *Gurgi Zaydan 1861-1914. Écrivain réformiste et témoin de la Renaissance arabe*, Institut français du Proche-Orient, Damasco, 2006.
- Durand Olivier, *La lingua còrsa. Una lotta per la lingua*, Paideia, 2004.
- _____, *Dialettologia araba*, Carocci, Roma, 2009.
- _____; Garbini, G., *Introduzione alle lingue semitiche*, Brescia, 1994.
- Durkheim, Émile, *Le forme elementari della vita religiosa*, Meltemi Editore srl, Roma, 2005.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.

- Elgibali, Alaa, (a cura di), *Understanding Arabic: Essays in Contemporary Arabic Linguistics in Honor of El-Said Badawi*, American University in Cairo Press, 1996.
- Eliade, Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizione*, Borla ed., Roma, 1968.
- Elwell-Sutton, L.P., *The Persian Metres*, Cambridge University Press, 1976.
- Engels, Friedrich, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, ShaKe, 2016.
- Fanon, Frantz, *The Wretched of the Earth*, Penguin, UK, 1967 (trad. ita. a cura di Carlo Cignetti) *I dannati della terra*, Einaudi, Torino, 2000.
- Fernandes, Leonor E., *The Evolution of a Sufi Institution in Mamluk Egypt: The Khanqah*, Klaus Schwarz, Berlino, 1998.
- Foss, Sonja K., *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*, Waveland Press, Illinois, 2017.
- Fraser, Robert, *Lifting the Sentence: A Poetics of Postcolonial Fiction*, Manchester University Press, Manchester, 2000.
- Gay, Peter; McPherson, Thomas, *Deism: An Anthology*, MassMarket Paperback, 1969.
- Genette, Gérard, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969.
- _____, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Parigi, 1981.
- Gensini Stefano, *Elementi di Semiotica*, Roma, Carocci, 2007.
- Gimbutas, Marija, *The language of the goddess: Unearthing the hidden symbols of western civilization*, HarperCollins, New York, 1989.
- _____; Campbell, Joseph; Eisler, Riane; Musès, Charles, *I nomi della Dea*, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma, 1992.
- Ghersetti, Antonella, *Per una rilettura in chiave pragmatica di Dalā'il al-i'ğāz di 'Abd a-Qāhir al-Ġurġānī*, Ph.D Thesis, Università di Firenze, Firenze, 1998.
- Glissant, Edouard, *Poetica della relazione*, Macerata, Quodlibet, 2007
- Gnisci, Armando (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Gramsci, Antonio, *Marxismo e letteratura*, Editori riuniti, 1975.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Classiques Hachette, Paris, 1979.
- Grotowski, J., *Per un teatro povero*, prefazione di Peter Brook, M. Bulzoni, Roma, 1970.

- Gruppo μ, *Retorica generale - Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1980.
- Gyekye, Kwame, *An Essay on African Philosophical Thought: The Akan Conceptual Scheme*, Temple University Press, Philadelphia, 2011.
- Haggerty Krappe, Alexander, *La genèse des mythes*, s.e., Parigi, 1938.
- Hanks, William, *Intertexts, Writings on Language, Utterance and Context*, Denver, Rowman and Littlefield, 1999.
- Harding, James Martin; Rosental, Cindy, *Restaging the Sixties: Radical Theaters and their Legacy*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.
- Haser, Verena, *Methapor in Semantic Change* in Antonio Barcelona (a cura di), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective* Berlino, Walter de Gruyter, 2003.
- Hatem, Mervat Fayez, *Literature, gender, and nation-building in nineteenth-century Egypt: the life and works of 'A'isha Taymur*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011.
- Hayakawa, S.I., *Language in Thought and Action*, Harcourt Brace Jovanovich, California, 1960.
- Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora e Londra, 1978.
- Ḥiḡāb, S., *A New Egyptian: The Autobiography of a Young Arab*, Praeger Publishers, New York, 1971.
- Ḥiḡāzī, Samīr, *Littérature et Société en Egypte de la Guerre de 1967 à celle de 1973*, Entreprise National du Livre, Algeri, 1986.
- al-Ḥillī, Ṣafiyy ad-Dīn, W. Hoenerbach (a cura di), *Die Vulgärarabische Poetik*, Wiesbaden, 1956.
- Hjelmslev, L., Giulio C. Lepschy (a cura di), *Il linguaggio*, Einaudi, Torino 1970.
- Homerin, Emil, *From Arab Poet to Muslim Saint: Ibn al-Fāriḍ, His Verse, and His Shrine*, Phd. Thesis, American University of Cairo Press, Il Cairo, 2001.
- Hourani Albert, *History of the arab peoples*, Harvard University Press, 2002, (trad. ita. a cura di Vermondo Brugnatelli), *Storia dei paesi arabi; da Muḥammad ai nostri giorni*, Mondadori, Milano, 1995.
- Hrisztova-Gotthardt, Hrisztalina, Varga, Melita Aleksa, *Introduction to Paremiology: A Comprehensive Guide to Proverb Studies*, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015.

- Hymes, D. H., *In vain I tried to tell you: Essays in Native American ethnopoetics*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1981.
- _____, *Ways of speaking*, in R. Bauman and J. Sherzer (a cura di) *Explorations in the ethnography of speaking*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, pagg. 433-51.
- _____, *Foundations in Sociolinguistics: an Ethnographic Approach*, Routledge, Londra, 2013.
- Ibn Mālik al-Andalusī, Muḥammad Ibn ‘Abd Allāh, *A critical edition of Ibn Mālik's Al-Kāfiya al-Shāfiya al-kubrā and an analysis of the grammatical method used in this and his Alfiyya*, Cambridge University Press, 1972.
- Innes, Christopher D., *Avant-Garde Theatre, 1882-1992*, Routledge, Londra e New York, 1993
- Jakobson, Roman, Morris Hale, *Fundamentals of Language*, The Hague, Parigi, 1971
- _____, L. Heilmann (a cura di), *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- Jacquemond, Richard, *Conscience of the Nation*, The American University in Cairo Press, Il Cairo, 2008.
- John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Routledge, Londra-New-York, 2015.
- Jones, E., *Hamlet and Oedipus*, Norton, Virginia, 1949.
- Kallas, E., *Qui est arabophone?* Istituto di Sociologia Internazionale di Gorizia, Gorizia, 1999.
- Kendall, Elisabeth, *Literature, Journalism and Avant-Garde, Intersection in Egypt*, Routledge, London-New York, 2006.
- Kiebuszinska, Olga Christine, *Intertextual Loops in Modern Drama*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison NJ, 2001
- Kiparsky, Paul; Youmans, Gilbert, (a cura di) *Rhythm and Meter*, Academic Press New York, 2011.
- Krappe Haggerty, Alexander, *La genèse des mythes*, Parigi, 1938.
- Kristeva, Julia; Ivanov, Valentin, Augusto Ponzio (a cura di), *Michail Bachtin: semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1977.
- Kughlalī, Ġamāl ad-Dīn, “*Lafẓ*” in K. Veestegh, (a cura di), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Brill, Leiden, 2007, pagg. 2623-2628.

- Labov, William, *Sociolinguistic patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1972.
- Lacan, Jacques, *Écrits: A Selection*, (trad. a cura di Alan Sheridan), W.W. Norton & Company, New York, 1977.
- Lagrange, Frédéric, *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*, op. cit., pagg. 230-253.
- Lamb, Charles; Lamb, Mary; *Tales from Shakespeare*, Penguin, Londra, 2007.
- Lazard, G., *Āhu-ye kuhi... Le chamois d'Abu Hafs de Sogdiane et les origines du robāi*, in *W.B. Henning Memorial Volume*. London, 1970, pagg. 238-24.
- Lee, A. Robert, *Beat Generation Writers*, Pluto Press, Londra, 1996.
- Levinas, Emmanuel, "Language and Proximity" in Levinas, Emmanuel, *Collected Philosophical Papers*. Springer Netherlands, Olanda, 1987, pagg. 109-126.
- _____, *Collected Philosophical Papers*. Springer Netherlands, Olanda, 1987.
- Levý, Jiří, *The Art of Translation*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 2011.
- Lo Gatto, Ettore, *Puškin, Storia di un poeta e del suo eroe*, Milano, Mursia, 1959.
- MacDonald, Douglas B., Gardet, Louis, "Kalima" in *Encyclopedie de l'islam*, Brill, Leiden, 1978, pagg. 4530-4531.
- Magdud Ibrahim, *Il lungo cammino della lingua araba: manuale di linguistica araba*, Roma, Aracne Editrice, (in corso di pubbl.)
- Maggioni, Bruno, *Introduzione all'opera giovannea*, in *La Bibbia*, Edizioni San Paolo, 2009.
- Maḥfūz, Naǧīb, (trad. ita. a cura di) C. Sarnelli Cerqua: *Tra i due palazzi. La trilogia del Cairo. Vol.1*, Tullio Pironti Editore, 1996.
- al-Maḥǧūb, Fāṭima, *A Linguistic Study of Cairene Proverbs*, Indiana University, Bloomington, 1968.
- Malinowski, B., *Magic, Science and Religion and Other Essays*, Waveland Press, Illinois, 1992.
- Martinet A. (a cura di), *Eléments de linguistique générale*, A. Colin, Paris, 1970.
- Marwick Arthur, *The sixties: Cultural revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958-c. 1974*. A&C Black, 2011.
- Massad, Joseph A., *Desiring Arabs*, Chicago University Press, Chicago, 2007.

- Massignon, Louis, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, Parigi, 1954.
- Mauss, Marcel; Zannino, Franco, Lévi-Strauss, Claude, *Teoria generale della magia e altri saggi*, G. Einaudi, Torino, 1991.
- Mazzarella, Arturo, *La potenza del falso: illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Donzelli Editore, Roma, 2004.
- McGregor, Richard; Sabra, Adam Abdelhamid (a cura di), *Le développement du soufisme en Égypte à l'époque mamelouke*, Institut français d'archéologie orientale, Il Cairo, 2006
- Mendosa, Maria Antonietta, *Un sentiero interrotto. Il «cogito» cartesiano e il suo impossibile esito realistico*, Aracne, 1999.
- Minganti P.; Ḥusayn Ṭāhā, prefazione a C.A. Nallino, *Storia della letteratura araba*, in *Oriente Moderno*, 1955.
- Moosa, Matti, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, Lynne Rienner Publishers, 1997.
- Moutaouakil, Ahmed, *Réflexions sur la théorie de la signification dans la pensée linguistique arabe*, Faculté des lettres et des sciences humaines de Rabat, 1982 Rabat, 1982.
- Munday, Jeremy, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Londra, Routledge, 2008.
- Muzzioli, Francesco, *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma, 2009.
- Nycz, R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, IBN, Varsavia, 2012.
- Ostle, R., “The Romantic Poets”, in M. M. Badawī (a cura di) *The Cambridge History of Modern Arabic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pag. 110 e segg.
- Ouyang, Wen-chin, *Literary criticism in medieval Arabic-Islamic culture: the making of a tradition*, Edinburgh University Press, Edinburgo, 1997.
- ———, *al-Muğūn al-Ġunūn 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, Gran Bretagna, 2014, pagg. 7-12.
- Owens, Jonathan, *A Linguistic History of Arabic*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

- _____, *The Oxford Handbook of Arabic Linguistics*, Oxford University Press, Oxford, 2013
- Pagano, Vittorio, *Antologia dei poeti maledetti*, Edizioni dell'Albero, Lucugnano, 1957.
- Paoli, Bruno, "Generative linguistics and Arabic metrics" in Jean-Louis Aroui and And Arleo (a cura di) *Toward a typology of poetic forms: from language to metrics and beyond*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2009.
- Pareja, F.M., *Islamologie*, Beirut, Imprimerie Catholique, 1964.
- Pierangeli, Antonella, Antonella Pierangeli e Sonia Caporossi (a cura di), *Poeti della lontananza*, Marco Saja Edizioni, Milano, 2017.
- Pinto Leite, Ana, *O histórico e o eterno: do salafismo a Kierkegaard*, Phd. Thesis, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013.
- Pirandello, Luigi, Manlio Lo Vecchio-Musti (a cura di) *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, Mondadori, 1993.
- Pivano, Fernanda, *Beat hippie yippie. Dall'underground alla controcultura*, Bompiani, Milano, 1996.
- Poggioli, Renato, *Teoria dell'arte dell'avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962. (trad. ingl. a cura di Gerald Fitzgerald, *The theory of the avant-garde*, Harvard University Press, 1968.
- Popovič, Anton, Bruno Osimo (a cura di), *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Hoepli, Milano, 2006.
- Prince, Alan, "Metrical forms" in Paul Kiparsky; Gilbert Youmans (a cura di) *Rhythm and Meter*, Academic Press New York, 2011.
- Queneau, Raymond, Umberto Eco (a cura di), *Esercizi di stile*, Einaudi, Torino, 1983.
- Reis, J.; Turcan, R.; Ribichini, S.; [et alii], Julian Reis (a cura di), *Le civiltà del Mediterraneo ed il sacro*, Jaca Book, Milano, 1991.
- Richards, T., *A lavoro con Grotowski, sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993.
- Rossi, Annalisa, *Possibilità dell'io. Il cogito di Descartes e un dibattito contemporaneo*, Mimesis, 2006.
- Ruffini, Franco, *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, editori Laterza, Roma-Bari, 2007
- Ruocco, Monica, *Storia del teatro arabo: dalla nahḍa a oggi*, Carocci, 2010.

- Salīm, Samāḥ, *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt 1880 – 1985*, Routledge, Londra, 2004.
- Sakkūt Hamdī, *The Arabic Novel. Bibliography and critical introduction – 1865 – 1995*, vol. II, The American università in Cairo Press, il Cairo, 2000
- Scattolin, Giuseppe, *Esperienze mistiche nell'Islam*, vol. I: *L'inizio di un cammino*, 1994; vol. II: *Secoli X-XI, Le tappe di un cammino*, Bologna, 1996; vol. III: *Al-Niffari e al-Ghazali*, EMI, Bologna, 2000.
- _____, *Spiritualità nell'Islam*, Bologna, Emi, 2004.
- _____, *A Critical Edition of Ibn al-Fāriḍ's Dīwān: Reading a Sufi Text*, in Richard, McGregor, Adam 'Abd al-Ḥamīd Ṣabrā (a cura di), *Le développement du soufisme en Égypte à l'époque mamelouke*, Institut français d'archéologie orientale, Il Cairo, 2006, pagg. 217-231.
- Scheindlin, Raymond P., *Form and structure in the poetry of Al-Mutamid Ibn Abbad*, Brill, Leiden, 1974.
- Schleiermacher, Friedrich, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, in *Abhandlungen der philosophischen Klasse der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften aus den Jahren 1812-1813*, Der Realschul-Buchhandlung, Berlino, 1816, pagg.143-72, pag. 152 [trad. It. Di Giovanni Moretto, *Sui diversi metodi del tradurre*, in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993.
- Segre, Cesare, *Semiotica filologica*, Einaudi, 1979.
- Semah, D., *Four Egyptian Literary Critics*, Brill, Leiden 1974.
- Sgall Petr; Hajicová Eva; Panevová Jarmila, *The meaning of the sentence in its semantic and pragmatic aspects*, Springer Science & Business Media, 1986.
- Shafik, Viola, *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, and Nation*, American University in Cairo Press, Il Cairo 2007.
- Shakespeare, William, *Giulio Cesare*, Mondadori, Milano, 2009.
- Snell-Hornby, Mary, *Translation Studies: An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam, 1988.
- Spivak, G. C., *Subaltern Studies: Deconstructing Historiography*, in Spivak G. C.; Guha Ranajit (a cura di) *Selected Subaltern Studies*, Oxford University Press, Oxford, 1988, pagg. 1–32.
- Steiner, George, *Dopo Babele*, Garzanti, Milano, 1994.

- Surūr, Nağīb, (trad. in spagnolo a cura di) Alba, Santiago; Barreda, Javier, *Hacer imprescindible lo que es necesario*, Editorial Cantarabia, Madrid, 1993.
- Talib, Adam, *Caricature and Obscenity in Muğūn poetry an Afro-American Women's Hip Hop*, 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, 2014, pagg. 276-298.
- ____; Hammond, Marlé; Shippers, Arie (a cura di), *The Rude the Bad and the Bawdy, essays in honour of Professor Geert Jan van Gelder*, Gibb Memorial Trust, Gran Bretagna, 2014.
- Thiesen, Finn, *A Manual of Classical Persian Prosody*, Harrassowitz, 1982.
- Trimingham, J. Spencer, *The Sufi Orders in Islam*, Oxford at the Clarendon Press, 1971.
- Trinchero, M., (a cura di), L. Wittgentstein L., *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967.
- Van Den Eynde, Damien, *Essai sur la succession et la date des écrits de Hugues de Saint-Victor*, apud Pontificium athenaeum Antonianum, 1960.
- Van Gelder, G.D., *Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem*, (*Studies in Arabic Literature, Supplements to the Journal of Arabic Literature*, vol. 8), Brill, Leiden, 1982.
- Vecchio Sebastiano, *La Puffa di Babele*, Roma, Bonanno Editore, 2005.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, Routledge, Londra-New-York, 1994.
- Versteegh, Kees, "Grammar and Rhetoric. Al-Jurjānī on the verbs of Admiration", in *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* n.15, pagg. 113-133.
- Volli Ugo, *Manuale di semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Von Grunebaum, G.E., *Themes in Medieval Arabic Literature*, Dunning S. Wilson, Londra, 1981.
- Von Humboldt Wilhelm Freiherr, Di Cesare Donatella, De Mauro Tullio (a cura di), *La diversità delle lingue*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
- Weinreich Uriel, *Languages in contact: Findings and problems*, Walter de Gruyter, Berlin, 1979.
- Ya'qūb, Nadia, *Pens, swords and the spring of Art*, The Oral Poetry Dueling of Palestinian Weddings in Galilee, Brill, Leiden, 2007.

- Zuhūr, Sharīfa, *Colors of Enchantment: Theater, Dance, Music, and Visual Arts of the Middle East*, American University in Cairo Press, Il Cairo, 2001.

Articoli da riviste e periodici e capitoli in volumi collettanei

- Abū Sahlī, Sāmī; ad-Dwīb, Aḥmad, “To Mutilate in the Name of Jehovah or Allah: Legitimization of Male and Female Circumcision, in Medicine and Law”, vol.13, n. 7-8, luglio 1994, pagg. 575-622.
- Alexandru, Tiberiu, “Les instruments musicaux du folklore égyptien et ceux de pays de Balkans”, in *Rad XV-og Kongresa Saveza Udruzenja Folklorista Jugoslavije u Jajcu*, 12-16, Sarajevo, 1971.
- ———, “Al-alāt al-musiqiyya al sha‘biyya” (Instrumentele de muzică populară), in *Al-Sahafa*, Khartoum, 3 maggio 1979.
- Allen, Roger “Egyptian Drama after the Revolution”, *Edebiyat*, 4, 1, 1979, pagg. 97-134.
- Burt, Clarissa, “The Tears of Clown: Yusuf Idris and Postrevolutionary Egyptian Theatre”, in *Zuhūr*, 2001, pagg. 39-76
- ‘Ayyaḍ, Shukrī, Ghazūl Harlow e Barbara Harlow (a cura di) “On Criticism and Creativity”, in *Ferial The View from Within*, 1994, pag. 204 e segg., pubblicato originariamente in *Alif*, n. 4, 1984.
- Ba‘lbakī, Ramzī, “The relation between *naḥw* and *balāgha*: a comparative study of the methods of Sibawayhi and Gurgani”, in *Zeitschrift für Arabische Linguistik* n.11, 1983, pagg. 7-23.
- al-Baghdādī, N., “Registers of Arabic Literary History”, in *New Literary History*, 39, n. 3., 2008, pagg. 437-46.
- Balduino, Armando, “Metrica Barbara”, in Vittore Branca (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET, Torino, 1973, vol. 1, pagg. 191-194.
- Barber, Benjamin, “Mimetic Drama in Shakespeare’s Sonnets and Byron’s Historicizing Lyricism”, in *Anthropoetics*, anno XXI, n. 2, primavera 2016.
- Barthes, Roland, “Diderot, Brecht, Eisenstein” in *Screen* 15.2, 1974, pagg. 33– 40.
- Bayart, Jean-François, *L’illusion identitaire*, Fayard, Parigi, 1996. Articoli pubblicati sulla rivista *as-Siyāsa al-ubū‘iyya* e ristampati nel suo volume *Thawrat al-adab*, Dār al-Ma‘ārif, 1978.

- Booth, Marilyn, "Poetry in the Vernacular", in M. M. Badawī (a cura di) *Modern Arabic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pagg. 463–82.
- Boullata, Issa J., "Verbal Arabesque and Mystical Union: A Study of Ibn al-Fārīd's 'Al-Ta'īyya al-Kubra", in *Arab Studies Quarterly*, vol. III, n. II primavera 1981, pp. 152–169.
- Buffagni, Claudia; Garzelli, Beatrice; Zanotti, Serenella (a cura di), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation: Proceedings of the International Conference*, Università per Stranieri di Siena, 28-29 maggio 2009, LIT Verlag, Münster, 2011, pag. 61 e segg.
- Cachia Pierre, "Folk themes in the works of Najib Surūr", *Arabic & Middle Eastern Literature*, vol.3, 2000.
- Campbell, S., "A Cognitive Approach to Source Text Difficulty in Translation", in *Target*, vol. XI, 1, 1999, pagg. 33-63.
- Casselberry, S.; Valavanes, N., "Matrilocal Greek peasants and a reconsideration of residence terminology", in *Ethnology*, Harper and Row, New York, 1976, III, pagg. 215-26.
- Derrida, J., "Qu'est-ce qu'une traduction *relevante*?"; (trad. di J. Ponzio, "Che cos'è una traduzione *rilevante*?"), in *Athanor*, anno X, n. 2, 2005, pagg. 25-45.
- Embarki, Mohamed, "Les dialectes arabes modernes: état et nouvelles perspectives pour la classification géo-sociologique" in *Arabica*, 2008, 55.5: pagg. 583-604.
- Erzsebet, P. Dombi, "Synaesthesia and poetry" In *Poetics*, anno III° vol. 3, 1974, pagg. 23 - 44.
- Fanjul, Serafin, "The Erotic Popular Mawwal in Egypt" in *Journal of Arabic Literature*, 8, 1977, pagg. 105-22.
- Ghersetti, A., "Quelques notes sur la définition canonique de *balāgha*" in *Orientalia*, n. 87, Leuven University Press, 1998, pagg. 57-72.
- _____, "The word in the linguistic thinking of al-Jurjānī", in G. Lancioni e Lidia Bettini (a cura di), *The Word in Arabic*, Brill, Leiden, 2011, pagg. 85-108.
- Gilmore, D. D., "Anthropology of the Mediterranean Sea", in *Anthropology*, XI, 1982, pagg. 175-205.
- Gonzalez-Quijano, Yves, "Pour une Sociologie du Fait Littéraire dans le monde arabe: à propos de The Limits of Freedom of Speech par Marina Stagh", in *Arabic and Middle Eastern Literatures*, vol. 3, n. 1, 2000, pag. 90 e segg.

- Heinrichs, Wolfhart, "On the genesis of ḥaqīqa-mağāz dichotomy", in *Studia Islamica*, n. 59, 1984, pagg. 111-140
- Herzfeld, M., "Social tension and inheritance by lot in three Greek villages" in *Anthropology Q.*, n. 53, 1980, pagg. 91-100.
- Horvart, Bohdan, "Constructing a history of modern egyptian poetry", in *ICHAL – First International Conference on History of Arabic Literature*, atti del convegno omonimo presso Kiev, 4-5 giugno 2015, pagg. 80-86.
- Jinadu, Lawal Noah O., "The Socio-Cultural Construction of Intertextuality Through Proverbs", *Lagos University Review*, Lagos, 2010.
- Kendall, Elisabeth, "The Theoretical Roots of the Literary avant-garde in 1960s Egypt", *Edebiyat*, vol. 14, 1–2, 2003, pagg. 23–59.
- Khaznadar, Chérif; Deak, Norma Jean, "Tendencies and Prospects for Third World Theatre" in *Drama Review XVII*, n. 4, dicembre, speciale su *International Festival*, pagg. 35-50.
- Koukhareva, E.V., "Arabic proverbs about woman's state and her place in Arabic society", in *Russian Journal of Linguistics*, n.3, 2013, pag. 72-80.
- Kughlalī, Ġamāl ad-Dīn, "A propos de lafẓ at ma'nā" in *Bulletin d'Etudes Orientales* n. 35, pagg. 43-63.
- Larcher, P., "Quand, en arabe, on parlait en arabe", parte I[^] in *Arabica*, n.35, 1988, pagg. 117-142, parte II[^] in *Arabica*, n.38, 1991, 246-273, parte III[^] in *Arabica*, n.39, 1992, pagg. 358-384.
- ———, "Un grammarian retrouvé: 'Abd al-Qāhir al-Jurjānī. Note sur qua tre éditionds récentes de ses ouvrage grammaticaux" in *Arabica* n. 40, pagg. 248-253.
- Lauster, Martina, "Walter Benjamin's Myth of the "Flâneur" in *The Modern Language Review*, vol. 102, n. 1, gennaio 2007, pagg. 139-156.
- al-Lūzy, Maḥmūd, "Rebel with a cause: an appraisal of Surur's life and work", in *al-Ahrām Weekly*, 22 ottobre 1998.
- Marçais, W., "La diglossie arabe", in *L'Enseignement Publique*, n. 104.
- Monaco, Arturo, "Ispirazione romantica e sperimentalismo surrealista in due raccolte poetiche del siriano 'Alī al-Nāṣir (1890-1970): al-Ẓamā' (1931) e Suryāl (1947)" in *Arablit*, VI n.12, dicembre 2016.
- Nallino, Carlo Alfonso, "Il poema místico arabo d'Ibn al-Fāriḍ" in *Rivista degli Studi Orientali*, VIII, Roma 1919-20, pagg. 1-106.

- _____, “Ancora su Ibn al-Fāriḍ e la mistica musulmana”, in *Rivista degli Studi Orientali*, VIII, Roma 1919-20, pagg. 501-562.
- Parks, Tim, “The Translation of Paradox”, in *NYR Daily*, New York, 15 marzo 2015.
- Pirandello, Luigi, “Arte e coscienza d’oggi”, in *La Nazione letteraria di Firenze*, I, 1893.
- Pym, Anthony, “The Translator as Author: Two Quijotes”, in *Translation and Literature* n.14, 2005, pagg. 71-81.
- ar-Rāʿī, ʿAlī “Some Aspects of Modern Drama” in *Ostle*, 1975, pagg. 167-178.
- Ramaḍān, Yāsmīn, “The emergence of the Sixties generation in Egypt” in *Journal of Arabic Literature*, vol. 43, n. 2-3, 2012, pagg. 409-430.
- Rundgren, Frithiof, “On the representation of morphemic categories in Arabic: a contribution to the fundamentals of literary hermeneutics” in *Orientalia Suecana*, 1982, pagg. 31-32; 1983, pag. 93-115.
- Ruocco, M., “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, Uppsala, Harrassowitz, 2011.
- Ruwet, Nicolas, “Metaphor and Metonymy” in *Poétique*, n. 6, 1975, pagg. 371-388.
- Saarimaa, E. A. “J. Marouzeau : Lexique de la terminologie linguistique” In *Virittäjä* 39, 1935.
- Scattolin, Giuseppe, “Realization of 'Self' (Anā) in Islamic Mysticism: ʿUmar ibn al-Fāriḍ (576/1181-632/1235)” In *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli* 56, 1, 1996, pagg. 14-32.
- _____, “The oldest text of Ibn al-Fāriḍ's Dīwān? A Manuscript of Yusifağa Kütüphanesi of Konya”, in: *Quaderni di Studi Arabi*, Roma Istituto per l'Oriente C. A. Nallino, vol. XVI, 1998, pagg. 143-163.
- Sériot Patrick, « Des éléments systémiques qui sautent les barrières des systèmes » in *Jakobson entre l'Est et l'Ouest, 1915-1939*, 1997, pagg. 213-236.
- Sheridan, S.M.; Hungelmann, A.; Maughan, D. P. “A contextualized framework for social skills assessment, intervention and generalization” in *School Psychology Review*, 1999, n. 28, pagg. 84-103.

- Smyslova, Tatiana, "Syntax and Semantics of Proverbs and Dialogues in Egyptian Arabic" in *Arabic Varieties: Far and Wide, Proceedings of the 11th International Conference of AIDA*, Atti del convegno omonimo, Università di Bucarest e AIDA, Bucharest, 2016, pagg. 497-504.
- Smyth, W., "The canonical formulation of 'ilm al-balāgha and al-Sakkākī Miftāh al-'ulūm", in *Der Islam*, n. 72, 1975, pagg. 7-24.
- ———, "The classical Arabic rhetorical tradition", in *Newsletter of the American Research Center in Egypt* n. 133, 1986, pagg. 8-11.
- Spivak, G. C., "Can the Subaltern Speak?", in *Wedge*, n. 7-8, inverno-primavera, 1985, pagg. 120-130.
- Surūr, Nağīb, (trad. ingl. a cura di Munā Anīs and Nūr al-Masīrī), *Drink Delirium* in *al-Ahrāmweekly*, 17 febbraio 2013.
- at-Tami, Ahmed, "Arabic Free Verse: The Problem of Terminology", in *Journal of Arabic Literature* vol. 24, n. 2, luglio 1993, Brill, Leiden, pagg. 185-198.
- Tomiche, Nada, "Le Mawwāl Égyptien", Marcel Cohen (a cura di) *The Hague*, 1970, pagg. 429-38.
- Van Gelder, G., "Brevity, the long and the short of it in classical Arabic literary theory", in *Atti del IX° Convegno UEAI*, Leiden, 1981, pagg. 78-88.
- Van Leeuwen, Richard, "Literary Journalism and the Field of Literature: the Case of Akhbar al-Adab", in *Quaderni di Studi Arabi*, n. 18, 2000, pag. 153.
- Von Grunebaum G.E., "Three Arabic poets of the early Abbasid age, in *Orientalia*, n. 17, 19, 22 (Roma, 1948, 1950, 1953) pagg. 260-304; 53-80; 262-283.
- Von Hammer Purgstall, Joseph, "Notice sur dix formes de versification arabe dont un couple à peine était connues jusqu'à présent des orientalistes européens", in *Journal Asiatique*, III, 8, agosto 1839, pagg. 162-71.

DIZIONARI E VOLUMI ENCICLOPEDICI

- Abbagnano Nicola, *Dizionario di filosofia*, terza edizione ampliata da Giovanni Fornero, UTET, Torino, 1998.
- Amīn, Aḥmad, *Qāmūs al-'ādāt wa at-taqālīd wa at-ta'ābīr al-miṣriyya*, Dār ash-Shurūq, il Cairo, 2010.
- al-Bāqalānī, Mu'ğam al-Bāqalānī, al-Mu'assasa al-Ğāmi'iyya li-l-Dirasāt wa an-Nashr wa at-Tawzī', Beirut, 1991.

- Baker, Mona; Saldanha, Gabriela, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, Londra, 2009
- Branca, Vittore (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET, Torino, 1973.
- Coletti, A., *Dizionario persiano-italiano*, Nuova Cultura, Roma, 2006.
- Dean, David, *Historical Dictionary of Syria*, Scarecrow Press, Maryland, 2004.
- Donald, Haase (a cura di), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, II vol., Greenwood Press, Londra, 2008.
- Ducrot, Oswald; Torodov, Tzvetan, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, ESEDI, Milano, 1972.
- al-Farāhīdī, al-Ġalīl Ibn Aḥmad, *al-ʿAyn*, Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya, Beirut, 2003.
- Ghirbāl, Muḥammad Shafīq, Ḥusayn Maḥmūd Nāṣir (a cura di), *al-Mawsuʿa al-ʿarabiyya al-muyassara*, al-Maktaba al-Muʿāṣira, Beirut, 2010.
- Hinds, M.; Badawī, E., *A Dictionary of Egyptian Arabic*, Librairie du Liban, Beirut, 1986.
- Ibn Fāris, *Muġmal al-lugha al-ʿarabiyya*, Muʿassasat ar-Risāla, Beirut, 1982.
- Ibn Manzūr, *Lisān al-ʿArab*, Dār Ṣādir, Beirut, 2003.
- Laḥām, Muḥammad, *al-Qāmūs*, Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya, Beirut, 2005.
- MacDonald, Douglas B., Gardet, Louis, “Kalima” in *Encyclopedie de l’islam*, Brill, Leiden, 1978
- Maġmaʿ al-Lugha al-ʿArabiyya, *al-Muʿġam al-Mūsīqī*, al-Maṭābiʿ al-Amīriyya, Il Cairo, s.d.
- Marchese, Angelo, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1991.
- Maṭlūb, Aḥmad, *Muʿġam al-muṣṭalaḥāt al-balāghiyya wa taṭawwuri-hā*, Maktabat Lubnān li-l-Nāshirīn, Beirut, 2007.
- Muṣṭafā, Ibrāhīm [et alii] (a cura di), *al-Muʿġam al-wasīṭ*, Maġmaʿ al-Lugha al-ʿArabiyya, Maktabat ash-Shurūq ad-Dawliyya, Il Cairo, 2004.
- Nassār, Zayn, *Mawsūʿat al-mūsīqā wa al-ghināʾ fī Miṣr fī al-qarn al-ʿishrīn*, Dār Gharīb li-l-Ṭibāʾa wa an-Nashr, Il Cairo, 2003.
- Qābīl, Muḥammad, *Mawsūʿat al-mūsīqā wa al-ghināʾ fī Miṣr fī al-qarn al-ʿishrīn*, al-Hayʾa al-Miṣriyya al-ʿĀmma li-l-Kitāb, 1999.

- Rubin, Don, *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. IV: *The Arab World*, Taylor and Francis, Londra, 1999
- Sloan, Thomas O., (a cura di), *Encyclopedia of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- at-Tahānawī, Muḥammad 'Alī, *Mawsū'at kashshāf iṣṭilāḥāt al-funūn wa al-'ulūm*, Maktabat Lubnān, Beirut, 1996.
- Taymūr, Aḥmad, Ḥusayn Naṣṣār (a cura di), *Mu'ğam Taymūr al-Kabīr*, Dār al-Kutub wa al-Wathā'iq al-Qawmiyya, Il Cairo, 2002.
- Traini Renato, *Vocabolario arabo-italiano*, I.P.O. Roma, 1993.
- Veestegh, K. (a cura di), *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Brill, Leiden, 2007
- Wahba, Mağdī, *Mu'ğam muṣṭalaḥāt al-adab*, Maktabat Lubnān, Beirut, 1974.
- Ya'qūb, Imīl Badī' (a cura di), *Mu'ğam al-mufaḍḍal fī 'ilm al-'arūd wa al-qāfiya wa funūn ash-shi'r*, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, Beirut, 1991.
- az-Zāwī, aṭ-Ṭāḥir Aḥmad, *Mukhtār al-Qāmūs*, ad-Dār al-'Arabiyya li-l-Kitāba, Libia -Tunisia, 1978.

SITOGRAFIA

- <http://arabicpoems.com/> ultima consultazione 28 luglio 2017.
- <http://belalmusica.blogspot.com/> ultima consultazione 20 febbraio 2017.
- <http://referenceworks.brillonline.com/> ultima consultazione 23 ottobre 2017
- <http://sawtechaabe.com/> ultima consultazione 2 agosto 2017.
- <http://topkapisarayi.gov.tr/en/manuscript-library-catalogue> ultima consultazione 3 febbraio 2017.
- <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2007/840/cu11.htm>, ultima consultazione 13 giugno 2013
- <http://www.adab.com/> ultima consultazione 15 settembre 2017.
- <http://www.ahewar.org/debat/nr.asp>, ultima consultazione 12 aprile 2017.
- <http://www.ahram.org.eg/> ultima consultazione 17 agosto 2017.
- <http://www.alharah.org/ar/> ultima consultazione 25 giugno 2017.
- <http://www.aljadeed.tv/arabic> ultima consultazione 7 marzo 2017.
- <http://www.alquds.co.uk/> ultima consultazione 2 maggio 2017.
- <http://www.arabworldbooks.com/> ultima consultazione 7 ottobre 2017.

- <http://www.dotmsr.com/> ultima consultazione 16 dicembre 2016.
- <http://www.elibrary4arab.com/> ultima consultazione 18 ottobre 2017.
- <http://www.iblatunis.org.tn/> ultima consultazione 9 settembre 2017.
- <http://www.islamicity.org/> ultima consultazione 22 settembre 2017.
- <http://www.mei.edu/middle-east-journal> ultima consultazione 3 ottobre 2017.
- <http://www.middle-east-online.com/> ultima consultazione 4 ottobre 2017.
- <http://www.nizwa.com/> ultima consultazione 20 settembre 2017.
- <http://www.oxfordreference.com/> ultima consultazione 24 settembre 2017.
- <http://www.publicscienceframework.org/psf/index.html> ultima consultazione 27 giugno 2017.
- <http://www.sunnti.com> ultima consultazione 5 aprile 2017.
- <http://www.thearabreview.org/> ultima consultazione 29 settembre 2017.
- <http://www.theatre-contemporain.net/> ultima consultazione 3 luglio 2017.
- <http://www.youm7.com/> ultima consultazione 11 agosto 2016.
- <https://archive.org/> ultima consultazione 2 ottobre 2017.
- <https://en.oxforddictionaries.com/> ultima consultazione 5 settembre 2017.
- <https://issuu.com/> ultima consultazione 4 luglio 2017.
- <https://library.stanford.edu/> ultima consultazione 30 luglio 2017.
- <https://muse.jhu.edu/> ultima consultazione 7 settembre 2016.
- <https://raseef22.com/> ultima consultazione 1 settembre 2017.
- <https://www.academia.edu/> ultima consultazione 13 ottobre 2017.
- <https://www.almaany.com/> ultima consultazione 18 ottobre 2017.
- <https://www.cambridge.org/core/journals/international-journal-of-asian-studies> ultima consultazione 13 settembre 2017.
- <https://www.dorar-aliraq.net/> ultima consultazione 2 ottobre 2017.
- <https://www.jstor.org/> ultima consultazione 7 ottobre 2017.
- <https://www.theguardian.com/international> ultima consultazione 5 maggio 2017.
- <https://www.youtube.com/watch?v=MLwKKQBeADE> ultima consultazione 5 settembre 2017.
- <https://www.youtube.com/watch?v=rSIY3dhoDfU> ultima consultazione 11 agosto 2017.
- <https://www.youtube.com/watch?v=V9jGcoxf5fg> ultima consultazione 28 agosto 2017.

- <https://www.youtube.com/watch?v=xRtVXswJmko> ultima consultazione 2 agosto 2017.