

Pittura e poesia negli scritti teorici e nella poesia ecfraistica del surrealista Ūrhān Muyassar

Arturo Monaco
Università degli Studi di Catania, Italia

Abstract This contribution aims to explore the relation between painting and poetry in the thought and in the poetic production of the Syrian poet Ūrhān Muyassar. The first part of the study offers an overview of the relationship between painting and poetry, with particular reference to the reflections both within the Arab-Islamic culture and within the surrealist movement. In the second part, the focus shifts to Muyassar. After a brief introduction on the poet, the analysis first takes into consideration his theoretical contribution on the relationship between painting and poetry, then the poetic one, through three examples of ekphrastic poems.

Keywords Surrealism. Ekphrasis. Arabic poetry. Art. Painting.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La relazione tra pittura e poesia nel contesto arabo-islamico. – 3 Pittura e poesia nei surrealismi arabi. – 4 Ūrhān Muyassar tra arte e letteratura. – 5 Muyassar teorico del rapporto tra poesia e pittura. – 6 Muyassar poeta ecfraistico. – 7 Conclusioni.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-02-15
Accepted 2022-05-09
Published

Open access

© 2022 Monaco | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Monaco, A. (2022). "Pittura e poesia negli scritti teorici e nella poesia ecfraistica del surrealista Ūrhān Muyassar". *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 58(1), 199-230.

DOI 10.30687/AnnOr/2385-3042/2022/01/008

1 Introduzione

In mezzo a queste correnti tumultuose, che trasportarono il pensiero umano dal quieto giaciglio su cui l'uomo si godeva il suo piacevole sogno, incarnazione del suo pensiero, lavoro e trionfo, verso campi pietrosi e spinosi, quest'uomo si fermò confuso e sbigottito a contemplare le ceneri delle sue pulsioni sollevate dal vento tra i suoi piedi e l'orizzonte lontano... Doveva dire qualcosa. E lo disse. E fu l'arte. (Muyassar 1979, 14)

Queste poche parole racchiudono l'essenza delle riflessioni teoriche del poeta siriano Ūrḥān Muyassar (1912/14-1965): la creazione artistica, per lui, è 'espressione necessaria', seguito di un processo attraverso cui l'uomo si libera delle comode illusioni del pensiero e contempla il suo Io e le sue pulsioni nascoste. Se è 'necessario' esprimere tale arte, indifferente è il mezzo con cui questo avviene. Sia che si tratti di parola che di pittura, il processo che porta alla creazione artistica è lo stesso.

Questo assunto vuole essere il punto di partenza del presente contributo, che rappresenta una linea di sviluppo degli studi sui surrealismi arabi condotti da chi scrive. In particolare, esso mira a esplorare il connubio tra pittura e poesia, che caratterizza molta produzione riconducibile a questa corrente, nell'elaborazione teorica e nella produzione poetica di Ūrḥān Muyassar, esponente di spicco quanto immeritabilmente marginalizzato del panorama culturale arabo della metà del secolo scorso. Pur nell'esiguità di pubblicazioni a noi giunte, il suo contributo è stato infatti significativo, non solo per l'indubbio merito di aver dato una voce araba al Surrealismo, ma anche per aver formato un'intera generazione di intellettuali nel campo delle arti e della letteratura mondiale contemporanea. Comprendere le sue posizioni rispetto all'affascinante relazione tra pittura e poesia comporta collocare il suo pensiero, da una parte, all'interno di un discorso più generale su tale connubio, con una particolare attenzione verso il mondo arabo; dall'altra parte, occorre metterlo in rapporto con la corrente che più di tutte lo entusiasmo, quella del Surrealismo, sia nella sua versione 'delle origini' che nelle sue trasposizioni arabe.

Pertanto, lo studio si apre con una panoramica sul rapporto tra pittura e poesia, con particolare riferimento alle riflessioni in seno alla cultura arabo-islamica e a quelle in seno al Surrealismo. Il focus si sposterà, quindi, sul modo in cui pittura e poesia furono messe in relazione da Ūrḥān Muyassar. Dopo una breve introduzione sul poeta, l'analisi prenderà in considerazione prima il suo contributo teorico sul tema, poi quello poetico, attraverso tre poesie emblematiche.

2 La relazione tra pittura e poesia nel contesto arabo-islamico

Fin dall'epoca greca classica, pittura e poesia si sono trovate spesso legate in una relazione artistica talmente forte da essere definite arti sorelle. Come afferma Mario Praz, commentando lo studio di Hagstrum (1958) sull'argomento, questo connubio ha trovato per secoli un sostegno in due assiomi: un frainteso *Ut pictura poesis*, contenuto nell'*Ars Poetica* di Orazio,¹ e un detto di Simonide di Ceo riferito da Plutarco, secondo cui «la pittura è poesia muta e la poesia è pittura parlante» (Praz 1971, 10). A partire dal Settecento, con Jean Baptiste Dubos, Denis Diderot e, soprattutto, Gotthold Ephraim Lessing, il principio delle arti sorelle cominciò a essere messo in discussione, studiato in modo più sistematico alla luce di nuove elaborazioni teoriche tanto nel campo della critica d'arte che letteraria.

D'altra parte - continua Praz - l'idea delle arti sorelle si è talmente radicata nella mente degli uomini fin dalla più remota antichità, che dev'esserci in essa qualcosa di più profondo d'un'oziosa speculazione, qualcosa che ritorna con insistenza e rifiuta d'esser messo alla porta in modo sbrigativo, come tutti i problemi relativi alle origini. Quasi che indagando quei misteriosi rapporti tra le varie arti si arrivasse più vicino alla radice del fenomeno dell'ispirazione artistica. (Praz 1971, 9-10)

In effetti, sterminato è il numero di studi che hanno contribuito al dibattito sulle arti sorelle,² come lo è anche quello degli ambiti in cui tale connubio si rivela, riassunto da Michele Cometa (2005) nei seguenti: l'ambito del doppio talento, ossia di autori che sono poeti e pittori insieme; l'ambito dell'ecfrasi; l'ambito delle forme miste (iconotesti e iconismi); l'ambito delle omologie strutturali tra le forme artistiche. A questi può inoltre aggiungersi la critica d'arte da parte di poeti (Balzan 1994).

L'incontro tra le due arti non è estraneo al contesto culturale arabo-islamico. In 'Uṣfūr (1992), l'autore affronta la questione, dimostrando quanto la volontà di mettere in relazione pittura e poesia fosse presente nei testi di illustri critici e retori arabi, nonché di filosofi, di epoca classica. Iniziando da al-Ġāhiz (m. 869), l'autore sot-

¹ Come afferma Praz, infatti, a queste parole fu data una portata normativa che esulava dagli scopi del poeta, «il quale altro non diceva se non che avveniva di certe poesie come di certi quadri, che alcune piacciono soltanto una volta sola, altre resistono a ripetute letture e indagini critiche» (Praz 1971, 10).

² Basti pensare agli ormai classici Hagstrum 1958; Lessing 1965; Praz 1971 e Mitchell 1994. Per un inquadramento complessivo di questi studi e per una ricca bibliografia sull'argomento si rimanda a Mazzara 2006.

tolinea come questi ebbe il merito di introdurre per la prima volta il concetto di percezione sensibile dell'immagine poetica. Nel *Kitāb al-ḥayawān* (Libro degli animali) scriveva:

Le parole sono messe a disposizione dello straniero come dell'arabo, del beduino come del paesano e del cittadino. La differenza sta semplicemente nell'utilizzo del metro, nella scelta della parola, nella semplicità della citazione, nell'abbondanza dell'acqua, nella correttezza della marchiatura e nella bontà dell'elaborazione. La poesia, infatti, è un'arte, una forma di intessitura, una specie di dipinto.³ (al-Ġāhiz 1948, III: 131-2, cit. in 'Uṣfūr 1992, 255)

Da queste parole e sulla base dell'uso che al-Ġāhiz fece del termine *taṣwīr* in altri suoi testi critici, Ġābir 'Uṣfūr ricava tre principi associati alla sua concezione dell'immagine poetica. In primo luogo, la poesia ha per lui un proprio modo di formulare pensieri e parole, fondato sulla capacità di suscitare nel fruitore una reazione. In secondo luogo, per molti versi la poesia mira a rappresentare il significato a livello sensibile. L'immagine (*taṣwīr*) diviene in tal modo sinonimo di materializzazione (*taḡsim*). In terzo luogo, questa rappresentazione sensibile rende la poesia simile alla pittura, sia dal punto di vista di produzione dell'opera d'arte che nella ricezione da parte del fruitore, pur nella diversità della materia con cui quest'opera si realizza. Il merito di al-Ġāhiz risiede proprio nell'aver colto questo aspetto tangibile dell'immagine poetica che si costruisce nella mente del fruitore e, d'altra parte, rappresenta il primo tentativo di mettere in relazione la poesia con la pittura e i suoi strumenti espressivi ('Uṣfūr 1992, 255-61).

Le suggestioni di al-Ġāhiz trovarono eco nei critici a lui successivi, a partire da al-Rummānī (m. 994), il quale, pur se non ricorse al termine specifico di *taṣwīr*, seguì lo stesso filo nell'interpretazione di alcuni versi e nell'elaborazione del concetto di inimitabilità del Corano ('Uṣfūr 1992, 261-71). A sua volta, il pensiero di al-Rummānī specialmente in relazione alle sue considerazioni sulla metafora e la similitudine fu accolto da altri critici e retori, primi fra tutti al-'Askarī (m. 1005), al-Marzūqī (m. 1030), Ibn Rašīq (m. 1064) e Ibn Sinān al-Ḥafāḡī (m. 1073).

Ma fu con i commentatori arabi di Aristotele, come al-Fārābī (m. 950), Ibn Sīnā (m. 1037), Ibn Rušd (m. 1198) e, soprattutto, con 'Abd al-Qāhir al-Ġurġānī (m. 1078 o 1081), che si andò oltre la semplice ripetizione di concetti già elaborati. Opinione di quest'ultimo era, ad esempio, che la bellezza della rappresentazione (*tamṭīl*) in poesia andava ricondotta alla sua capacità immaginifica, la capacità cioè di

3 Qui e altrove, tutte le traduzioni dall'arabo sono a cura dell'Autore.

creare immagini tangibili che potessero essere colte dai sensi del fruitore. Questo concentrarsi sulla percezione sensibile dell'immagine poetica portò al-Ġurġānī a mettere a confronto il lavoro del poeta con quello del pittore. Sulla scia dei filosofi su menzionati, in *Asrār al-balāġah* (I segreti dell'eloquenza), infatti, scriveva:

Come questa [immagine] piace, affascina, incanta e genera nell'anima una strana condizione di innegabile attrazione che era assente prima della sua visione [...] allo stesso modo opera la poesia con le immagini che forgia, le creazioni che forma, le idee che fa scendere nell'anima e con cui riesce a immaginare l'essere inanimato silenzioso in forma di essere vivo e parlante. (al-Ġurġānī 1954, 317, cit. in 'Uṣfūr 1992, 281)

L'interesse per l'immaginario poetico è evidente in *Asrār al-balāġah*, dove tra l'altro al-Ġurġānī fa frequentemente riferimento a Ibn Mu'tazz (m. 908) e ai suoi brevi componimenti ecfraistici (Mejcher-Atassi 2012, 16).

In effetti, la produzione poetica classica presenta non pochi casi in cui poesia e pittura vennero in contatto. Basti pensare al ruolo del *waṣf* e ai tanti casi di ecfraresi nella *qaṣīdah* classica,⁴ dove poeti come Abū Nuwās (m. 814), al-Buḥturī (m. 897) e al-Mutanabbī (m. 965), obbedienti al principio d'imitazione (*al-muḥākāh*), trasposero in versi quanto osservato dai propri occhi, trasformandosi quindi in pittori della parola (Makkāwī 1987, 33-8).

Lungi dal voler fornire un resoconto esaustivo delle riflessioni teoriche ed esecuzioni pratiche dell'epoca fin qui considerata, quel che si vuole far emergere è il diffuso interesse già in epoca classica per la relazione tra poesia e pittura. Tale interesse ha prodotto riflessioni interessanti, come quelle di al-Ġāhiz e di al-Ġurġānī, in cui si vedono, *in nuce*, alcuni elementi delle elaborazioni teoriche più moderne. Tra questi, ad esempio, va annoverato il processo di percezione dell'opera d'arte da parte del fruitore, che, come si vedrà attraverso il caso di Muyassar, sarà un campo di ricerca artistica che troverà negli studi di psicanalisi nuovi stimoli a livello teorico.

Solo una mancanza di dati sufficienti sull'argomento ci fa astenere dal seguire gli sviluppi del rapporto tra le due arti nell'epoca premoderna. Decisamente più abbondanti sono, invece, le informazioni relative all'era moderna e contemporanea, dove troviamo, innanzitutto, una moltitudine di scrittori, novellieri e poeti, che si sono interessati di arte, spesso figurando come artisti loro stessi. Basti pensare ai poeti del *Mahġar* Amīn al-Riḥānī (1876-1940) e Ġibrān Ḥalīl

⁴ Importanti punti di riferimento rimangono Bürgel 1965 e Bauer 1992. L'interesse per l'argomento è testimoniato anche da studi più recenti, come Sumi 2004.

Ġibrān (1883-1931), quest'ultimo, in particolare, noto per il suo doppio talento, o anche allo stesso Naġīb Maḃfūz (1911-2006), coinvolto nella settima arte, il cinema, o ancora, tra gli altri, ad autori come Muḃammad Barrādah (1938), Edwar al-Ḥarrāṭ (1926-2015), 'Alī Aḃmad Sa'īd Isbir, noto come Adūnīs (Adonism 1930), Ġabrā Ibrāḃīm Ġabrā (1920-95), 'Abd al-Raḃmān Muḃif (1933-2004).⁵

A questi vanno aggiunti i casi di ecfraisi diffusi nella produzione poetica di numerosi poeti. Nell'introduzione a un suo lavoro dedicato al rapporto tra poesia e immagine nella produzione di alcuni poeti tedeschi, 'Abd al-Ġaffār Maḃkāwī offre un quadro di questa produzione tra i poeti arabi moderni. Sulla falsariga dei poeti d'epoca classica, e quindi sulla base di una certa tendenza alla semplice imitazione della realtà esterna, l'autore inizia con la menzione di Aḃmad Ṣawqī (1869-1932) e di due poesie, l'una sul Tempio di File e l'altra sulla Sfinge. Procedo poi con colui che più consapevolmente desiderò introdurre l'arte in poesia, Aḃmad Zakī Abū Ṣādī (1892?-1955), il quale nella rivista da lui fondata e diretta, *Abūllū* (Apollo 1932-34), creò una sezione che chiamò *al-šī'r al-taṣwīrī*, 'la poesia figurativa', dove furono pubblicate diciassette poesie che si riferivano a immagini inserite nella rivista o a opere d'arte esistenti. Gli unici contributori di questa rubrica furono Abū Ṣādī stesso e i due poeti Ismā'il Surrī al-Daḃṣān e Aḃmad Muḃaymir. Queste poesie, come fa notare Maḃkāwī, rimangono a livello descrittivo, con alcune riflessioni esistenziali dovuto alla vicinanza della rivista alle correnti romantiche.⁶

L'arte irruppe, invece, pienamente nella produzione dei poeti in verso libero. Con loro, la poesia riuscì a trasporre in versi l'opera d'arte visualizzata, per renderla adatta alla visione che il poeta aveva del mondo, dando voce altresì alla sua critica della società o alle riflessioni maturate sull'uomo o sull'esistenza. Variarono anche le forme che via via venivano ad assumere queste poesie. Il poeta poteva, ad esempio, ricorrere alla tecnica pittorica per costruire la sua composizione, come fecero Ṣalāḃ 'Abd al-Ṣabūr (1931-82) in *Taqrīr taṣkīlī 'an al-laylah al-māḃḃiyah* (Resoconto figurato della notte scorsa), 'Abd al-Waḃḃāb al-Bayātī (1926-99) in *Talāṭat rusūm mā'īyyah* (Tre disegni ad acqua) e Amal Dunqul (1940-83) in *Rusūm mu'allaqah fī baḃū 'arabī* (Disegni appesi in un cortile arabo); oppure scegliere di prendere a oggetto della sua poesia un artista e il suo mondo artistico, senza la

⁵ Va segnalato in proposito il già citato studio di Mejcher-Atassi 2012, in cui l'autrice propone un'interessante e pionieristica analisi della letteratura araba moderna in relazione all'arte. Dopo un puntuale inquadramento metodologico e del contesto letterario di questa interrelazione, l'opera prende in esame tre casi studio eccellenti, Ġabrā, Muḃif e Īṭīl 'Adnān (1925).

⁶ Abū Ṣādī non era nuovo a questo tipo di composizioni. La sua raccolta *Aṣī'ah wa-ẓīl* (Raggi e ombre, 1931) contiene, infatti, componimenti in versi su pitture riprodotte nella raccolta stessa.

scelta di un'opera d'arte specifica. Questo è, ad esempio, il caso di 'Abd al-Mu'tī Ḥiğāzī (1935) con *Āyyāt min sūrat al-lawṇ* (Versetti dalla sura del colore), composta da due parti, l'una dedicata all'artista Sayf Wānī e l'altra a 'Adlī Rizq Allāh; di al-Bayātī, autore di una poesia dedicata a Pablo Picasso; e di Ḥamīd Sa'īd (1941), che si dedicò invece a Salvador Dalì. Una terza possibilità era quella di ispirarsi a un quadro per dare vita a un'opera d'arte nuova, come fecero Ḥamīd Sa'īd con *Muḥāwalat i'ādat rasm al-Ġirnikā* (Tentativo di una nuova versione di *Guernica*), 'Abd al-Mu'tī Ḥiğāzī con *Ġirnikā aw al-sā'ah al-ḥāmisah* (*Guernica* ovvero le cinque) e Sa'dī Yūsuf con *Taḥta ḡidāriyyat Fa'iq Ḥasan* (Sotto il murale di Fa'iq Ḥasan), quest'ultima considerata da Makkāwī l'esperienza più matura (Makkāwī 1987, 38-51).

Da questi esempi emerge quanto il fenomeno del connubio tra pittura e poesia sia estremamente vivace e variegato nella produzione letteraria e artistica araba, come lo è in ambito di elaborazione teorica.⁷ Questa rapida e sommaria panoramica vuole fornire lo sfondo su cui si staglia il contributo di Muyassar, capace di collocarsi quindi all'interno di una tendenza già presente nella cultura araba classica e moderna, ma capace altresì di fornire una nuova interpretazione del fenomeno. Tale novità si ricollega in prima istanza all'altro grande ambito che indirizzò il pensiero di Muyassar, quello del Surrealismo, cui ora si farà un breve accenno.

3 Pittura e poesia nei surrealismi arabi

La duplice vocazione poetica e artistica del Surrealismo emerse fin dai suoi albori. Essa è in qualche modo sottintesa già nella famosa definizione del Surrealismo contenuta nel Primo manifesto del 1924 di André Breton:

automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée (Breton 1972, 35)

dove si segnala indirettamente l'intrinseco legame che univa le diverse forme di espressione artistica, comprese pittura e poesia. Un legame che Breton avrebbe approfondito in *Le surréalisme et la peinture*, fondamentale saggio pubblicato prima sotto forma di articoli sulla rivista *La Révolution surréaliste* (Breton 1925, 1926a, 1926b, 1927), poi ampliati e raccolti in volume nel 1928 (Breton 1928), in cui

⁷ Ai già citati 'Uṣfūr 1992 e Makkāwī 1987, si pensi al contributo fornito dagli studi di teoria dell'arte visiva, come ad esempio, quelli di Na'im 'Aṭiyyah 1982 e di Šarbil Dāḡir 2018.

l'autore segnava ufficialmente l'inizio dell'avventura surrealista anche in pittura e poneva le basi di un dibattito interno al movimento circa il rapporto tra l'espressione visiva e quella verbale. Un dibattito che avrebbe visto una molteplicità di posizioni, tante quante le diverse anime del movimento.⁸

Che il Surrealismo contenesse in sé tale 'duplice vocazione espressiva', visiva e verbale, appare evidente anche nelle esperienze a esso riconducibili fuori dall'orbita francese delle origini. Una di queste esperienze riguarda i Paesi arabi che, seppur in varie modalità, si sono dimostrati un terreno fertile per la fioritura di una produzione letteraria e artistica di ispirazione surrealista.

Per dare un quadro complessivo dell'esperienza surrealista nel mondo arabo, si può dire che essa ebbe i suoi primi sviluppi in Egitto, nel corso degli anni Trenta, quando un gruppo misto di egiziani ed europei, guidato da Ğurġ Ḥunayn (Georges Henein, 1914-73), diede vita al primo nucleo surrealista nel mondo arabo. Tale gruppo, principalmente attraverso la figura del suo *leader*, intessé numerosi fili con gli esponenti francesi del movimento, inserendosi all'interno del quadro surrealista internazionale. Come questo, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale anche il gruppo surrealista egiziano cominciò a sfaldarsi, lasciando spazio a residui di attività individuali e, infine, scomparire.⁹

Intanto, in Siria, Ūrhān Muyassar elaborava una sua personale formula di Surrealismo, traducendola per la prima volta in poesia araba, laddove i surrealisti egiziani si contraddistinsero soprattutto per una produzione letteraria in francese. Attraverso Muyassar un'intera generazione di poeti arabi prese contatto con il modernismo europeo e con il Surrealismo in particolare. Presto i tempi divennero maturi perché a questo primo contatto si associassero la lettura e la traduzione degli originali, come evidenziato dal contributo dato dalla rivista *Ši'r* (Poesia, 1957-70), che segnò l'inizio di un nuovo capitolo del Surrealismo arabo. Gli scritti di Unsi al-Ḥāġġ (1937-2014), 'Išām Maḥfūz (1939-2006), Šawqī Abī Šaqrā (1935), Adonis, e di altri collaboratori della rivista, bastano per far capire quanto elementi surrealisti fossero penetrati nelle profondità dell'anima creativa di questi poeti. Il Libano, che già prima degli autori su menzionati aveva avuto nel francofono Ğūrġ Šaḥādah (Georges Schéhadé, 1907-89) un precursore surrealista, diede lo slancio per una maturazione del Surrealismo arabo, come del movimento poetico tutto.¹⁰

⁸ Per uno studio accurato del rapporto tra i surrealisti e la pittura si veda Russo 2007.

⁹ Per una storia del movimento surrealista egiziano, si rimanda, tra gli altri, a Bardaouil 2017.

¹⁰ Per approfondire la genesi e lo sviluppo del Surrealismo nella letteratura araba di Egitto, Siria e Libano tra gli anni Trenta e Sessanta si veda Monaco 2020. Si segnala,

Elementi surrealisti si insinuarono tra le trame della poesia araba successiva, come anche di altre manifestazioni letterarie e artistiche, pur se non dichiaratamente inglobate all'interno di un movimento specificamente surrealista. Un'importante eccezione è costituita da un gruppo di poeti arabi di diversa nazionalità in esilio in Francia, i quali, sotto la guida dell'iracheno 'Abd al-Qādir al-Ġanābī (1944), hanno fatto risuonare ancora una volta e in modo chiaro la propria appartenenza surrealista. Infine, negli ultimi anni anche l'Egitto ha assistito al ritorno di un gruppo surrealista, raccolto attorno al poeta Muḥsin al-Bilāsī (1982).

Ebbene, in ciascuna di tali esperienze poetiche si rilevano diversi casi in cui poesia e pittura entrano in relazione tra loro, quasi a confermare l'intrinseca natura duplice del Surrealismo. Tra i surrealisti egiziani, ad esempio, Georges Henein scrisse sugli artisti del gruppo di cui faceva parte e sulle loro opere, primi fra tutti Kāmīl al-Tilmisānī e Ramsīs Yūnān (1913-66).¹¹

In Siria, oltre a Muyassar, di cui parleremo a breve, val la pena fare accenno a Fātiḥ al-Mudarris (1922-99), il quale, accanto alla preponderante attività artistica, fu anche poeta. Nato e vissuto nella prima parte della sua vita in un villaggio contadino curdo, studiò ad Alep sotto la supervisione dell'insigne critico Mārūn 'Abbūd (1886-1962) e di un giovanissimo Yūsuf al-Ḥāl (1917-87). La sua passione per l'arte, la musica e la letteratura crebbe al punto che per il suo duplice talento in quest'ultima e nel disegno, il suo maestro Mārūn 'Abbūd lo appellò 'Ġibrān Ḥalab' (il Ġibrān di Aleppo), facendo riferimento alla nota predilezione del poeta del *Mahǧar* per le arti figurative (al-Aswad 1982). Fu un assiduo frequentatore della casa di Muyassar e fu lì che cominciò a dipingere le prime tele surrealiste. Il suo contributo all'arte siriana dell'epoca fu enorme. Ad esempio, grazie al suo *Mūǧiz tāriḥ al-funūn al-ǧamīlah* (Compendio di storia delle belle arti) del 1954 fece conoscere al pubblico siriano la storia dell'arte, dalle sue forme primitive alle espressioni delle scuole del XX secolo (al-Bunnī 1997, 53). All'arte avrebbe dedicato gran parte dei suoi sforzi ma non mancarono importanti contributi a livello letterario. Le sue prime poesie furono pubblicate sulle riviste *al-Qitārah* (La lira) e *al-Ḥadīṯ* (La conversazione) (al-Mudarris 1947a; 1947b; 1947c; 1947d; 1947e; 1948). Nel 1962 l'incontro con il drammaturgo Šarīf al-Ḥaznadār (Chérif Khaznadar, 1940) diede vita a una raccolta poetica a quattro mani bilingue in arabo e francese dal titolo *al-Qamar al-šarqī 'alā šāṭi' al-ǧarb/Lune orientale sur le rivage ouest*.¹²

inoltre, il recente studio di Ambra D'Antone (2022), che offre un'accurata analisi degli sviluppi letterari e artistici del Surrealismo nel Levante arabo e turco nel periodo compreso tra gli anni Venti e gli anni Sessanta.

11 Qualche esempio si ritrova in Ġarīb 1986, 140-4. Sul rapporto tra pittura e poesia all'interno del gruppo surrealista egiziano si veda anche Bardaoui 2017, 85-119, 198-202.

12 Per approfondire l'opera di Fātiḥ al-Mudarris, e in particolare il suo rapporto con il Surrealismo, si vedano Lenssen 2020, 159-210 e D'Antone 2022, 343-438.

Volgendo lo sguardo al Libano, tra i collaboratori della rivista *Šī'r* non si può non ricordare il celebre Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā. Poeta, traduttore, pittore, critico, rappresentante dell'esule palestinese per eccellenza, Ġabrā nel suo peregrinare dentro e fuori il mondo arabo dimostrò una capacità enorme di assimilare e rielaborare le diverse tendenze letterarie, artistiche e di pensiero in cui si imbatté, compreso il Surrealismo. La sua sterminata produzione critica, poetica e artistica lo rende, insieme a Ġibrān Ḥalil Ġibrān, il rappresentante più significativo della interferenza tra le arti nello stesso artista (Mehjer-Atassi 2012, 43-75).

Anche 'Abd al-Qādir al-Ġanābī non è del tutto estraneo all'arte e, nella fattispecie, l'arte della fotografia, come evidente nelle pagine della rivista surrealista in francese e arabo da lui fondata e diretta, *Le désir libertaire/al-Raġbah al-ibāḥiyyah*. Lo stesso si può dire di Muḥsin al-Bilāsī, il quale nel corposo primo numero della rivista del suo gruppo, *al-Ġurfah al-suryāliyyah* (2020), include un'enorme quantità di fotografie e immagini, isolate o in accostamento a componimenti poetici.

Il contributo di Ūrḥān Muyassar va necessariamente inserito in questo contesto per comprenderne la portata. In un'epoca antecedente alle esperienze arabe più mature, egli si dimostrò capace non solo di dare un vocabolario al Surrealismo arabo, cosa che i surrealisti egiziani che lo precedettero nel tempo riuscirono a fare solo parzialmente.¹³ Ma riuscì a elaborare anche una sua personale interpretazione che, come si vedrà, coinvolge le sue riflessioni sul rapporto tra pittura e poesia.

4 Ūrḥān Muyassar tra arte e letteratura

Intellettuale, critico e poeta dai molteplici ascendenti culturali, Muyassar nacque tra il 1912 e il 1914 a Istanbul e vi rimase fino al 1918, quando si trasferì con la famiglia ad Aleppo, dove completò i suoi studi elementari, per poi recarsi in Libano e proseguire gli studi superiori presso la Scuola statale di Aley. Ottenne il diploma di baccalaureato in letteratura e fisica presso l'Università americana di Beirut e poi un Master all'Università di Chicago. Tornato ad Aleppo per sovrintendere con il fratello 'Adnān (1921-79) all'amministrazione delle proprietà del padre appena defunto, collaborò al movimento indipendentista contro l'occupazione francese, come anche in difesa della Palestina (Šā'ib 1975, 174).

¹³ Nei fatti, il contributo in lingua araba dei surrealisti egiziani è limitato alla principale rivista araba del gruppo, *al-Taṭawwur*, e alla critica d'arte, come quella di Ramsīs Yūnān. Sulla rivista, si veda Monaco 2012. Per maggiori informazioni su Yūnān, si rimanda alla recente monografia che raccoglie saggi su di lui e suoi scritti *Ramsīs Younan: la Part du sable* 2021.

Nel corso degli anni Cinquanta fu vicino al movimento nazionalista di Anṭūn Sa'ādah (1904-49) e per le sue idee politiche fu arrestato all'inizio degli anni Sessanta e, quindi, imprigionato (Adūnīs 2010, 172; Sa'īd 2012, 258). Nel 1964 gli fu diagnosticato un tumore maligno che lo avrebbe portato alla morte l'anno seguente.

Per quanto riguarda la sua attività intellettuale, Muyassar iniziò con la scrittura, sia in prosa che in poesia, molto precocemente attorno al 1929, quando era ancora studente ad Aley. La sua poetica fu largamente influenzata dai poeti del *Mahğar* e da quelli inglesi, specialmente T.S. Eliot (1888-1965) e Rupert Brooke (1887-1915). La sua abilità di critico risentì fortemente degli insegnamenti dei suoi principali ispiratori, quali il suo insegnante ad Aley Mārūn 'Abbūd e Salāmah Mūsà (1887-1958). Ma il suo pensiero si formò anche sulle idee di altri insigni intellettuali arabi progressisti, quali Ya'qūb Şarrūf (1852-1927), Ismā'il Mağhar (1891-1962), Fu'ād Şarrūf (1900?-1985), cui si aggiunse la conoscenza degli scritti del filosofo tedesco Ludwig Buchner (1824-99), Charles Darwin (1809-82), Sigmund Freud (1856-1939) e al critico inglese Herbert Read (1893-1968).¹⁴

Grazie a questa formazione culturale, Muyassar riuscì a entrare in contatto e ad approfondire le più recenti tendenze artistiche e letterarie, incluso il Surrealismo.¹⁵ E, più di questo, se ne fece portavoce nella cerchia di uomini e donne della cultura che frequentavano il suo salotto. Attorno a questa personalità affascinante e culturalmente raffinata si raccoglievano, infatti, numerosi artisti, oltre a poeti e intellettuali dell'epoca. La sua casa ad Aleppo e, poi, quella in cui si trasferì a Damasco erano la meta di chiunque volesse appren-

¹⁴ La ricezione di Herbert Read nel mondo arabo è un campo che richiederebbe un'adeguata esplorazione, in quanto potrebbe rivelare il grado di influenza del suo pensiero tanto nella critica quanto nella produzione artistica e letteraria araba, come anche potrebbe dare ulteriori indizi sulle vie di ingresso del Surrealismo nel mondo arabo. Dei primi spunti in questo senso si trovano in D'Antone 2022, 178.

¹⁵ Non si hanno dati circa eventuali contatti tra Muyassar e il Surrealismo internazionale, né con il gruppo surrealista egiziano *al-Fann wa-l-ḥurriyyah* (Arte e libertà), nonostante la relativa vicinanza temporale (il gruppo egiziano fu infatti attivo tra la fine degli anni Trenta e la fine degli anni Quaranta). Non sembra, però, privo di valore il fatto che Muyassar e i surrealisti egiziani condividessero una formazione simile, laica, progressista e modernista. Esemplare in tal senso è, per restare in ambito di intellettuali arabi, la comune vicinanza al pensiero di Salāmah Mūsà. Questi, infatti, condivise molte battaglie con i surrealisti egiziani, ai quali dal 1942 cedette la direzione della rivista da lui fondata, *al-Mağallah al-ğadidah* (La rivista nuova, 1929-44). Quanto a Muyassar, in più occasioni egli espresse il suo apprezzamento per il pensiero del giornalista egiziano e probabilmente furono alcuni suoi scritti ad avvicinarlo allo studio della psicanalisi, anticamera dell'approccio al Surrealismo stesso. Tra questi scritti, basti qui ricordare il saggio *Salāmah Mūsà: Dirāsāt sikulūğiyah* (Studi psicologici), contenuto nella raccolta *Ma'a qawāfil al-fikr* (Con le carovane del pensiero, 1974), in cui Muyassar analizza un'opera omonima del 1956 di Salāmah Mūsà sull'argomento (Muyassar 1974, 35-42). Per approfondire il pensiero di Salāmah Mūsà si vedano: Con-tu 1980; Egger 1986; Mūsà c.d.s.

dere qualcosa di nuovo. È interessante leggere le parole con cui l'amico Fātiḥ al-Mudarris descriveva lo svolgimento delle serate che lì si tenevano:

dall'inizio degli anni Quaranta incontrai in quella casa i grandi della letteratura di Aleppo, il poeta e eterno amico 'Umar Abū Riṣāh, il dottor 'Alī al-Nāṣir, il poeta al-Ġarā'ibī. In questa casa si tenevano giornalmente serate che iniziavano alle sette di sera per proseguire fino a tarda notte, in un'atmosfera puramente letteraria. 'Alī al-Nāṣir leggeva poesie nuove, e a volte Ūrhān lo accompagnava. Gli anni della guerra furono estremamente duri, ma in quell'atmosfera trovammo una consolazione, una scappatoia, che ci forniva una ricchezza intellettuale e spirituale enorme. Lì eravamo a contatto con quanto si muoveva nel mondo su libri e qualsivoglia produzione letteraria e artistica. Ūrhān era il padre spirituale, nonostante la sua giovane età e l'esiguità della sua produzione. (Sa'īd 2012, 251)

Le parole di Fātiḥ al-Mudarris sono una delle testimonianze giunteci dell'interesse di Muyassar per l'arte nelle sue svariate manifestazioni, compresa la pittura. In effetti, oltre allo stesso al-Mudarris, nell'orbita di Muyassar gravitarono molti artisti, primo fra tutti il fratello 'Adnān. Fin da giovanissimo appassionato d'arte in genere, questi si dedicò in principio alla musica, per poi passare alla fotografia, arte per cui sarebbe stato notato anche all'estero. La sua attività artistica in senso stretto prese avvio all'università, quando iniziò a disegnare caricature per la rivista di facoltà. Da allora avrebbe preso a partecipare a numerose mostre dentro e fuori i confini siriani, ponendosi, grazie alle sue tele surrealiste, nell'avanguardia artistica di un paese ancora fortemente ancorato ai canoni artistici tradizionali. Questo «artista silenzioso», come definito da Fātiḥ al-Mudarris, visse strettamente a contatto con Ūrhān e dall'ispirazione suggeritagli dai frammenti di *Suryāl* (Surreale, 1947), l'unica raccolta poetica di Ūrhān, avrebbe tratto cento quadretti (Sa'īd 2012, 251). Nel 1968 collaborò con i suoi quadri a una raccolta di 'Alī al-Nāṣir (1890-1970), proprio per questa collaborazione intitolata *Itnān fī wāḥid* (Due in uno).

Altri artisti dovevano frequentare abitualmente casa di Muyassar e Ulfat al-Idlibī (1912-2007) narra che essa funse talvolta da vero e proprio laboratorio (al-Idlibī 1975, 166-7).

Agli occhi di un visitatore, l'interesse per l'arte era evidente anche nella presenza nella casa di riproduzioni di opere d'arte di grande valore. Nel corso della sua prima visita insieme al marito e poeta Adonis, la critica Ḥālidah Sa'īd non poté fare a meno di notare diversi quadri di Salvador Dalì che decoravano le pareti della casa e che costituivano 'delle finestre per la libertà, delle sorgenti per l'immaginazione e l'interpretazione' (Sa'īd 2012, 249). Muyassar si perdeva allora ogni volta nell'aggiungere un commento a un nuovo dettaglio da lui notato.

Purtroppo, di queste sue considerazioni, come delle conversazioni che ebbero luogo in casa sua non rimane nulla, sia perché non esiste alcuna registrazione di quanto avveniva in quel vero e proprio salotto culturale, sia perché Muyassar stesso non fu un autore particolarmente prolifico. Al suo attivo c'è la sola raccolta poetica *Suryāl* (Muyassar, al-Nāṣir 1947), composta insieme a 'Alī al-Nāṣir,¹⁶ oltre ad alcuni articoli e saggi pubblicati nelle varie riviste dell'epoca, tra le quali spiccano le siriane *al-Ḥadīṭ* e *al-Ma'rifah* (La conoscenza). Una selezione di questi articoli è stata pubblicata postuma (Muyassar 1975).

Esiste notizia di altre pubblicazioni, con le quali, tuttavia, non ci si è riusciti a confrontare data l'impossibilità di recarsi in Siria, dove questo materiale è conservato. Pertinente all'argomento di questo contributo è, infine, la notizia secondo la quale pare fosse nelle intenzioni di Muyassar, insieme al fratello 'Adnān e ad 'Alī al-Nāṣir, di pubblicare un volume che contenesse pittura, poesia e critica surrealista, del quale era prevista anche una traduzione in inglese e in francese. Dopo la morte se ne sarebbe preso carico 'Adnān, tuttavia non è stato rinvenuto nessun riferimento utile che possa far intendere il destino di quest'opera ("al-Faqīd al-adīb al-šā'ir Ūrhān Muyassar" 1965, 61).

Ulfat al-Idlibī sostiene che la responsabilità della relativamente limitata produzione di Muyassar sia probabilmente da attribuire agli amici che continuamente gli si rivolgevano, in cerca di supporto e consigli, sottraendogli gran parte del tempo che avrebbe potuto dedicare allo studio e alla scrittura (al-Idlibī 1975, 167). Ciononostante, quanto è stato reperito è sufficiente a dare un'idea della concezione del Surrealismo di Muyassar, come anche delle sue riflessioni sul rapporto tra poesia e pittura. Nelle pagine che seguono si rileveranno, quindi, i principi teorici su cui si basano tali riflessioni, a partire da quanto esposto nell'Introduzione e nella Postfazione della raccolta *Suryāl* del 1947 e poi in due articoli pubblicati sulla rivista *al-Ḥadīṭ*. In seguito, si osserverà come tali teorie trovarono un'applicazione in tre componimenti poetici di Muyassar.

5 **Muyassar teorico del rapporto tra poesia e pittura**

Il concetto fondamentale che sottende tutta la riflessione di Muyassar sul rapporto tra pittura e poesia è che le dinamiche delle tre principali fasi della creazione artistica – in special modo surrealista –, ossia il processo che porta alla formazione della materia prima fonte dell'ispirazione, l'espressione artistica e, infine, la ricezione, siano le medesime, sia nel caso della poesia che della pittura e della musica.

¹⁶ Su questo poeta si veda Monaco 2016.

Nella spiegazione di Muyassar, il processo che sta dietro l'ispirazione artistica trova la sua giustificazione nella psicanalisi,¹⁷ secondo cui ogni uomo vive dietro la spinta delle proprie pulsioni, il cui fine ultimo è la preservazione della sua esistenza. Tali pulsioni talvolta si scontrano con degli ostacoli esterni, generando una traccia che rimane all'interno dell'essere e va a confluire nel grande contenitore che è l'inconscio. Questo compie tutti i tentativi possibili per armonizzare gli elementi al suo interno, ma può capitare, continua Muyassar, che

uno di questi tentativi si distingua perché rappresenta una condizione umana universale che sgorga dall'individuo come se però in lui ci fossero le generazioni passate e venture. E succede che l'inconscio faccia emergere questa condizione, esattamente com'è, a livello della coscienza cosicché anche l'individuo, così com'è, la registri. Questo è il Surrealismo. (Muyassar 1979, 18)

Già in questa spiegazione Muyassar riprende il significato intrinseco nella definizione contenuta nel Primo manifesto bretoniano, dove il riferimento all'automatismo segnalava il focus sul processo piuttosto che sul risultato. È nella Postfazione alla raccolta che Muyassar dà una descrizione ancora più dettagliata di questo processo che porta alla formazione della materia prima dell'ispirazione:

Ci sono altri aspetti che cogliamo attraverso tutti i mezzi che nel nostro essere ci mettono in comunicazione con la vita, con la varietà delle sue forme e nella diversità delle sue tappe. Aspetti in cui abbiamo visioni spogliate della loro gravità; aspetti dove vediamo l'abitudine retrocedere per l'afflusso di una corrente che non incontra alcuna resistenza nelle cellule nervose; aspetti dove vediamo il nostro più alto ideale, i nostri desideri magnifici, le nostre dolci speranze e le nostre ambizioni tra eccitazione e svuotamento; e dove vediamo la nostra lotta, la nostra dignità individuale e collettiva, i nostri bambini che siamo fieri di mettere al mondo. Vediamo tutto questo dopo essere diventato un'unica materia, che ci fa sentire in modo chiaro e preciso il nostro legame e la nostra armonia per forma, origine e materia con ogni essere che cresce, si riproduce, si distrugge e si trasforma su questo grande globo. E vediamo anche che, nonostante tutto questo, non riusciamo a eliminare dal profondo delle nostre cellule le linee del miraggio sparse nei loro angoli da questo insieme diventato un'unica materia.

17 Si è detto di come Salāmah Mūsà fosse probabilmente una delle fonti attraverso cui Muyassar si avvicinò alla psicoanalisi. Va comunque aggiunto che negli anni in cui scrisse, i fondamenti della disciplina erano già diffusi nel mondo arabo. Sulla ricezione di Freud e della psicanalisi nel mondo arabo si rimanda a El Shakry 2017.

A questo punto, lo strumento creatore si amalgama con l'embrione creato così da comporre un solo essere, un solo sguardo, un solo sentimento, una sola vita estesa per milioni di anni.

E tra le linee di questo miraggio e all'ombra della conoscenza estesa per milioni di anni, questo essere unificato si muove sparrendo qua e là linee oscure e ambigue che gli anni non hanno imballato né lo sguardo individuale proteso ha incatenato. Queste linee oscure e ambigue sono quelle che costituiscono la vera materia della produzione artistica in poesia, pittura e musica. (Muyassar 1979, 39-40)

Qui è evidente come Muyassar identifichi la fonte d'ispirazione per ogni artista, poeta, pittore o musicista che sia, in uno stesso processo psichico, che deriva dalla contemplazione di queste visioni che si generano all'interno dell'artista senza nessun freno dettato dal decoro o dalla consuetudine. È in questo che, in definitiva, Muyassar riconosce il Surrealismo. Ma è nel momento in cui tale fonte d'ispirazione deve essere espressa che viene fuori l'originale interpretazione di Muyassar del Surrealismo stesso. Di fronte all'immagine, o condizione, come la chiama Muyassar, che affiora alla sua coscienza, l'artista non può che limitarsi a prenderne atto o a registrarne una traccia, ma mai l'immagine nella sua integrità.

Questo punto di vista doveva avere conseguenze importanti nella formulazione teorica di Muyassar, perché in tal modo veniva totalmente esclusa la possibilità di creare un'opera puramente surrealista. È per tale ragione che Muyassar elabora un nuovo concetto, quello di *šibh al-suryāliyyah*, ossia 'para-Surrealismo' o 'pseudo-Surrealismo'. Scrive in proposito:

Se chi possiede tale immagine cercasse di registrarla, col disegno, la scrittura o in qualunque altra maniera, non troverebbe per essa adeguate linee geometriche - di parole, forme o colori - nonostante la *traccia* e l'*impressione* lasciate sul sistema nervoso siano perfettamente chiare. A questo punto gli tocca trattare la faccenda in modo diverso. Prima di tutto punta alle *linee geometriche* rimaste - *parole, forme o colori* - che l'attenzione è riuscita a raccogliere e fissare nella *memoria*; poi ricorre alla creazione di linee nuove in cui versare l'impressione dell'immagine percepita con chiarezza dentro il suo Io. Se riesce a fare questo, l'immagine prende vita in una forma a metà tra Surrealismo e Simbolismo, perché la traccia della ragione è evidente nel ricorso al vocabolario tradizionale usato per interpretare, fare similitudini ed esprimere i dettagli!

Tuttavia, questo modo di registrare quel che genera l'inconscio con le sue espressioni surrealiste non è puro Surrealismo, come non è per niente legato al tempo stesso e in modo chiaro col Sim-

bolismo. La forma surrealista è quella che domina perché l'immagine è nata nel profondo in seguito all'interazione della più estrema conoscenza umana con la nostalgia che mai ha fine nella storia dell'uomo.

Quando tocca classificare quanto detto a proposito di scuole e tendenze, la scuola più vicina entro cui poter far rientrare questo "esperimento" è la scuola che in francese può essere chiamata "para-surréalisme" e sarebbe difficile tradurre questa espressione in arabo. Tuttavia l'espressione *šibh al-suryāliyyah* [lett. quasi Surrealismo] esprime molto del valore del termine francese. E spero che sia vicino il giorno in cui la nostra lingua araba diventerà una lingua scientifica completa e la necessità non ci spinga più a ricorrere a espressioni straniere quando scriviamo su qualunque tema riguardante il pensiero umano, in modo generico o specialistico. (Muyassar 1979, 19-20; corsivo aggiunto)

Al di là delle implicazioni di questa interpretazione per il Surrealismo, quel che preme sottolineare qui è, ancora una volta, la sostanziale equivalenza tra le arti anche nel campo dell'espressione. Se è vero che Muyassar fa riferimento a 'parole, forme o colori', suggerendo in tal modo l'utilizzo di strumenti differenti in poesia e pittura, tuttavia rimane identico il modo in cui tale espressione viene a formarsi. Ruolo centrale in questo senso è svolto dalle 'linee geometriche' che lasciano una 'traccia' e un'"impressione' nella 'memoria'.

Queste 'linee geometriche' sembrano in qualche modo ricordare gli *schemata* di cui parla Ernst H. Gombrich. Per quest'ultimo, essi rappresentano un supporto per l'artista per rappresentare le immagini nella sua memoria. In relazione al processo artistico, Gombrich parla quindi di *making* e *matching*, nel senso che l'azione dell'artista va al di là della mimesi di Lessing, ma consiste appunto nel ricorso a *schemata* interiori che l'artista fa corrispondere alle forme esterne che vede. Come scrive in *Art and Illusion*:

To read the artist's picture is to mobilize our memories and our experience of the visible world and to test his image through tentative projections. To read the visible world as art we must do the opposite. We must mobilize our memories and experience of pictures we have seen and test the motif again by projecting them tentatively onto a framed view. (Gombrich 1977, 264-5, cit. in Bilman 2013, 43)

Come fa notare Emily Bilman, questi *schemata* possono essere paragonati alle immagini scritte nella prima bozza di una poesia che non sono ancora state elaborate da un ragionamento critico (Bilman 2013, 44).

Anche per Howard Nemerov (1920-91) è dagli elementi astratti del linguaggio che il pittore inizia la sua opera. Nei primi versi della po-

esia «The Painter Dreaming in the Scholar's House», dedicata a Paul Klee, leggiamo infatti:

The painter's eye follows relation out.
 His work is not to paint the visible,
 He says, it is to render visible.
 Being a man, and not a god, he stands
 Already in a world of sense, from which
 He borrows, to begin with, mental things
 Chiefly, the abstract elements of language:
 The point, the line, the plane, the colors and
 The geometric shapes. Of these he spins
 Relation out, he weaves its fabric up
 So that it speaks darkly, as music does
 Singing the secret history of the mind.
 (Nemerov 1977, 432, cit. in Bilman 2013, 113)

Il ruolo dell'immagine conservata nella memoria ai fini della creazione artistica, piuttosto che dell'imitazione del mondo esterno, era già individuato nelle riflessioni di Breton.¹⁸ E sembra proprio in questo aspetto che la distinzione tra le arti si assottiglia quasi fino ad annullarsi. Riprendendo le parole di Antonio Russi in relazione all'esperienza estetica, Mario Praz riporta che «in ogni arte sono contenute, attraverso la memoria, tutte le altre arti» (Praz 1971, 64). Questo non vuol dire che un'arte contenga tutte le altre, ma che le sensazioni concomitanti suscitate da un'opera d'arte

si realizzano solo nella memoria, la quale “viene quindi ad assumere, nell'arte, non una funzione sussidiaria e di soccorso, come nella vita normale; ma addirittura ad essere, essa stessa, l'Arte, in cui tutte le arti si riuniscono senza residui. Come ben vide, a suo modo, il mito antico, quando diede Mnemosine come madre delle Muse”. (Praz 1971, 65)

Tale memoria estetica è irrealizzabile sul piano dei sensi e l'opera d'arte rimane solamente un oggetto allusivo. A seconda del mezzo espressivo utilizzato, essa

afferra direttamente un lato del nostro stato d'animo e suggerisce, attraverso la memoria, tutti gli altri aspetti di esso [...] ed è carat-

18 Ne *Il Surrealismo e la pittura*, Breton infatti scriveva: «L'opera plastica, per rispondere alla necessità di revisione assoluta dei valori reali sulla quale oggi tutti concordano, dovrà dunque riferirsi a un *modello esclusivamente interiore*, o non sarà. Resta da sapere che cosa s'intende per *modello interiore* [...]» (Breton 2010, 16).

teristica dell'esperienza estetica che la via d'una sola arte si puòingere ad esprimere tutta l'Arte. (Praz 1971, 65)

È in tal modo che i diversi mezzi espressivi quali la pittura e la poesia concorrono a comunicare lo stesso messaggio.

Tuttavia, in queste parole ci si rende conto che non si sta parlando più solo di espressione artistica ma a questa si è inevitabilmente intrecciata la ricezione del fruitore dell'opera d'arte, sia egli l'osservatore di un quadro o il lettore di una poesia.

Per Muyassar era ben chiaro che una produzione artistica frutto di un simile processo interiore – come erano i componimenti para-surrealisti di *Suryāl* – potesse destare grandi perplessità nella mente del fruitore, abituata alla chiarezza espressiva tradizionale. Le perplessità riguardavano due principali quesiti: dal momento che la produzione surrealista prevedeva l'accostamento di una serie di parole ed espressioni tratte dalla memoria dell'individuo, forse che chiunque era in grado di creare un'opera d'arte del genere? In secondo luogo, com'era possibile distinguere tra una vera opera surrealista e una falsa?

A entrambi i quesiti Muyassar risponde con due originali metafore. Al primo replica sostenendo che la scrittura, agli occhi di un analfabeta, non è altro che un insieme di linee allungate e inclinate che si assomigliano. E chiaramente egli non potrebbe distinguere la scrittura in arabo da quella in un'altra lingua, proprio perché ai suoi occhi non sono altro che 'linee geometriche' simili tra loro. Il desiderio inconscio potrebbe spingerlo a imitare quelle linee, disegnando parole scelte a caso pensandole perfettamente conformi all'originale. Un altro analfabeta non si accorgerebbe della differenza, ma un individuo che abbia invece sperimentato la lettura e la scrittura e abbia conservate nella memoria le immagini di quegli allungamenti e di quelle inclinazioni sarebbe perfettamente in grado di distinguere tra il vero e la falsa imitazione (Muyassar 1979, 38).

Vedere, udire, non è nulla. Riconoscere (o non riconoscere) è tutto. Tra ciò che riconosco e ciò che non riconosco ci sono io. Ciò che non riconosco continuerò a non riconoscerlo. (Breton 2010, 62)

Così scriveva André Breton, facendo emergere quanto l'osservazione di un quadro o la lettura di una poesia sia un processo cognitivo che richiede l'attenzione, la memoria e la concentrazione dell'osservatore/lettore, come anche le sue abilità e la sua capacità di ragionamento.¹⁹ E l'effettiva capacità di 'riconoscimento' di un'opera d'ar-

¹⁹ Per approfondire il rapporto tra percezione e processi cognitivi in pittura e poesia si veda Bilman 2013, 35-44.

te surrealista è strettamente legata all'abilità dell'artista di rendere quel riconoscimento possibile.²⁰

Da qui la metafora usata da Muyassar per rispondere al secondo quesito, che chiedeva come riconoscere, per l'appunto, una vera opera surrealista:

Il Surrealismo nella scrittura somiglia, sotto molti aspetti, a quel che provano a realizzare oggi gli scienziati quando sperimentano metodi per alimentare l'uomo. Provano [...] a far sì che una pastiglia grande quanto un cece possa fornire a un uomo normale il quantitativo di vitamina C che gli è necessario senza che il suo apparato digerente sia costretto a ingerire tre o quattro arance; e che possa inoltre fargli sentire lo stesso gusto che gli susciterebbe l'arancia tradizionale. Tuttavia, la differenza tra l'apprezzamento del Surrealismo da parte della mente, da un lato, e l'apprezzamento del senso del gusto e il rilassamento dei nervi e dei muscoli dello stomaco di fronte alle pastiglie piene [di vitamina C] è proprio come la differenza tra il cervello e lo stomaco! (Muyassar 1979, 39)

Riassumendo, quindi, per Muyassar la vera opera poetica surrealista – ma è evidente da quanto detto sopra che il discorso vale anche per la pittura – non solo è riconducibile a una concisione che mira dritto all'essenza del discorso, alla sua materia primordiale, ma è l'esito di un processo cognitivo tutto interno all'individuo che trova fondamento nella memoria, dove riconosce quelle linee geometriche che costituiscono la fonte primaria della creazione artistica.

Questo gioco di metafore e definizioni che viaggiano continuamente tra processo cognitivo, espressione e ricezione dell'opera surrealista verrà ripreso da Muyassar anche in un saggio successivo a *Suryāl*, pubblicato sulla rivista *al-Ḥadīṭ* nel gennaio del 1948 e intitolato *Bīkāssū 'abqārī l-qarn al-'iṣrīn* (Picasso genio del XX secolo), in cui a essere oggetto della trattazione è evidentemente l'opera di Picasso.

Quando una persona normale si trova davanti a un quadro del geniale Pablo Picasso e lo osserva per un po' – scriveva Muyassar – [...] scuote la testa con uno stupore dominato da un senso di confusione e disgusto. E questa reazione lo porta a concludere che: o il pittore delira, o gli piace scherzare turbando la gente con semplici linee strane e deformi. (Muyassar 1948, 32)

Così Muyassar metteva in luce ancora una volta l'impreparazione degli osservatori – in special modo i suoi concittadini – nel ricevere

²⁰ Celebre è l'espressione di Paul Klee al riguardo: «L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible». Cf. Russo 2007, 50.

e riconoscere la nuova concezione dell'arte di cui si era fatto iniziatore Picasso. In arte, come in letteratura e in musica, si era, infatti, schiavi della chiarezza che tradizionalmente ci si aspettava dall'opera d'arte, e tutto ciò che risultava fuori dai cardini abituali risultava incomprensibile e pertanto ignorato. Se da una parte nomi noti del mondo dell'arte e della letteratura, quali Raffaello, Michelangelo o Shaw, erano ben presenti nella mente dei giovani intellettuali, lo stesso non avveniva con Bach, Wagner, Freud, Palmer e Dalì.

Questa percezione di ignoranza fu la molla che spinse Muyassar a presentare più nei dettagli la 'scuola', se tale poteva essere definita, cui Picasso poteva essere avvicinato e a cui Muyassar stesso si sentiva particolarmente legato: il Surrealismo, per l'appunto. Ne spiegava le origini, la filiazione da Dada e poi la definitiva affermazione come corrente autonoma, dotata di un suo universo di principi e visioni artistiche e del mondo. Nei fatti, quando chiariva tali principi, l'autore riproponeva in maniera più succinta quanto già esposto l'anno precedente nell'introduzione alla raccolta *Suryāl*, e a quegli stessi principi riconduceva l'opera di Picasso:²¹

La scuola di Picasso - scriveva - riconosce l'esistenza dell'inconscio e crede nell'estensione dei suoi orizzonti e nella sapienza dell'uomo che si fonde e vive ai margini di questo orizzonte. Tuttavia, vede anche che l'inconscio, nella sua atemporalità, non riesce a connettersi alle diverse manifestazioni che ci circondano e ci interessano in quanto esseri umani [...]. Per cui, [l'artista] ricorre alle reazioni mentali e psichiche scatenate da queste manifestazioni, per tornare poi al vocabolario dell'inconscio al fine di mostrare i 'risultati' con la terminologia e i mezzi espressivi di questo vocabolario. (Muyassar 1948, 36)

Se in questo articolo su Picasso e il Surrealismo Muyassar mette in luce le sue qualità di critico - d'arte e non solo, considerato l'ampio raggio di applicazione del Surrealismo - il terzo e ultimo articolo che qui consideriamo è un buon esempio del tentativo di stabilire un rapporto tra arti differenti.

L'articolo in questione, intitolato *al-Suryāliyyah taǧzū Hūliwūd* (Il Surrealismo invade Hollywood), in realtà, più che un vero saggio, è una breve considerazione sul rapporto del Surrealismo col cinema e dell'interazione di questo con pittura e poesia nella creazione dell'opera d'arte. Muyassar non intraprese alcun discorso teorico sull'argomento, ma passò subito a fornire un esempio di questa interazione.

21 È degno di nota il fatto che Muyassar scelga come personaggio esemplare per introdurre l'arte surrealista proprio Picasso, protagonista anche delle prime pagine di *Le surréalisme et la peinture*. Cf. Breton 2010, 17-24.

Rilevava infatti la tendenza di un filone della produzione cinematografica hollywoodiana a realizzare pellicole che rappresentassero stati mentali malati, come l'amnesia, la schizofrenia, la psicosi o la sindrome di Korsakoff. E per dare un'immagine a tali stati mentali, i registi fecero ricorso alle opere dei pittori surrealisti. Il regista Albert Lewin, ad esempio, indisse una competizione tra dodici artisti per la realizzazione di una tela sul tema della tentazione di Sant'Antonio in funzione del film in produzione *The Private Affairs of Bel Ami*, da cui uscì vincitore Max Ernst (Muyassar 1949a, 87).

Nonostante la sua brevità, il saggio rivelava una sua importanza quale espressione di un interesse di Muyassar verso il tema trattato. La raffigurazione della tentazione di Sant'Antonio doveva essere, infatti, particolarmente significativa per Muyassar, visto che in casa teneva la riproduzione del noto quadro di Dalì che la rappresentava (Sa'īd 2012, 250).²² Ma tale attenzione assume una connotazione che val la pena sottolineare in questa sede perché da essa scaturirono due componimenti ecfraistici che sembrano ispirati proprio da questo tema e dalle opere che lo rappresentano. Il primo di questi componimenti compare proprio in chiusura all'articolo appena citato, subito dopo la riproduzione della *Tentazione di Sant'Antonio* del pittore Oswald Louis Guglielmi, sua diretta fonte di ispirazione.

22 D'Antone 2022, 166-71 fornisce interessanti dettagli sulla relazione di Muyassar con il tema della tentazione di Sant'Antonio rappresentato da Dalì e Guglielmi in occasione della competizione.

6 Muyassar poeta efrastico

إغواء القديس
 الآهات والقهقهات والدموع
 التي تفجرت من باطن الأرض مع الأجيال
 تبلورت في حاجز أصم،
 قام فاصلا
 بين ضجة التاريخ
 وهبولى الزمن.
 وعند المنحنى الذي دق في صلابة ونعومة
 هي صلابة الزمن،
 ونعومة الحياة،
 تشنج «جسده» في رقدة هائنة
 امتدت فيها ساقاه
 اللتان ضميرهما الجري في الحلم،
 وارتمى فيها الرأس الذي خذره دوي قرع المسمار.
 في انحناءات،
 ارتد فيها لمسات ضارعة مشمعة هزيلة
 نحو صحراء
 تعانق ظلمتها
 جناحي الحاجز الأصم
 في ضمة
 تغيب فيها ضجة مع هبولى الزمن...
 وراحت ساق ضامرة
 مسخها الشوق
 تحلم بأجيال
 لن تتدفق للوجود.
 (Muyassar 1949b, 89-90)

La tentazione del santo

Sospiri e sghignazzi e lacrime
 esplosi dal ventre della terra con le generazioni
 cristallizzati in una sorda barriera,
 che ha posto una linea
 tra il frastuono della storia
 e i primordi del tempo.
 E in prossimità della curva che si insinua tra durezza e
 mollezza,
 durezza del tempo
 e mollezza della vita,
 è convulso il suo corpo in un sonno felice
 stese ha le gambe
 e contratte dalla corsa nel sogno,

e poggiato è il capo inebriato dal rombo di un chiodo sbattuto.
 In inchini,
 in cui tornano indietro tocchi delicati incerati scarni verso un deserto
 la cui oscurità avvolge
 le due ali della sorda barriera
 in un abbraccio
 in cui il frastuono scompare tra i primordi del tempo...

E procede la gamba contratta
 dalla passione alterata
 di generazioni sognante
 che non affluiranno alla vita.

La poesia intitolata *Iḡwā' al-qiddīs* (La tentazione del santo), come anche le altre due che seguiranno, rientra nella categoria di ecfraisi, con cui si intende la rappresentazione verbale di un'opera d'arte.²³ Come ogni poesia ecfraistica, questa non è una descrizione letterale del quadro, ma piuttosto mostra come gli effetti del quadro sul poeta siano trascritti in un testo poetico (Bilman 2013, 153).

Se presa isolatamente, senza alcun riferimento al quadro di Guglielmi, la poesia sembra offrirci due prospettive di una stessa immagine, quella del santo dormiente. La prima, corrispondente ai versi 1-10, offre uno sguardo esterno di questa condizione, dove l'uomo è immerso in un «sonno felice», sospeso tra la storia e il tempo primordiale, sulla soglia in cui si affollano quei «sospiri e sghignazzi e lacrime» esplosi dalle profondità della terra. La seconda parte (versi 11-24) ci proietta, invece, all'interno dell'animo del santo sognante. Il ritmo procede incalzante, le immagini si sovrappongono, si oppongono: all'immobilismo assopito della prima parte corrisponde il movimento, la corsa della seconda. La barriera che prima separava la storia e il tempo primordiale è ora annullata in un abbraccio che risolve l'iniziale contraddizione.²⁴

Ma è quando la poesia viene connessa alla sua diretta fonte di ispirazione che emergono ulteriori dettagli e, soprattutto, si evidenziano le strategie del poeta per esprimere gli effetti che il quadro di Guglielmi ha avuto su di lui. Muyassar sceglie di iniziare il suo componimento focalizzandosi fin da subito sul volto del santo, che ritrae

²³ Per approfondire i fondamenti e lo sviluppo dell'analogia fra le arti pittorica e poetica nell'ecfrasi, soprattutto moderna, si veda il già citato studio di Bilman 2013.

²⁴ Questa doppia prospettiva troverebbe un parallelo nel fatto che la poesia sia stata ripubblicata nella seconda edizione di *Suryāl* in due parti, la prima sotto il titolo *al-Ġārī fī l-hulm* (La corsa nel sogno) e la seconda sotto il titolo *Raqdah hāni'ah* (Sogno felice). Cf. Muyassar 1979, 51-2.

in «sospiri e sghignazzi e lacrime», tre espressioni sapientemente inframmezzate dalla congiunzione *waw* che corrispondono alle cangianti e frammentate versioni del volto ritratte da Guglielmi.

Già questo incipit dà la possibilità di fare due brevi considerazioni. La prima riguarda la tradizionale antitesi spazio-tempo di Les-sing, che vede la pittura come rappresentazione di corpi nello spazio e la poesia come rappresentazione di azioni nel tempo. Questo è un tipico caso in cui, come sostiene Mitchell,

Painting expresses temporal action indirectly, by means of bodies; poetry represents bodily forms indirectly, by means of actions. (Mitchell 1986, 101, cit. in Bilman 2013, 28)

La seconda considerazione riguarda invece il concetto di sequenzialità nella lettura di un quadro e di una poesia. Come afferma Arnheim, infatti, è questo uno degli aspetti più significativi in cui le due arti si distinguono:

Sequential perception [...] characterizes experience in all aesthetic media, the spatial as well as the temporal ones. What distinguishes the media in this respect is that in music, literature, film, etc., the sequence is inherent in the presentation and is therefore imposed as a constraint upon the consumer. In the timeless arts of painting, sculpture, and architecture the sequence pertains to the process of apprehension only: it is subjective, arbitrary, and alien to the structure and character of the work. (Arnheim 1976, 9, cit. in Bilman 2013, 31)

Questo significa che la poesia di Muyassar si comporta come una sorta di guida alla lettura del quadro di Guglielmi, 'imponendo' in qualche modo la sua sequenzialità.

Una volta focalizzatosi sul volto, il poeta procede indicando una serie di simboli e immagini volti a stabilire la relazione ecfrastrica tra il suo testo e il quadro: il ventre della terra da cui sono esplose le espressioni del primo verso; la sorda barriera che separa la storia dal tempo primordiale; il deserto, a cui si abbandona il capo del santo; l'oscurità che abbraccia e annulla la barriera; la gamba del santo, prima distesa e poi contratta. La relazione ecfrastrica è poi accentuata dall'utilizzo di alcune preposizioni e complementi di luogo che ricostruiscono la spazialità, come *bayna*, '*inda l-munḥanà* e *naḥwa*.

Come si accennava sopra, però, una relazione ecfrastrica include le proiezioni personali del poeta. Mario Praz (1971, 33), riprendendo la terminologia paleografica, parla di *ductus*, o stile di scrittura. Emily Bilman specifica che

Even when the poet tries to render the reality of the painting as objectively as he can in his poem, he uses his personal projections, expressed by the idiosyncratic choice of his words, images, and metaphors, just as a painter projects his world-vision into his painted depiction. (Bilman 2013, 38)

Quel che si vuole far emergere da queste parole è che al di là dell'ispirazione artistica tratta dal quadro di Guglielmi, in questa poesia troviamo un vocabolario e delle immagini proprie di Muyassar. Non può infatti non sentirsi l'eco delle sue teorie sul Surrealismo, secondo cui nell'opera d'arte surrealista si incontrano l'immagine dell'inconscio individuale e di quello collettivo («di generazioni»). Come non sfuggono termini come *qahqahāt* (sghignazzi) o *hayūlā* (primordi, materia primordiale), e immagini come quella della fusione del tempo passato, presente e futuro, così diffusa nella sua produzione poetica.

La tentazione del santo non fu l'unica poesia di Muyassar che trasse ispirazione dal mondo dell'arte. Nella seconda edizione della sua raccolta poetica curata da Adonis troviamo, infatti, altri due esempi più brevi di poesia ecfraistica. Uno di essi reca il titolo di *Max Ernst*²⁵ e in effetti già a una prima lettura si colgono quei tratti tipici del pittore surrealista:

جسده الملفوف بالكفن الحجري يتلوى
فوق مياه البحيرة الهادئة، التي تتردد بين لفظه وإبتلاعه.
صرخات الرعب والهلع تختنق في رئتيه المتصلبتين وتتلاشى بين دفقات اللهاث.
المنجدة.

مسوخ شريفة جائعة، أجوافها ممتلئة،
أصداء قهقهات...

(Muyassar 1979, 58)

Il suo corpo avvolto da un sudario di pietra si contorce
sulle acque del lago calmo, che indugiano tra la sua parola e il
suo ingoiare.

Urla di terrore e sgomento che soffocano nei suoi polmoni
induriti e poi svaniscono tra fiotti di rantoli.

Aiuto.

Mostri malvagi affamati, dai ventri vuoti,
echi di sghignazzi...

La poesia non rimanda esplicitamente a un quadro dell'artista, ma, prendendo la *Tentazione di Sant'Antonio* con cui Ernst vinse la competizione indetta da Lewin, non si può non notare una relazione ecfra-

²⁵ I titoli di questa seconda edizione della raccolta sono stati inseriti dal curatore Adonis.

stica che è in parte simile a quella vista nel componimento precedente. Anche qui troviamo analogie volte a stabilire la relazione con il dipinto, come il focus posto sulla figura del corpo che si contorce, il lago calmo, la presenza dei mostri, l'iconicità uditiva (cf. Bilman 2013, 103) data dalle parole *ṣarahāt* (urla) e *qahqahāt*; oltre a delle minime indicazioni spaziali date dall'utilizzo del nome circostanziale *fawqa*. Chiaro è anche il *ductus* di Muyassar, evidente nella ripetizione di certi vocaboli e immagini, come quella del corpo contratto, già visto nella poesia precedente, o quella dei mostri, che compaiono anche in altri componimenti della raccolta (Muyassar 1979, 58-60; Monaco 2020, 145-6).

L'ultimo esempio che qui consideriamo è tratto anch'esso dalla seconda edizione di *Suryāl* e reca il titolo di *Van Gogh*:

فان كوخ يحرق كوخه
 «هو» يلهب قصره
 وفي المدى الذي يتقوس حرقا والتهايا
 قمة تنتعل
 ونعل يجنح
 أما النشار
 فنيازك تستقر على عين
 عدستها فقاعة قهقهة.
 (Muyassar 1979, 55)

Van Gogh brucia il suo covone
 “lui” appicca il fuoco al suo castello
 e nel mentre che si arcua bruciandosi e infiammandosi
 una punta indossa i sandali
 un sandalo mette le ali
 quanto ai frammenti
 sono schegge che si fissano in un occhio
 la cui lente è una bolla di sghignazzi.

Qui è molto difficile cogliere la relazione efrastica in quanto non è immediatamente evidente il dipinto (o i dipinti) a cui Muyassar potrebbe essersi correlato. Le immagini presentate infatti non rimandano, nel loro insieme, a un'opera ben definita. Il covone del primo verso è una chiara eco della serie di dipinti che lo ritraggono. E non sfugga qui l'omografia della parola araba per covone, *kūḥ*, con la trascrizione araba del nome del pittore, *Kūḥ*. L'occhio del penultimo verso potrebbe invece rifarsi ai tanti autoritratti di Van Gogh. Ma sfuggono gli eventuali rimandi delle immagini centrali. Un'ipotesi potrebbe essere che la poesia sia un'originale rilettura dell'*Autoritratto con cappello giallo* del 1887, in cui campeggia una radiosa immagine del pittore, dove il dominante colore giallo suggerisce il legame sia col covone che con le schegge di fuoco. Ma la relazione efrastica che

sembra più evidenziarsi in questo caso emerge attraverso l'immagine dell'occhio. È come se, infatti, Muyassar registrasse quello che egli vede riflesso negli occhi di Van Gogh: quel bagliore giallo che si intravede, quelle «schegge che si fissano in un occhio», sono forse per il poeta il riflesso delle fiamme dei covoni che bruciano, anzi bruciatte dallo stesso pittore, quasi a voler indicare quel desiderio di liberazione in qualche modo suggerito dai sandali alati.

La (difficile) ricezione di una poesia ecfrastrica come questa rivela quanto essa sia una realtà multistrato, in cui si sovrappongono sia la realtà filtrata dal pittore, che, soprattutto, quella filtrata dal poeta, dimostrando ancora una volta quanto in questo tipo di poesia ci sia molto di più della mimesi o della descrizione di un'opera d'arte. In essa si riversa la personale visione del poeta osservatore che, attraverso il suo sguardo, ci porta a vedere aspetti diversi e nuovi del quadro originale.

7 Conclusioni

Pur nella limitatezza della sua produzione, Ūrḥān Muyassar rappresenta una personalità estremamente interessante per la diversità dei campi di cui si è occupato, e l'arte è uno di questi. A ciò fu probabilmente spinto dalla sua formazione, per così dire, surrealista, laddove l'interdipendenza delle arti è quasi un canone. Nello stesso tempo, Muyassar si è posto in linea con una tradizione preesistente in cui le due arti sorelle, poesia e pittura, avevano già trovato importanti spazi di dialogo. Da questo dialogo erano nati non solo fruttosi e costruttivi dibattiti critici, ma anche prodotti poetici estremamente interessanti, affascinanti e nuovi. D'altronde, come affermava Eugène Fromentin,

Il y a des formes pour l'esprit, comme il y a des formes pour les yeux; la langue qui parle aux yeux n'est pas celle qui parle à l'esprit. Et le livre est là, non pour répéter l'œuvre du peintre, mais pour exprimer ce qu'elle ne dit pas. (Fromentin 1984, 7, cit. in Balzan 1994, 31)

Solo attraverso una lettura interdisciplinare di un'opera d'arte, attraverso cioè la lettura di un'opera d'arte in relazione all'opera d'arte sorella, è possibile cogliere aspetti di personalità e opere letterarie o artistiche altrimenti confinate entro un'interpretazione consueta, rassicurante, ma limitante; cogliere, usando le parole di Ḡabrā (2000, 119), quel 'sale della terra' generato dal 'connubio di parola e immagine'.

Il contributo di Muyassar emerge su diversi livelli. Innanzitutto, egli si fece assertore di un'originale interpretazione del Surrealismo, secondo la quale esso è un processo e non un risultato, sostenendo quindi la possibilità di creare solamente opere parasurrealiste. In

tema di pittura e poesia, Muyassar dimostrò, poi, una piena sintonia con le moderne teorie sul connubio tra le arti. Appoggiandosi sulla psicanalisi e le neuroscienze, egli sostenne quanto entrambe le arti condividessero lo stesso processo di formazione della materia primaria dell'ispirazione artistica, le stesse modalità di espressione che attingevano alla memoria dell'artista e le stesse strategie di ricezione da parte dell'osservatore/lettore.

Infine, è bene sottolineare quanto il contributo di Muyassar non si fermò sulla soglia della teoria, differenziandosi in questo da tanti suoi contemporanei. A fronte di tanti teorici moderni e raffinati, che non riuscirono a tradurre efficacemente il loro pensiero in poesia,²⁶ egli si sforzò tenacemente per elaborare in lingua araba una trasposizione poetica delle sue teorie. I suoi tentativi ecfraistici sono degli ottimi esempi in questo senso, e la proposta di analisi che se n'è data vuole essere uno stimolo all'esplorazione di tanta produzione poetica in arabo che ancora attende di essere (ri-)scoperta o, per dirla in termini bretoniani, riconosciuta.

Bibliografia

- Adūnis (2010). *al-Naṣṣ al-qur'ānī wa-āfāq al-kitābah* (Il testo coranico e gli orizzonti della scrittura). Bayrūt: Dār al-Ādāb.
- Arnheim, R. (1976). «The Unity of the Arts: Time, Space, and Distance». *Yearbook of Comparative and General Literature*, 25, 9.
- al-Aswad, Ġāk (1982). «Fidā' al-laḥzah al-qādimah. Ḥiwār ma'a Fātiḥ al-Mudarris» (Il riscatto del prossimo istante. Conversazione con Fātiḥ al-Mudarris). *al-Karmil*, 6, 248-78.
- ʿAṭīyyah, Na'im (1982). *al-Fann al-ḥadīṭ: muḥāwalat fahm* (L'arte moderna: tentativo di comprensione). al-Qāhirah: Dār al-Ma'ārif.
- Balzan, L. (1994). *Ardenti connubi. La critica d'arte dei poeti*. Roma: Crescenzi Allendorf.
- Bardaoui, S. (2017). *Surrealism in Egypt. Modernism and the Art and Liberty Group*. London: I.B. Tauris.
- Bauer, T. (1992). *Altarabische Dichtkunst: eine Untersuchung ihrer Struktur und Entwicklung am Beispiel der Onagerepisode*. Wiesbaden: Harassowitz.
- Bilman, E. (2013). *Modern Ekphrasis*. Bern: Peter Lang.
- Breton, A. (1925). «Le surréalisme et la peinture». *La Révolution surréaliste*, 4, 26-30.
- Breton, A. (1926a). «Le surréalisme et la peinture». *La Révolution surréaliste*, 6, 30-2.
- Breton, A. (1926b). «Le surréalisme et la peinture». *La Révolution surréaliste*, 7, 3-6.
- Breton, A. (1927). «Le surréalisme et la peinture». *La Révolution surréaliste*, 9-10, 36-43.

²⁶ Viene in mente il noto caso dell'egiziano 'Abbās Maḥmūd al-'Aqqād (1889-1964).

- Breton, A. (1928). *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard.
- Breton, A. (1972). *Manifestes du surréalisme. Éditions complètes*. Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- Breton, A. (2010). *Il surrealismo e la pittura*. Trad. di E. Capriolo. Postfazione di A. Sanna. Milano: Abscondita. Trad. di: Breton, A. *Le surréalisme et la peinture*. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris: Gallimard, 1965.
- al-Bunnī, Ṭāhir (1997). *al-Fann al-taškīlī fī Ḥalab. Dirāsāt fanniyyah* (L'arte figurativa ad Aleppo. Studi sull'arte). Dimašq: Manšūrāt Wizārat al-Ṭaqāfah.
- Bürgel, J.C. (1965). *Die ekphrastischen Epigramme des Abū Ṭālib al-Ma'mūnī: Literaturkundliche Studie über einen arabischen Conceptisten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Cometa, M. (2005). «Letteratura e arti figurative: un catalogo». *Contemporanea*, 3, 15-29. <https://doi.org/10.1400/20390>.
- Contu, G. (1980). *Gli aspetti positivi e i limiti del laicismo in Salāmāh Mūsā (1887-1958)*. Napoli: Istituto Universitario Orientale.
- Dāğir, Šarbil (2018). *al-Fann al-'arabī al-ḥadīṭ: zuḥūr al-lawḥah* (L'arte araba moderna: la manifestazione del quadro). Bayrūt: al-Markaz al-ṭaqāfī al-'arabī.
- D'Antone, A. (2022). *Translating Modernity: Surrealism of the Levant* [PhD Dissertation]. London: The Courtauld, University of London-Tate.
- Egger, V. (1986). *A Fabian in Egypt. Salamah Musa and the Rise of the Professional Classes in Egypt, 1909-1939*. Lanham: University Press of America.
- El Shakry, O. (2017). *The Arabic Freud. Psychoanalysis and Islam in Modern Egypt*. Princeton; Oxford: Oxford University Press.
- «al-Faqīd al-adīb al-šā'ir Ūrḥān Muyassar» (Il compianto letterato e poeta Ūrḥān Muyassar) (1965). *al-Adīb*, 24, 9, 61.
- Fromentin, E. (1984). «Préface a *Un été dans le Sahara*». *Œuvres complètes. Textes établis, présentés et annotés par G. Sagnes*. Paris: Gallimard.
- Ğabrā, Ğabrā Ibrāhīm (2000). *al-Fann wa-l-fannān* (L'arte e l'artista). 'Ammān: Dārat al-funūn; Mu'assasat 'Abd al-Ḥamīd Šūmān.
- al-Ġāhiz (1948). *al-Ḥayawān* (Gli animali). Ed. 'Abd al-Salām Hārūn. al-Qāhirah: Mušṭafā al-Bābī al-Ḥalabī.
- Ġarīb, Samīr (1986). *al-Suryāliyyah fī Mišr* (Il Surrealismo in Egitto). al-Qāhirah: al-Hay'ah al-miṣriyyah al-'āmmah li-l-kitāb.
- Gombrich, E.H. (1977). *Art and Illusion*. Oxford: Phaidon Press Limited.
- al-Ġurfah al-suryāliyyah* (2020). <http://re-platform.com/archives/narrative/العدد1-من-مجلة-الغرفة-السريالية>.
- al-Ġurğānī, 'Abd al-Qāhir (1954). *Asrār al-balāğah* (I segreti dell'eloquenza). Ed. by H. Ritter. Istānbūl: Maṭba'at Wizārat al-Ma'ārif.
- Hagstrum, J.H. (1958). *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.
- al-Idlibī, Ulfat (1975). «Ūrḥān Muyassar. Lamḥah min ḥayātihi al-ḥāṣṣah» (Ūrḥān Muyassar. Uno sguardo sulla sua vita privata). *al-Ma'rifa*, 160, 164-71.
- Lenssen, A. (2020). *Beautiful Agitation: Modern Painting and Politics in Syria*. Oakland: University of California Press.
- Lessing, G.E. (1965). *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Ed. by D. Reich. Oxford: Oxford University Press.
- Makkāwī, 'Abd al-Ġaffār (1987). *Qaṣīdah wa-šūrah. al-Ši'r wa-l-tašwīr 'abra l-ušūr* (Poesia e immagine. La poesia e la pittura attraverso i secoli). al-Kuwayt: al-Mağlis al-waṭanī li-l-ṭaqāfah wa-l-funūn wa-l-ādāb.
- Mazzara, F. (2006). «Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'ekphrasis». *Intermedialità ed Ekphrasis nel Preraffaellitismo: Il caso Rossetti* [tesi di

- dottorato]. Napoli: Università di Napoli, 1-70. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/4712/>.
- Mejcher-Atassi, S. (2012). *Reading across Modern Arabic Literature and Art*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Mitchell, W.J.T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Monaco, A. (2012). «Un contributo dimenticato al dibattito culturale nell'Egitto del 1940: la rivista *al-Taṭawwur*». *La rivista di Arablīt*, 2(4), 19-32. <https://bit.ly/3L2AWTo>.
- Monaco, A. (2016). «Ispirazione romantica e sperimentalismo surrealista in due raccolte poetiche del siriano 'Alī al-Nāṣir (1890-1970): *al-Zamā'* (1931) e *Suryāl* (1947)». *La rivista di Arablīt*, 6(12), 29-50. <https://bit.ly/3Fyd7BN>.
- Monaco, A. (2020). *Surrealismi arabi 1938-1970. Il Surrealismo e la letteratura araba in Egitto, Siria e Libano*. Roma: Istituto per l'Oriente «C.A. Nallino».
- al-Mudarris, Fātiḥ (1947a). «al-Waḡh al-ṣamī' (Il volto di cera). *al-Qiṭārah*, 1(7), 29.
- al-Mudarris, Fātiḥ (1947b). «Talāṣīn» (Annullamento). *al-Qiṭārah*, 1(8), 23-4.
- al-Mudarris, Fātiḥ (1947c). «Madīnat al-ṣayṭān» (La città di Satana). *al-Qiṭārah*, 1(9), 36-7.
- al-Mudarris, Fātiḥ (1947d). «Intiṣār» (Vittoria). *al-Qiṭārah*, 1(11), 27-8.
- al-Mudarris, Fātiḥ (1947e). «al-Amīrah» (La principessa). *al-Qiṭārah*, 1(12), 22-4.
- al-Mudarris, Fātiḥ (1948). «Waḡh 'alā l-ḡidār» (Un volto sul muro). *al-Ḥadīṭ*, aprile, 345.
- Mūsà, S. (in corso di stampa). *Che cosa è la rinascita?*. Traduzione e Introduzione di A. Barbaro. Roma: Istituto per l'Oriente «C.A. Nallino».
- Muyassar, Ūrhān (1948). «Bīkāssū 'abqarī l-qarn al-'iṣrīn» (Picasso genio del XX secolo). *al-Ḥadīṭ*, gennaio, 32-6.
- Muyassar, Ūrhān (1949a). «al-Suryāliyyah taḡzū Hūlīwūd» (Il surrealismo invade Hollywood). *al-Ḥadīṭ*, gennaio, 87-8.
- Muyassar, Ūrhān (1949b). «Iḡwā' al-qiddīs» (La tentazione del santo). *al-Ḥadīṭ*, gennaio, 89-90.
- Muyassar, Ūrhān (1974). *Ma'a qawāfil al-fikr* (Con le carovane del pensiero). Dimašq: Manšūrāt Ittiḥād al-kuttāb al-'arab.
- Muyassar, Ūrhān (1979). *Suryāl wa-qaṣā'id uḥrā*. 2a ed. Dimašq: Manšūrāt Ittiḥād al-kuttāb al-'arab.
- Muyassar, Ūrhān; al-Nāṣir, 'Alī (1947). *Suryāl* (Surreale). Ḥalab: Maṭba'at al-Salām.
- Nemerov, H. (1977). *The Collected Poems*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Praz, M. (1971). *Mnemosine*. Milano: Mondadori.
- Ramsès Younan: la Part du sable* (2021). Ed. par S. Younan. [Paris]: Zamān Books.
- Russo, A. (2007). *La peintre comme modèle du surréalisme à l'extrême contemporain*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Ṣā'ib, Sa'd (1975). «Ūrhān Muyassar. Adīb^{an} wa-nāqid^{an}» (Ūrhān Muyassar. Letterato e critico). *al-Ma'rīfah*, 160, 172-82.
- Sa'id, Ḥālidah (2012). *Yūtūbiyā al-madīnah al-muṭaqqafah* (Utopia la città acculturata). Bayrūt: Dār al-Sāqī.
- Sumi (2004). *Description in Classical Arabic Poetry: Waṣf, Ekphrasis, and Interpret Theory*. Leiden; Boston: Brill.

ʿUṣfūr, Ġābir (1992). *al-Ṣūrah al-fanniyyah fi l-turāṭ al-naqdī wa-l-balāġī ʿinda l-ʿArab* (L'immagine artistica nella tradizione critica e retorica degli Arabi). 3a ed. Bayrūt: al-Markaz al-ṭaqāfī al-ʿarabī.

