

GIULIA FERDEGHINI

PERFORMANCE E MELODIE
NELL'EPICA CURDA CANTATA:
IL CASO DI *BEYTA DIMDIM*
NEL BAHDINAN (IRAQ)

ABSTRACT

Questo lavoro è dedicato all'analisi degli aspetti sonori e performativi del *beyt* di *Dimdim*, epica della tradizione orale curda, effettuata a partire dai materiali raccolti durante una ricerca sul campo nel Bahdinan, Kurdistan iracheno. Il *beyt* è un importante genere narrativo affine al *prosimetro* e ha una valenza sociale importante come collettore della memoria storica popolare. L'azione performativa dei cantori, genericamente denominati *dengbêj* o *beytbêj*, comporta l'esecuzione a voce sola, l'uso di gestualità contenuta e poco teatralizzata e l'adozione di soluzioni testuali e melodiche diverse, pur attenendosi a un medesimo *oicotipo*. Offre poi particolare interesse la relazione tra la prosodia e la ritmica della dizione. La prima guidata da una versificazione formulare e da regole formali come l'uso costante della rima, la prevalenza di versi brevi (ottosillabi) e di *sequenze rimiche*, ovvero di una stroficità non regolare; l'altra controllata prevalentemente dagli schemi ritmico-melodici piuttosto che dalle regole della metrica poetica.

PAROLE CHIAVE *Beyta Dimdim*, epica curda, tradizione orale curda, epica cantata, *dengbêj*

SUMMARY

This work concerns the sound and performative analysis of the *beyt* of *Dimdim*, a Kurdish oral epic. The analysis was carried out upon the materials collected during field research in Bahdinan, Iraqi Kurdistan. The *beyt* is an important narrative genre similar to the *prosimeter* and has an important social role as collector of oral history. The performance *dengbêj* or *beytbêj* (traditional singers) is in *solo* voice, makes use of restrained and not very theatrical gestures and adopts various textual and melodic solutions, while adhering to the same *oicotype*. Another feature taken into consideration is the relationship between prosody and rhythmic diction. The former is ruled by formulaic structures and by formal rules such as the ubiquitous use of rhyme, the prevalence of short verses (octosyllables) and *rhyme sequences*, namely irregular strophicity; the other is mainly controlled by rhythmic-melodic patterns rather than by the rules of poetical metrics.

KEYWORDS *Beyta Dimdim*, Kurdish epics, Kurdish oral tradition, sung narratives, *dengbêj*



Nell'ambito degli studi sulla tradizione popolare orale curda, l'epica ha un ruolo importante in quanto collettore di contenuti fortemente legati alle definizioni identitarie e alla storia orale.

Gli aspetti del testo e della *texture* dei canti epici, in particolare i contenuti e diversi aspetti linguistici, hanno ricevuto grande attenzione da parte degli studi accademici. Questo lavoro è dedicato all'aspetto sonoro e performativo del genere narrativo detto *beyt*, caratterizzato da un contenuto epico, che si pone a metà strada tra canto e poesia popolare di matrice formulare e assume la forma di una declamazione poetica intonata, alternata a passaggi di prosa recitata. Si analizzerà il *beyt* di *Dimdim*, a partire da cinque versioni rintracciate durante una ricerca sul campo nel Bahdinan, regione del Kurdistan iracheno di lingua *kurmanji*.¹

Gli aspetti tecnico-musicali che offrono particolare interesse nell'analisi di questa epica sono la relazione tra la prosodia, guidata da una versificazione formulare, e la ritmica della dizione, controllata da schemi ritmico-melodici; lo stile personale dei cantori, i quali generano (o ricordano a memoria) varianti di un medesimo *oicotipo*, adottando tuttavia soluzioni testuali e melodiche diverse; l'attualità del contesto tradizionale e delle occasioni tipiche di esecuzione di questo genere di canti; infine la descrizione dell'azione performativa che presenta tratti comuni tra le diverse esecuzioni.

Il contesto curdo del Bahdinan

Nel 1692 il poeta Ehmedê Xanî (1651-1707), traendo spunto da un noto e diffuso canto di tradizione orale popolare, *Memê Alan*, scrisse quello che era destinato a diventare non solo il poema nazionale, ma anche la prima testimonianza scritta dell'autocoscienza nazionale di un popolo che rivendicava l'uso della propria lingua in funzione distintiva e autonomistica. La lingua, simbolo dell'unità nazionale, sarebbe dovuta diventare il più importante elemento di unificazione della *koinè* curda e la nascente letteratura scritta un veicolo di alfabetizzazione e civilizzazione popolare.

Le cose non andarono come Xanî e l'*intelligenciya* curda dei secoli successivi si auspicavano e per molto tempo la letteratura scritta non ha avuto modo né spazio politico per svilupparsi e diffondersi.

1. Questo articolo trae la maggior parte dei suoi contenuti da una parte della tesi dottorale, della quale è stato relatore Giovanni Giuriati, per la quale ho svolto una ricerca nel Kurdistan iracheno [FERDEGHINI, *Kelaê Dimdim*]. I materiali registrati sul campo consistono in cinque versioni orali in forma di *beyt* registrate dalla voce di altrettanti cantori e indicati nel testo con le rispettive sigle: Ibrahim Awa [I.A.], Hacî Ş'aban [H.S.], Hacî Ahmed [H.A.], Benjamin Barkhouli [B.B.], Fahmî Balawa [F.B.]. Queste versioni di *Beyta Dimdim*, assieme ad altre precedentemente raccolte e pubblicate da altri ricercatori, hanno costituito le fonti primarie per le analisi testuale, narratologica e musicale e sono state successivamente rielaborate per una serie di volumi di prossima pubblicazione per la Fondazione Ugo e Olga Levi.

Al contrario le tradizioni popolari orali, presenti in forma di racconti, proverbi e indovinelli, canzoni accompagnate, canti *a solo* in forma libera e di argomento storico o eroico, lamenti funebri femminili, canti di lavoro e di cura, danze e così via, sono state prodotte in grande quantità, erano e sono capillarmente diffuse della cultura popolare. Per riferirsi a tale abbondanza lo studioso russo Oleg Viltchevsky, già agli albori della curdologia, coniò l'espressione «ipertrofia del folklore», che bene rende l'idea della preponderanza e pervasività del fenomeno.² La tradizione orale è stata in grado di preservare elementi culturali specifici e distintivi anche nel contesto multietnico e transculturale del Medio Oriente anatolico e iranico ed è diventata un elemento emblematico e fortemente connotativo della cultura curda.

Il Kurdistan, come è ben noto, è la più grande nazione senza uno stato³ e nel suo contesto il ruolo dell'oralità è delicato, poiché a lungo l'uso della lingua, soprattutto in forma scritta, ma anche nella comunicazione orale pubblica, è stato severamente ostacolato e limitato attraverso il divieto di pubblicazione di libri, quotidiani o riviste; di uso in contesti pubblici compreso l'insegnamento scolastico; di possesso o uso di materiale musicale in lingua curda.

Questa condizione ha fatto sì che a lungo la cultura curda venisse concepita come prevalentemente orale.⁴ Vi si attesta invece una forte compenetrazione tra le forme della letteratura scritta (anche di quella proveniente da culture limitrofe) e dell'arte orale popolare, che ha prestato temi e stilemi alle forme della narrazione scritta, non cospicua ma pur sempre esistente.⁵ Tuttavia la «folklorizzazione»⁶ del popolo curdo e della sua cultura, ha portato a una connotazione riduttiva e non sempre positiva dell'oralità da parte degli stessi appartenenti a tale cultura. Secondo questa visione la preponderante oralità è causa ed effetto della mancanza di una diffusa e consistente alfabetizzazione e dell'incapacità di creare una tradizione letteraria colta e scritta; e non altrimenti il portato di politiche repressive.

2. BOIS *et al.*, *Kurdistan*, p. 481; GALLETTI, *Storia dei Curdi*, p. 44.
3. La grande area geo-culturale denominata Kurdistan conta una popolazione di oltre 30 milioni di persone e si estende in una vasta zona di confine tra Turchia, Iraq, Iran e Siria, tra le catene dello Zagros a sud-est e del Tauro a ovest, comprende le pianure mesopotamiche del Tigri e dell'Eufrate, il lago di Van e la sponda occidentale del lago di Urmia. Esiste una grande enclave di lingua e cultura curda nella regione del Khorasan iraniano al confine con Turkmenistan e Afghanistan. Le varie regioni del Kurdistan sono oggi indicate con nomi di riferimento geografico che prescindono dallo stato nazionale di appartenenza: Bakur (Nord, area turca), Bashur (Sud, area irachena), Rojhelat (Est, area iraniana) e Rojava (Ovest, area siriana). Alla cosiddetta *madrepatria*, composta da queste quattro aree, si aggiunge la grande comunità della diaspora, la quale ha avuto e ha un fondamentale ruolo nella promozione e nello sviluppo politico, sociale e culturale curdo, anche attraverso l'utilizzo dei *mass* e *social media*. Sebbene negli ultimi anni le più radicali tendenze indipendentistiche abbiano ceduto il passo a forme alternative ed estremamente innovative di governo in alcune aree, la causa curda e la situazione dei diritti civili e sociali sono ancora istanze di assoluta priorità per l'agenda politica curda.
4. ALLISON, *The Yezidi Oral Tradition*, p. 8; ALLISON, *Kurdish Oral Literature*, p. 131.
5. Si vedano come esempi a tal proposito le opere degli scrittori Erebeh Şemo (1897-1978) e Mehmed Uzun (1953-2007).
6. LEEZENBERG, "A People Forgotten by History".

I contenuti veicolati dall'arte orale rappresentano poi un punto focale. Ancora Allison sostiene a ragione come la comunicazione orale fornisca un veicolo per la formulazione e la diffusione delle posizioni delle minoranze, siano esse politiche o culturali, soprattutto in quei paesi dove tali posizioni sono censurate o repressse.⁷ Le tematiche affrontate nei canti dei *dengbêj* (poeti-cantori tradizionali) vertono difatti spesso sulla guerra e la condizione di miseria economica ed esistenziale che ne deriva. La perdita o l'allontanamento dalla propria zona di origine e dai propri cari, la fatica della battaglia, la sofferenza, la morte sono temi comuni e diffusi nella produzione popolare curda⁸ e concorrono a rappresentare una condizione da alcuni definita *victimhood*⁹ che propone interessanti spunti di riflessione riguardo alla possibile funzione della creatività poetica come pratica di esorcismo della paura, della violenza, dell'ansia per il futuro, della perdita, del pericolo.

La proliferazione di canti di argomento connesso con il coraggio e la sofferenza derivante dalla lotta e dalla battaglia, potrebbe essere interpretata proprio come una reazione culturale e creativa a uno stato al limite della sopportazione. Robert Brenneman parla diffusamente di questa condizione, attribuendole un ruolo critico e fondamentale nella costruzione dell'identità moderna del popolo curdo. Egli afferma che «le narrazioni orali dimostrano resistenza nei confronti di forze disumanizzanti», e che la 'sapienza indigena' (*indigenous knowledge*) e la pratica di condivisione dei repertori orali sono un forte elemento di *imprinting* culturale e di resistenza sociale, prima ancora che politica.¹⁰

L'arte orale curda è, dunque, significativa non solo in termini quantitativi, ma anche per l'impatto sociale di costruzione identitaria, per la trasmissione di un'alternativa conoscenza storica e culturale, per la divulgazione di messaggi politici, tra i quali la stessa rivendicazione linguistica è diventata vessillo della battaglia per i diritti civili, sociali, culturali.¹¹

Essa si presenta complessa e variegata, sia nelle forme che nei contenuti così come nelle modalità di diffusione, nei contesti e nelle occasioni in cui è praticata e in cui assume un ruolo specifico o trasfigurato dalle contingenze particolari. Le forme sono spesso commistioni di creazioni verbali in cui il suono stesso della parola e la sua organizzazione prosodica hanno un ruolo preponderante, ma in cui sono presenti aspetti indubabilmente musicali, se anche non considerati tali dagli autoctoni. È il caso ad esempio dei lamenti (*kilamê ser*), vere e proprie 'melodizzazioni' di produzioni verbali su temi quali nostalgia, distacco, lutto, esilio diffuse presso la popolazione di culto yezidico,¹² molto simili alla tipica espressione del canto non misurato (*kilam*) dei poeti-cantori curdi, i *dengbêj*; così come è il caso dei repertori epici in forma

7. ALLISON, *The Yezidi Oral Tradition*, pp. 5-8; ALLISON, *Kurdish Oral Literature*, pp. 130-131.

8. HAMELINK, *The Sung Home*.

9. MARILUNGO, cur., *Introduzione*, p. 18.

10. BRENNEMAN, *We have no friends*, p. 108, traduzione mia.

11. ALLISON, *The shifting borders of conflict*.

12. AMY DE LA BRETÈQUE, *Paroles mélodisées*.

di *beyt*. Questa musicalità diffusa nell'uso e nella creazione di generi narrativi, fa propendere, nel riferirsi a questi repertori, per l'uso dell'espressione 'arte orale',¹³ la quale permette di includere tecniche e azioni artistiche performative diverse, musica e poesia in particolare, che si compenetrano nella creazione dei repertori. Permette inoltre di sottintenderne una complessità nella quale si possono includere tutte le manifestazioni non scritte che prevedano un uso strutturato della parola detta, ritmicizzata, melodizzata, intonata, cantata o che si presentino in strutture e forme varie e in agglomerati di forma e contenuto, generi, di diversa lunghezza e composizione.

Quanto fino a qui detto può aiutare a comprendere l'importanza attribuita all'arte orale e nella fattispecie il carico di significati simbolici e identitari che racchiudono alcuni repertori. Tale è il caso di *Dimdim*, un'epica nota in tutto il Kurdistan anche come *Kelaê Dimdim* (Il castello di Dimdim), *Beyta Dimdim* o *Destana Dimdim* (L'epica di Dimdim), *Strana Dimdim* (La canzone di Dimdim), con i nomi e vari epiteti attribuiti al protagonista, *Beyta Xanê kurda* (Il canto del Khan curdo), *Xanê Lepzêrîn* (Il Khan dal braccio d'oro), *Xanê Çengzêrîn*, (Il Khan Manodoro). In generale il contenuto delle narrazioni tradizionali può assumere varie forme ed essere espresso in vari generi, come nel caso di *Dimdim*, dal racconto in prosa parlata (*çirok*), alla canzone strofica (*stran*), alla narrazione mista in prosa e versi cantati. Questo è un fattore che influisce, insieme ai contesti esecutivi, sul modo in cui una tradizione narrativa viene percepita dal pubblico autoctono, che le accorda, in questo caso, attendibilità storica.¹⁴

Dimdim è un'epica basata su avvenimenti verificatisi durante il regno dello *shah* 'Abbas il Grande (1588-1629) e raccontati nell'opera annalistica *Tariqe Alamara-ye 'Abbasi* (Storia del regno di 'Abbas) di Iskandar Beg Monshi, segretario di corte nonché testimone oculare dei fatti. Tra il 1608 e il 1610 i curdi al seguito del *khan* del Baradost, che nell'epica assume l'epiteto di Khan Manodoro, organizzarono una secessione armata nella regione di confine con l'impero ottomano nei pressi del lago di Urmia, culminata con l'assedio e la distruzione della fortezza di Dimdim da parte dello *shah*.¹⁵

Nel *beyt* di Dimdim, nonostante il capovolgimento del punto di vista, l'esposizione dei fatti è piuttosto fedele alla storiografia e molti degli episodi e dei personaggi presenti nella *Tariqe* si ritrovano simili. L'epica pone però l'accento sulla strenua e indomita opposizione sostenuta dal popolo curdo, e non solo per mano dei guerrieri, ma anche da parte delle donne all'interno della fortezza.

Nonostante la tradizione del *Beyta Dimdim* stia perdendosi man mano che le nuove generazioni si allontanano dai villaggi e dai contesti rurali, la memoria di questa epica è ancora viva soprattutto tra quegli uomini e donne che hanno personalmente vissuto alcuni dei momenti più tragici della storia curda: dalla lotta per l'indipendenza negli anni sessanta, alla dittatura Ba'ath

13. CARDILLI – LOMBARDI VALLAURI, cur., *L'arte orale*.

14. ALLISON, *Kurdish Oral Literature*, p. 137.

15. ESKANDAR BEG MUNŠI, *Tariqe Alamara-ye 'Abbasi*.

e alla persecuzione violenta portata avanti da Saddam Hussein negli anni ottanta. Nell'immaginario collettivo *Dimdim* continua ad avere, infatti, un valore emblematico dell'orgoglio patriottico, della capacità bellica e morale del popolo curdo, della lotta per l'indipendenza e la libertà dall'asservimento.¹⁶ I temi dell'irriducibilità e della resistenza a un'autorità straniera sono per i curdi elementi di definizione identitaria e affermazione culturale non secondari rispetto alla lingua, ai costumi e alla religione e pare significativo che versioni orali di questa epica siano sopravvissute fino a oggi nel repertorio di alcuni cantori tradizionali.

Il genere narrativo del *beyt*

Come già accennato, alcuni contenuti possono presentarsi sotto forme diverse di arte orale.¹⁷ Tuttavia, sebbene il tema di questa epica sia diffusamente noto, non altrettanto si può dire per le sue versioni cantate, ricordate e tramandate esclusivamente dai cantori tradizionali, i *dengbêj* o *beytbêj*. In particolare modo nella area di dialetto *kurmanji* è indicata con i termini *destan* (nel Bakur, Kurdistan turco) e *beyt* (nel Bashur, Kurdistan iracheno).

Il termine *beyt* può assumere significati diversi a seconda dell'area dialettale e della comunità culturale di riferimento. Lo si trova impiegato in lingua farsi (*bayt*) e nel dialetto *guranî* del sud del Kurdistan (Rojhelat, Kurdistan iraniano), dove è associato anche al termine *bawere* (fede)¹⁸ per indicare il distico tipico della poesia classica. Con il significato di 'verso' lo si trova anche in arabo. Presso gli yezidi, minoranza religiosa presente nella regione irachena del Sinjar (Shengal) e nota al grande pubblico per la drammatica aggressione subita da parte dell'organizzazione jihadista Daesh (ISIS) nel 2014, l'espressione *qewl û beyt* (poesie e inni) è utilizzata per indicare repertori religiosi.¹⁹

Nel Bashur, e in particolare nel Bahdinan, regione situata nel nord ovest dell'Iraq, il termine *beyt* significa canto epico, altrove in Kurdistan vengono utilizzati come sinonimi *destan*, *qewl* e *qiset*.²⁰ Con esso ci si riferisce a un genere misto, che comprende parti narrate in prosa eseguite in alternanza a sezioni in versi cantati, rintracciabile in varie tradizioni e che può essere affiancato a quello che nella tradizione classica viene definito *prosimetro*.²¹ Non esiste una forma fissa, possono trovarsi versioni interamente cantate o con sporadiche inserzioni in prosa, oppure versioni in cui sezioni prosastiche piuttosto ampie si alternano con regolarità a quelle cantate. Il *beyt* è diffuso in tutta l'area *kurmanji* (Bakur, Bashur e Rojava) e parzialmente in area *sorani*

16. ALLISON, *Kurdish Oral Literature*, pp. 156-157.

17. ALLISON, *The Yezidi Oral Tradition*, p. 62.

18. MERATI, *Les maqâms anciens*, p. 59.

19. CHYET, *Kurdish-English Dictionary*, s.v. «beyt».

20. KAPLAN, *Destana Kela Dimdim*.

21. REICHL, *Turkic Oral Epic Poetry*, p. 160; REICHL, *The Singing of Tales*.

(nelle regioni curde iraniane corrispondenti alle località del Soran, Baban e Mokriyan).²²

Le origini di questo genere narrativo sono incerte. Secondo alcuni studiosi esse risalgono al diciassettesimo secolo, periodo culminante dell'epoca safavide,²³ secondo altri l'origine è popolare e pertanto di difficile ricostruzione diacronica.²⁴

Le caratteristiche del *beyt* lo rendono affine a quelli conosciuti in area turco-iranica come *dastan* (turco) o *dâstân* (farsi), termine usato in un'ampia area culturale per indicare in modo onnicomprensivo il concetto di poesia epica che localmente si differenzia in base a vari aspetti legati alla forma e al contenuto così come all'evento, agli attori coinvolti e al tipo di performance;²⁵ in area turca il termine *dastan* indica lunghi racconti epici di argomento eroico o amoroso inseriti nella famiglia dei *kirik ava*, canti dal ritmo misurato e versi generalmente brevi.²⁶

Sebbene in alcune aree i canti epici siano eseguiti con l'accompagnamento di uno strumento a corda, come ad esempio in Khorasan, in Armenia e Azerbaigian, nel Kurdistan centrale e occidentale (Bakur, Bashur e Rojava) sia che prenda nome di *beyt* o di *destan*, questo tipo di canto epico prevede l'uso della sola voce, senza alcun accompagnamento strumentale, se non quello prodotto dalle mani o dalla percussione ritmica di piccoli oggetti.²⁷

Gli argomenti possono spaziare da storie di amore tragico a epopee eroiche, da resoconti storici a temi religiosi e mistici, a biografie o agiografie di santi e personaggi importanti.²⁸

La struttura del *beyt* può essere considerata strofica²⁹ in quanto si compone di sezioni liriche in versi rimati alternate, nella maggior parte dei casi, a parti in prosa. Dello stile specifico di ciascun cantore³⁰ fanno parte la versificazione, cioè la scelta terminologica e fraseologica fortemente basata su una logica formulare, e l'uso di melodie specifiche, poiché ogni cantore ne adotta di proprie. La lunghezza di ciascun *beyt*, può essere molto variabile e dipende da una molteplicità di fattori e dalle relazioni che tra essi si possono instaurare: l'occasione dell'esibizione e il contesto, il tipo di pubblico, l'abilità del cantore nell'eseguire una gran quantità di versi, e, non ultimo, il compenso che a quest'ultimo viene accordato.

22. Altrove il genere dell'epica cantata assume forme completamente diverse, come ad esempio in Khorasan o in altre aree del Rojhelat (Kurdistan iraniano) dove il cantore si accompagna con un liuto a manico lungo variamente denominato *saz*, *tambur* (o *tenbur*), *bağlama*, *dotar* [HASSANPOUR, *Beyt*; MERATI, *Les maqâms anciens*].

23. MERATI, *Les maqâms anciens*.

24. KAPLAN, *Destana Kela Dimdim*; NEZAN, *La musique kurde*.

25. REICHL, *Turkic Oral Epic Poetry*, p. 173.

26. DE ZORZI, *Musiche di Turchia*, pp. 170-171.

27. CELÎL, *Kurdkij gerojcheskij epos*.

28. HASSANPOUR, *Beyt*.

29. MERATI, *Les maqâms anciens*, p. 63; CHYET, 'And a Thornbush...'

30. Lo stile esecutivo e compositivo del *beyt* meriterebbe ulteriori ricerche, poiché sebbene si possa supporre l'esistenza di una linea di trasmissione, nell'ambito di questa ricerca non è stato possibile accertarne l'esistenza e le modalità.

Gli autoctoni, nel Bahdinan, non considerano il *beyt* un genere musicale, pur essendo cantato, quanto piuttosto un tipo specifico di racconto, nel quale ritmo e melodia servono a sostenere la memoria e a rendere incalzante il procedere delle sezioni in versi. Lo *status* di genere narrativo non musicale dipende anche dal fatto che il *beyt* non è adatto alla danza. Un'informatrice, Halala Barçî, incontrata durante la ricerca sul campo nel distretto di Amadiya e intervistata il 25 marzo del 2009, dichiarava come l'epica di *Dimdim* sotto forma di canzone strofica (*stran*) anche non accompagnata da strumenti, fosse invece un brano su cui era possibile ballare, in special modo durante le lunghe giornate di festa organizzate per i matrimoni.³¹

Una ulteriore prova di questa esclusione *emica* del *beyt* dai generi musicali deriva dall'atteggiamento tenuto dai cantori intervistati e registrati durante la ricerca sul campo. Alcuni di loro erano *hacî* (arabo *hajji*), avevano cioè ricevuto il titolo onorifico per aver portato a termine il pellegrinaggio sacro alla Mecca. Un *hacî* deve rispettare determinate regole di comportamento tra le quali è prevista l'astensione dalle feste, dal bere alcolici e dal canto. Un giovane cantore in particolare, Hacî Ş'aban, incontrato nel villaggio di Batifa nel distretto di Zakho (26/03/2009), informato della mia intenzione di ascoltare il *Beyta Dimdim* ha riflettuto brevemente sull'opportunità di eseguirlo e ha infine acconsentito specificando che il *beyt* non si può propriamente definire un canto, né musica di intrattenimento come le canzoni da ballo.³²

All'interno del folklore curdo questa tipologia di narrazione, complessa e difficile da eseguire, soprattutto per la mole di versi consecutivi da intonare, gode di un particolare prestigio, ma allo stesso tempo, subisce il progressivo e inesorabile allontanamento del pubblico attirato da altre forme di intrattenimento legate all'incremento e alla diffusione delle nuove tecnologie di comunicazione.³³ A questa lunga e articolata narrazione orale sono infatti preferite forme più semplici, brevi e moderne, tipiche della musica *popular* e più vicine a modelli occidentali.

Cantori, occasioni e performance

È un fatto largamente assodato che «in tutte le pratiche di poesia orale, il ruolo dell'esecutore conta più di quello del compositore o dei compositori».³⁴ Questo vale anche per l'arte orale curda dove creatori ed esecutori del repertorio sono individuati variamente in base alla tipologia di generi che maggiormente frequentano, nei quali si specializzano e per i quali vengono riconosciuti dalla comunità. L'accezione distintiva può dipendere quindi non solo dal ruolo generico (bardo, musicista, cantore), ma anche dal repertorio che l'esecutore propone abitualmente o si trova ad eseguire durante una determinata circo-

31. FERDEGHINI, *Kelaê Dimdim*.

32. *Ibid.*

33. HASSANPOUR, *Beyt*.

34. ZUMTHOR, *La presenza della voce*, pp. 262-263.

stanza, fatta eccezione per alcune categorie di musicisti professionisti o religiosi, come ad esempio la figura del *qewwal*, musicista e officiante del culto yezidico.³⁵ A questo bisogna aggiungere anche la variazione lessicale data dalla frammentazione linguistica all'interno del territorio curdo, pertanto la nomenclatura varia non solo a seconda dei ruoli ma anche delle località di riferimento.

Le figure dei cantori professionali o semi-professionali presentano uno status sociale variabile a seconda della regione e anche del gruppo sociale di appartenenza.³⁶ La figura del bardo o poeta-cantore prende nome di *dengbêj* e ha nel contesto dell'arte orale una funzione e un ruolo estremamente rilevante. È un autore di poesia orale intonata, il cui argomento spazia dalla cronaca, alla storia popolare, alla politica con speciale riferimento ai moti insurrezionali indipendentistici e alle lotte di resistenza. È il miglior rappresentante della cultura tradizionale e «agente dell'elaborazione di una cultura nazionale»³⁷ e oggi ha assunto connotazioni fortemente politicizzate, legate alla definizione culturale della minoranza curda, in particolar modo in Turchia nel cui contesto sono stati affrontati studi sulla figura e il ruolo sociale attuale del *dengbêj*.³⁸

Letteralmente *deng* significa 'voce' e *bêj* 'cantare' o 'dire' e con il termine *dengbêjî* è indicata l'attività creativa dei cantori, l'arte di fare o essere un *dengbêj*.³⁹ Nello stesso modo è chiamato il repertorio specifico e il particolare stile linguistico e musicale nel quale questo è eseguito:⁴⁰ il termine descrive quindi un tipo di arte performativa nella quale l'invenzione testuale viene messa in luce da una particolare struttura melodica. Il *dengbêjî* non conosce distinzioni di genere, anzi le donne hanno un ruolo attivo e prolifico nella creazione e nella conservazione dei repertori tradizionali e, secondo alcuni, ne sono le prime e principali produttrici.⁴¹ Il termine ha una pregnanza particolare nel contesto culturale curdo ed è spesso usato in un'accezione più vasta per indicare *tout court* i cantori tradizionali a prescindere dallo stile usato e dal repertorio. Si può dire che il termine *dengbêj* sia connotativo del 'mestiere' o del ruolo sociale e possa quindi essere utilizzato in modo generico per riferirsi anche ai cantori di epiche⁴² avendo tra le sue accezioni quella di «recitatore di narrative amorose e poemi epici».⁴³

In passato, e attualmente in alcune regioni curde come il Khorasan o il Rojhelat, il *dengbêj* era solito accompagnare con uno strumento tutti i generi del proprio repertorio, compresi i canti epici,⁴⁴ attualmente il lessico locale

35. ALLISON, *The Yezidi Oral Tradition*, p. 31.

36. ÇAKIR, *Music*, p. 200.

37. NEZAN, *La musique kurde*.

38. SCALBERT-YÜCEL, *The Invention of a Tradition*; HAMELINK, *The sung home*.

39. CHYET, *Kurdish-English Dictionary*, s.v. «dengbêj», p. 131, traduzione mia.

40. SHARIFI – BARWARI, *The Oral Tradition of Dengbêjî*.

41. NEZAN, *La musique kurde*; HAMELINK, *The sung home*; AMY DE LA BRETÈQUE, *Paroles mélodisées*; ALLISON, *The Yezidi Oral Tradition*; SHARIFI – BARWARI, *The Oral Tradition of Dengbêjî*.

42. NEZAN, *Genres musicaux*; KAPLAN, *Destana Kela Dimdim*.

43. CHYET, *Kurdish-English Dictionary*, s.v. «dengbêj».

44. ÇAKIR, *Music*, p. 200.

lo distingue da altre figure di poeti cantori o musicisti e anche la modalità di esecuzione dei repertori (con o senza accompagnamento) può variare sia in base agli usi locali sia in base alle competenze proprie del cantore.⁴⁵

Le figure di maggior rilievo sono lo *stranbêj* o *stranvan* (cantore di canzoni), colui che canta canzoni strofiche accompagnandosi con uno strumento di norma con un liuto a manico lungo, detto *saz* o *bağlama* in Bakur⁴⁶ e *tembur* (o *tanbur*) in Bashur (ma la terminologia sarebbe ben più variegata)⁴⁷ o ad arco come il *kemeçe* (o *kemençe*), una viella a tre corde molto diffusa nell'area orientale del Mediterraneo; e il *çirokbêj* (narratore di storie) il cui repertorio è costituito da racconti in prosa parlata. A questi termini generici possono affiancarsi denominazioni più specifiche legate sia ai contesti locali e alle specifiche comunità, sia in relazione al repertorio praticato dal cantore (ad esempio il cantore di lamenti è indicato come *şa'ir* o *lawikbêj*). In area *kurmanjî*, per riferirsi ai cantori di epiche sono utilizzati i termini *destanbêj* e *beytbêj* (letteralmente cantore di *destan* o *beyt* ovvero epica).

In Bakur (Kurdistan centro-settentrionale), nelle regioni di Hakkari e Sirt, si rintraccia invece il termine *mitirb* (anche *mitirp* o *motrib*) con specifico riferimento alla figura di cantori e musicisti professionali che padroneggiano la tecnica strumentale e anche, secondo alcuni ricercatori, inventano e interpretano repertori di vari generi, quali *şer*, *dîlok*, *stran* e narrative epiche.⁴⁸ Altrove, peraltro, lo stesso termine indica musicisti itineranti, spesso di origine nomade e per questo fortemente colpiti da stigma sociale, ingaggiati per animare feste e matrimoni con repertori popolari prevalentemente formati da canzoni e danze suonate con il tipico duo strumentale *zurnê û dahol*, di millenaria tradizione e vastissima diffusione geografica e culturale.⁴⁹ La coppia strumentale è composta da una *zurnê* (*zurna*, *zirne*), strumento della famiglia degli oboi popolari terminante a campana, dal suono penetrante diffusa dall'area turco-iranica, all'Asia centrale, all'India, al Nordafrica, fino all'Europa sudorientale;⁵⁰ e da un *dahol* (*dohol*, *davûl*), tamburo cilindrico bipelle suonato con una grossa bacchetta ricurva (*gorz*) tenuta nella mano destra per colpire con forza il centro del tamburo e un'altra più sottile (*tarke*), tenuta a sinistra, per colpire l'altra pelle sui tempi deboli e nelle coloriture.⁵¹ È anch'esso diffuso nella vasta area centroasiatica e anatolica, fino alle coste greche e balcaniche.⁵² In area *sorani* il termine *murto* o *martab* è usato nell'accezione di musicista itinerante accanto ai sinonimi *çavaş* e *luti*, quest'ultimo carico di sfumature semantiche negative e denigratorie.⁵³

Mehrdad Izady, autore di una monografia panoramica sul Kurdistan e i

45. ALLISON, *The Yezidi Oral Tradition*, p. 66.

46. DE ZORZI, *Musiche di Turchia*, p. 175.

47. Vedi nota 22.

48. TURGUT, *Cembeli fils du prince de Hekkarî*.

49. ÇAKIR, *Shifts*, p. 28.

50. NEZAN, *Genres musicaux*; CHRISTENSEN, *Kurdistan*; DE ZORZI, *Musiche di Turchia*.

51. MERATI, *Les maqâms anciens*, p. 196.

52. DE ZORZI, *Musiche di Turchia*, pp. 178-179.

53. MERATI, *Les maqâms anciens*, pp. 165-166.

curdi, usa il termine *chargar* per indicare un esecutore di ballate epiche ed eroiche, tra le quali figura anche *Dimdim*, il quale è solito accompagnarsi con uno strumento a corda.⁵⁴ L'etnomusicologo Ali Merati sostiene che tale ruolo sia assunto nel Khorasan dai *bakhshi*, affini agli *asheq* di cultura e lingua turca o azera che si accompagnano al liuto per eseguire i canti amorosi o epici, la cui tradizione si discosta molto da quella del Kurdistan centro-settentrionale e in particolare del Bahdinan.⁵⁵ L'epica di *Dimdim*, tuttavia, non risulta diffusa nel Kurdistan iraniano, fatta eccezione per la regione del Mukrî.⁵⁶

Per gli interpreti di narrativa epica e di canzoni, dunque, la terminologia può differire a seconda degli specifici lessici locali con una prima classificazione dipendente dalle modalità esecutive che in area *kurmanji* si designa come *bi çirokî* (nel modo del racconto) e *bi stranî* (nel modo del canto)⁵⁷ e un'altra che può essere fatta sulla base del genere o del repertorio specifico praticato.

La panoramica precedente dovrebbe fornire un'idea della complessità culturale e della conseguente densità lessicale che interessa le pratiche orali tradizionali relative all'esecuzione di canti narrativi di argomento epico nell'area di cultura curda. Tuttavia per maggior chiarezza, si sottolineerà ulteriormente che nella regione del Bahdinan, dove questa ricerca ha avuto luogo, la terminologia utilizzata era quella generica di area *kurmanjî*. Tutti gli esecutori intervistati e registrati durante la ricerca in Bahdinan erano semi-professionisti. Alcuni di loro si sono presentati come *stranbêj*, uno ha preferito essere definito *çirokbêj*, nonostante sia stato in grado di eseguire l'epica in forma di *beyt*, mentre la maggior parte di coloro che hanno eseguito il *Beyta Dimdim* si è definito *dengbêj* per via della propria attività prevalente, o considerata più prestigiosa, di creatore di canti e poesie incentrate sulla storia recente e sulla propria esperienza di vita. Per gli esecutori specializzati in epica cantata tuttavia tutti preferivano l'appellativo *beytbêj* che sarà il termine con il quale i cantori verranno indicati da qui in poi.

Secondo quanto riportato dai cantori stessi e da altri informatori, le abilità distintive di un esecutore, che indubbiamente variano a seconda della specializzazione, devono comprendere la qualità e la potenza vocale da un lato e la capacità mnemonica dall'altro. Sonorità vocale, volume, pasta timbrica e capacità di emissione prolungata, sono molto apprezzate dal pubblico e imprescindibili per la positiva valutazione di un cantore, così come anche la padronanza dell'intonazione e della tecnica vocale nell'esecuzione dei virtuosismi tipici, come i melismi e il vibrato glottale. La memoria è l'altro fattore che gioca, naturalmente, un ruolo centrale nella valutazione attribuita ai cantori dagli autoctoni e nel prestigio che essi guadagnano anche nel ruolo di detentori della memoria collettiva e custodi della tradizione: alcuni sostengono di padroneggiare un repertorio iperbolicamente quantificato in giorni interi di recitazione o di canto continuativo. Tuttavia è opportuno credere che almeno

54. IZADY, *The Kurds*, p. 266.

55. MERATI, *Les maqâms anciens*.

56. HASSANPOUR, *Beyt*.

57. ÇAKIR, *Music*, p. 198.

parzialmente i cantori si avvalgono della composizione estemporanea, facendo uso di tecniche di elaborazione formulate su schemi melodici fissi.

Contesti, occasioni e performance

Come ha sottolineato Nicola Scaldaferrì, già dagli studi di Milman Parry sull'epica balcanica emergeva quanto il momento della performance sia fondamentale per comprendere appieno il meccanismo creativo dei poemi epici, soprattutto perché al testo verbale è sempre associato il canto, che comporta le specificità stilistiche e grammaticali del linguaggio musicale.⁵⁸

Nei centri urbani del Kurdistan iracheno come Duhok, sempre più orientati verso la modernità e l'abbandono di costumi legati a un passato rurale, l'attività pubblica dei cantori tradizionali sembra essere sempre più confinata entro luoghi dedicati, come ad esempio centri culturali animati da un pubblico di appassionati e semi-professionisti; oppure contestualizzata all'interno di manifestazioni folkloristiche, attività di promozione del turismo, eventi culturali di intrattenimento, come trasmissioni televisive o radiofoniche. Anche la tradizione del *beytbêjî*, letteralmente la pratica del canto di epiche, è tendenzialmente in declino, sia per la mancanza di occasioni e contesti adeguati sia per il progressivo abbandono di questa pratica da parte delle nuove generazioni.

Durante la ricerca sul campo, la maggior parte dei cantori intervistati ha affermato che le occasioni per esibirsi nell'esecuzione dei repertori epici, più lunghi e impegnativi, erano sempre più rare. Matrimoni, festività importanti come il *Newroz* (il capodanno iranico festeggiato anche dai curdi) o celebrazioni legate a figure religiose, rappresentavano ancora le occasioni principali per l'esecuzione di repertori tradizionali, tuttavia raramente era richiesto un *beyt* quanto piuttosto generi di intrattenimento come danze (*govend*) o canzoni (*stran*). Attualmente gli eventi pubblici privilegiano forme modernizzate di intrattenimento e vengono allestiti palchi con amplificazione dai quali si esibiscono artisti di vario tipo: cantanti pop, cantori e musicisti tradizionali, poeti, danzatori professionisti. Un tempo, invece, queste stesse occasioni raccoglievano la popolazione dei villaggi all'aperto negli *zozan* (pascoli campestri) durante la bella stagione o, quando il clima diventava troppo rigido, nella *mêvanxanê* (casa degli ospiti) o nel *dîwan* (corte), luoghi nei quali avevano luogo tutte le più importanti attività.⁵⁹ Durante i raduni serali (*şevberk*), a cui partecipavano generalmente gli uomini, trovavano spazio le esibizioni dei cantori, tra le quali il *dengbêjî*, ma anche il *beytbêjî*, che richiedono un ascolto attento e prolungato, prevedono un'atmosfera distesa e uno spazio più intimo e ristretto che possa raccogliere il pubblico intorno al cantore.

Il cambiamento dei contesti e dei luoghi di vita ha condotto alla rarefazio-

58. SCALDAFERRI, *Itinerari*, p. 102.

59. BRUINESSEN, *Agha* p. 82.

ne della pratica della recitazione o del canto dell'epica e questo ha in effetti causato un progressivo affievolimento della notorietà di alcuni temi e la perdita delle competenze esecutive. Molti tra i cantori e tra gli esperti di tradizioni orali o di storia locale intervistati erano a conoscenza dell'argomento di *Dimdim*, anche se per sommi capi, poiché quest'epica è considerata l'espressione del valore curdo nella battaglia e nella resistenza e testimonianza storica dell'unità delle tribù e del popolo nel fronteggiare un nemico comune. Gli informatori più giovani, nati tra la fine degli anni settanta e gli anni ottanta, invece, non erano al corrente dell'esistenza dell'epica o della vicenda storica alla sua base, né nelle sue rielaborazioni moderne e contemporanee,⁶⁰ né nelle sue forme orali tradizionali. Inoltre, è stato possibile confermare quanto osservato da Allison,⁶¹ ovvero che ciascuna comunità particolare mantiene una propria specificità culturale che si manifesta anche nella selezione dei contenuti dell'arte orale: il *Beyta Dimdim* si rintraccia presso i curdi sunniti, ma non tra gli yezidi, gli assiri, i cristiani caldei, che non lo conoscono e non lo praticano.

Tra i cantori incontrati in Bahdinan, solo cinque sono stati in grado di recitare l'intera epica in forma di *beyt*, altri ne conoscevano solo frammenti, altri la conoscevano in forma di *stran*, altri ancora non la conoscevano affatto. Al momento della registrazione la loro età variava dai trentasette agli ottantuno anni; abitavano in villaggi rurali, dove la tradizione, per quanto sfumata e sempre più minata dalla scarsità delle occasioni e dai rapidi cambiamenti sociali, rimane patrimonio di chi la conserva e la fruisce in contesti e occasioni coerenti con le funzioni dei repertori. Ciascuno aveva vissuto, in misura e condizioni diverse, la migrazione forzata durante gli anni delle guerre e, in precedenza, delle persecuzioni, esperienze queste che hanno costituito materiale per la creazione di canti e poesie per il *dengbêji*.

L'apprendimento dell'epica era avvenuto durante gli anni dell'infanzia e della giovinezza ascoltando cantori più esperti, generalmente membri della famiglia o parenti prossimi, eseguire il repertorio di canti tradizionali durante le varie occasioni offerte dalla vita di villaggio. La capacità di memorizzare rapidamente i lunghi canti dalla voce diretta di un esecutore era il canale preferenziale di trasmissione di questo repertorio. I cantori, intervistati durante la ricerca sul campo in Bahdinan, affermavano di avere imparato il canto a memoria esattamente come lo ripetevano e di non inventare nulla al momento.

Attualmente i dispositivi tecnologici commerciali hanno significativamente modificato questa modalità di trasmissione diretta, rendendo possibile registrare l'esecuzione di un cantore esperto per poi riprodurla il numero sufficiente di volte per memorizzarla. Questo aspetto è stato evidenziato da Fahmi Balawa durante un'intervista (25/03/2009). Il *beytbêj* ha infatti ammes-

60. Traendo spunto dall'epica tradizionale alcuni importanti scrittori hanno elaborato opere originali scritte. Tra i più importanti e famosi esempi gli scrittori Erebe Şemo (1897-1978) che pubblicò nel 1966 un romanzo dal titolo *Dimdim* (edito in Italia da Aiep, nella traduzione di Shorsh Surme, con il titolo *Il castello di Dimdim*) e Jan Dost autore di un poema in distici in curdo moderno dal titolo *Kela Dimdimê*, pubblicato dalla casa editrice Avesta nel 2011.

61. ALLISON, *The Yezidi Oral Tradition*.

so, con un certo risentimento, che i pochi allievi che ancora desideravano imparare da lui, non avessero abbastanza pazienza per ascoltare più volte l'intera esecuzione direttamente dalla sua voce e preferissero registrare e imparare a memoria.⁶²

È d'altra parte da sottolineare che la teoria della «composizione nel corso dell'esecuzione orale», o meglio della *composition in performance*⁶³ non è una pratica uniformemente diffusa e adottata per la recitazione o il canto delle epiche o di altre narrazioni lunghe e che certamente non tutti i repertori narrativi curdi sono da considerare elaborati estemporaneamente. Sebbene alcuni generi siano creati in modo estemporaneo sulla base di strutture e schemi specifici, altri sono memorizzati e in altri casi ancora, come in quello qui proposto, sussiste una commistione di queste due pratiche.

La non facile individuazione di cantori competenti su *Beyta Dimdim* ha reso necessario, durante la ricerca sul campo, l'allestimento di esibizioni *ad hoc* per la registrazione. Nel tentativo di ridurre al massimo l'influenza dell'osservazione esterna e rendere il più possibile i contesti simili a quelli di una occasione 'spontanea', si è cercato di coinvolgere un piccolo pubblico locale per assistere alle esecuzioni, durante le quali si è volutamente ridotto al minimo ogni tipo di intervento: non ci sono state interruzioni, né sono state formulate richieste specifiche, con l'intenzione di lasciare i cantori liberi di comportarsi ed esprimersi nel modo più familiare e genuino possibile.

Le *performance* hanno avuto luogo nelle abitazioni degli esecutori stessi, nell'atmosfera ospitale e accogliente per il selezionato gruppo di spettatori all'interno della *ode* (stanza per gli ospiti), più familiarmente detta *kuç'ik* (focolare), un salotto arredato con lunghi e bassi cuscini disposti lungo le pareti, dove ci si accomoda per terra, a gambe incrociate e si sorseggia *çay*, tè nero bollente, molto zuccherato, offerto in piccoli bicchieri di vetro rabboccati di continuo.

Per l'esecuzione, che consiste nella declamazione delle parti parlate e nel canto a voce sola senza accompagnamento strumentale delle parti in versi, il cantore si dispone seduto, in posizione frontale rispetto agli strumenti di registrazione e al pubblico o viene da esso circondato. La mimica facciale rimane piuttosto asciutta con espressioni composte e sempre rivolte agli astanti, quasi come in un reciproco dialogo. Alcuni cantori enfatizzano delle frasi con rotazioni degli occhi o movimenti sopracciliari.

La gestualità del corpo, già costretta dalla posizione seduta, si limita ad ampi gesti deittici delle mani e delle braccia determinati dallo stile di ciascun cantore: alcuni più statici, altri più enfatici nell'evocazione di alcune immagini, ma senza alcuna apparente velleità teatrale. Certi gesti figurativi e didascalici servono a spiegare o commentare il testo declamato; a dare una dimensione alle forme; a delineare nell'aria gli oggetti descritti; a mimare azioni o rappresentare concetti: ad esempio un braccio teso per simboleggiare distanza o lontananza; le prime tre dita della mano chiuse a goccia per indicare un og-

62. FERDEGHINI, *Kelaê Dimdim*, p. 33.

63. LORD, *Il cantore*, p. 52; SCALDAFERRI, *Introduction*, p. 189.

getto piccolo; l'indice puntato per indicare un oggetto immaginario descritto dal canto. Gestii più astratti coadiuvano frequentemente l'esecuzione: un movimento ondulatorio e ciclico del braccio e della mano per mimare il tempo del canto, come una sorta di pendolo; l'unione di indice e pollice a formare un cerchio per sottolineare un passaggio narrativo.

Il gesto di «portare la mano alla guancia» è tipico di molte culture e tradizioni di canto popolare e largamente usato dai cantori curdi, soprattutto all'inizio del canto, per cercare l'intonazione, la potenza e il centro tonale attraverso l'emissione di un suono prolungato e sostenuto. Portare la mano all'orecchio favorisce fisicamente il ritorno del suono e quindi aumenta il controllo dell'intonazione: apprezzata abilità e valore estetico ovviamente importante nella valutazione di una esecuzione.⁶⁴ Questo gesto ha in aggiunta un valore simbolico piuttosto elevato nella definizione dell'*identità* del cantore, poiché permette al pubblico di distinguerne l'atteggiamento professionale e di accettarne il legame con la tradizione che lo ha preceduto, alla quale egli si connette e che tramanda anche attraverso la gestualità.

Così come prossemica e gestualità, anche l'uso della voce risulta contenuto nel registro e nell'intensità. I cantori adottano un tono neutro e talvolta sommesso nelle parti prosastiche, mentre l'intensità vocale aumenta nelle parti cantate. Neanche le parti in prosa parlata sono particolarmente ricche di mimica o gestualità tuttavia lo stile del racconto risulta molto personale e la dizione può essere rapida e quasi asettica così come più espressiva, empatica e fin anche ironica.

Il pubblico interagisce con l'esecutore emettendo esclamazioni di approvazione o sostenendo il canto con la vocalizzazione di una nota di bordone alla fine delle sequenze cantate. Un'altra azione molto comune, tanto da caratterizzare in modo inequivocabile la performance, è l'oscillazione del braccio teso in avanti con la mano rivolta verso l'alto, con la quale il pubblico accompagna l'andamento ritmico del canto esprimendo il proprio coinvolgimento. Plauso e incitazione sono tanto più espliciti quanto maggiori sono il virtuosismo, l'abilità poetica o la profondità dell'argomento toccato dagli esecutori.

Prosodia, ritmo e melodia

All'inizio del ventesimo secolo l'orientalista tedesco Oskar Mann fu tra i primi ad affrontare la questione della versificazione e della metrica della poesia popolare curda⁶⁵ Analizzando alcuni canti lirici (*lawj*) e poemi epici (*beyt*) della tradizione dei Mukrî, tra i quali anche *Dimdim*, Mann constatò che le sue tre fondamentali caratteristiche fossero l'ubiquità della rima, che arrivò a definire come l'elemento preponderante di discriminazione tra prosa e poesia;

64. NEZAN, *La musique kurde*; SHARIFI – BARWARI, *The Oral Tradition of Dengbêji*, p. 149.

65. MANN, *Die Mundart*, pp. 15-49.

l'assenza di regolarità metrica e prosodica;⁶⁶ e infine la struttura strofica.

Stabili che la prosodia non rispondeva a regole basate sulla quantità (lunga/breve) o la qualità (aperta/chiusa) delle sillabe, come nella poesia colta scritta e si concentrò, quindi, sul numero di sillabe presenti nei versi che suddivise in 'lunghe', oltre le otto o dieci sillabe, e 'brevi', otto e raramente sette sillabe, che in questo contesto è preferibile definire *ottosillabi*.⁶⁷ Sostenne, inoltre, che il ritmo interno del verso seguisse l'accentazione naturale delle parole, fatta eccezione per le sillabe rimanti, marcate in modo più evidente. Inoltre, riportò, al pari di quanto è stato possibile verificare sul campo, come l'andamento del canto, o della declamazione, diventasse più rapido in presenza di versi lunghi, viceversa rallentasse in passaggi di ottosillabi definiti *lirici*.

L'orientalista tedesco riscontrò che la rima, elemento *texturale* caratteristico e centrale della poesia popolare, era in prevalenza *femminile*⁶⁸ – ossia coinvolge le ultime due sillabe di parole con accento piano (esempio albèrgo/usbèrgo), anziché solamente l'ultima come nella rima *maschile* – e che erano frequenti le rime impure – ovvero l'assonanza delle ultime sillabe.

In particolare gli ottosillabi con rima femminile erano di gran lunga prevalenti nei brani analizzati, così come sono risultati anche nelle versioni orali raccolte orali durante la ricerca sul campo in Bahdinan.

L'analisi di queste versioni, testualizzate con la massima aderenza alla registrazione sonora e nell'ottica di preservare il più possibile la *naturalità* dell'esecuzione,⁶⁹ ha portato a confermare la constatazione di Mann che tale numero fosse, anche all'interno del medesimo componimento o della medesima strofa, estremamente variabile e apparentemente non soggetto a precise regole di organizzazione formale; d'altra parte è vero che rispetto ad altre versioni testuali analizzate, le esecuzioni del *beyt* raccolte in Bahdinan presentano versi più regolari, in maggioranza ottosillabi, mentre i versi lunghi compaiono per lo più isolati e sono usati in modo sporadico.

Basandosi sulla ricorrenza delle varie rime, lo studioso tedesco individuò, in successiva istanza, una struttura strofica, quasi sempre costituita da unità di tre o quattro versi, che considerò caratteristica della poesia cantata. Questa

66. Questa sua posizione scatenò un acceso dibattito tra gli studiosi dell'epoca, tra i quali principe Celadet Ali Bedirkhan intellettuale di spicco e autore di una importante grammatica, che invece sostenevano l'esistenza di una metrica specifica della poesia popolare. Di ciò si trova nota in NIKITINE, *La Poésie lyrique kurde*.

67. Il più noto termine *ottonario* risponde a precise regole metriche tipiche della poesia romanza e italiana in particolare, che influiscono non solamente sul numero di sillabe (variabile a seconda della posizione dell'accento tonico della parola finale del verso), ma anche sulle cesure e l'accentazione interna.

68. I termini *femminile* e *maschile* riferiti alle tipologie di rima sono usati da Mann e riportati anche da Celil [CELİL, *Kurdskij gerojčeskij epos/Kürt Kahramanlık Destan Dimdim*]. Sono probabilmente tratti da un lessico specialistico di matrice francofona, come attesta anche l'Enciclopedia Treccani alla voce «Rima»: «Nella tradizione provenzale e francese sono dette *r. femminili* quelle fra parole che presentano una sillaba che segue quella tonica (*fête* : *tête*; *battre* : *quatre*) e *r. maschili* quelle fra parole ossitone, con accento sull'ultima sillaba (*aimé* : *regardé*)» (<https://www.treccani.it/enciclopedia/rima>, ultimo accesso 18/03/2023).

69. HONKO, *Textualization*, p. 29.

posizione, tuttavia non è stata confermata dalla ricerca sul campo che invece ha restituito risultati più simili alle osservazioni avanzate da Michael L. Chyet, curdologo e linguista americano, il quale nota, a questo proposito, come in realtà i raggruppamenti di versi effettuati sulla coincidenza delle rime possano essere di gran lunga superiori alle poche unità e si presentino solitamente in numero variabile.⁷⁰ Chyet introduce pertanto il concetto di *rhyme sequence* (*sequenza rimica*) con il quale definisce un insieme composto anche da varie decine di versi consecutivi terminanti con la medesima rima femminile o, con minore frequenza, maschile. La categoria analitica della *sequenza rimica* ha trovato evidente riscontro nelle versioni orali raccolte in Bahdinan, dove conglomerati simili sono di frequente utilizzo e corrispondono in modo più attinente anche all'organizzazione melodica che solo in rari casi è elaborata su piccoli gruppi di distici, ma segue piuttosto un andamento lineare verso per verso.

Ordixanê Celil, curdologo e folklorista molto attivo nella raccolta e nella preservazione dell'arte orale curda, considerò, infine, l'esistenza di due tipologie di versificazione popolare che definì *simmetrica* e *asimmetrica*.⁷¹ La prima si ha quando i versi contano lo stesso numero di sillabe e non presentano rima finale, ma numerose assonanze interne; la seconda quando i versi, composti da un numero diverso di sillabe, rimano tra loro. Questa considerazione avrebbe dovuto dimostrare la natura sillabico-accentuativa della poesia popolare, in particolare di quella cantata, dove la versificazione è guidata dal numero delle sillabe e dalla posizione degli accenti all'interno del verso. Avrebbe indotto, inoltre, a considerare la linea melodica associata ai versi come un'ulteriore guida metrico-musicale, sebbene negli esempi forniti dall'autore non ci sia alcun riferimento all'esecuzione sonora.

L'analisi dei *beyt* raccolti sul campo e delle altre testualizzazioni di *Dimdim* a disposizione ha offerto alcune conferme alle teorie precedentemente espresse, ma anche alcuni interessanti spunti di riflessione riguardo agli elementi considerati caratteristici e fondamentali della poesia popolare.

Il primo parametro preso in considerazione è la rima che come si è detto rappresenta un elemento preponderante della versificazione poetica e anche della poesia cantata. Un espediente spesso utilizzato, molto caratteristico della poesia popolare e colta, consiste nell'aggiunta di una vocale (o sillaba) eufonica, come *-e*, *-a*, *ye*, *ya*, che non modifica il significato o la funzione grammaticale della parola e al contempo permette di completare un verso garantendo la rima. Non è infrequente, tuttavia, che la parola finale del verso sia la coniugazione alla terza persona singolare del verbo essere (*-e* o *-ye* per l'appunto), la quale consente di realizzare lunghe sequenze rimate grazie anche alla costruzione grammaticale della frase nominale che prevede il verbo in ultima posizione.

Il seguente passaggio, tratto dalla versione cantata da Benjamin Barkhouli, è un esempio di completamento eufonico, nel quale per ottenere la rima

70. CHYET, 'And a Thornbush...'

71. CELİL, *Kurdskij gerojcheskij epos*, p. 130; CELİL, *Kürt Kahramanlık*, pp. 71-72.

con il verbo *ne* (3^a p. pl. del verbo «essere») le successive parole rimanti vengono modificate con l'aggiunta di una *-e* finale grammaticalmente irrilevante ai verbi *înandin* (portarono) e *vexwarin* (bevvero), indicata in corsivo nel testo:

Esempio 1. [B.B.] vv. 313-315

'Edilanî di çardeh salî ne	Sono dei giovani di quattordici anni
T'asêt avê înandine	Portarono delle ciotole d'acqua
T'aset avê vexwarine	Bevvero delle ciotole d'acqua

Dal punto di vista della struttura del testo cantato, Mann considera la strofa di quattro versi come la più frequente nella poesia popolare epica; tuttavia questa affermazione sembra non trovare riscontro nelle versioni analizzate, che invece sono articolate in strofe di varia lunghezza più vicine al concetto di *sequenza rimica*.

Le parti cantate delle versioni di *Beyta Dimdim* analizzate, ivi comprese le versioni testualizzate e pubblicate in versione 'muta', cioè senza una relativa audio o video registrazione che desse conto degli aspetti sonori e performativi,⁷² sono caratterizzate dalla presenza di sequenze rimiche composte da due fino a varie decine di versi con una maggiore diffusione di rime di tipo femminile. I rari versi in rima sciolta si trovano, in genere, in posizione isolata tra due sequenze rimiche e per quanto riguarda le versioni le versioni raccolte sul campo, sembrano attribuibili a sviste o incertezze del cantore. Una maggior frequenza si attesta per sequenze di un più ridotto numero di versi, in cui le rime si alternano senza seguire schemi regolari.

In alcuni casi i versi possono essere raggruppati secondo una struttura anaforica. Ogni sequenza comincia con un verso la cui parte iniziale rimane invariata mentre la seconda fornisce la rima che viene rispettata fino alla successiva comparizione del verso iniziale con una nuova parola rima. Questo tipo di verso è definito *rhyme signalling device* (RSD, *dispositivo di segnalazione rimica*)⁷³ e gli possono essere attribuite varie funzioni: da un punto di vista formale costituisce un termine di aggregazione che permette di costruire la struttura sequenziale a livello del testo e a livello performativo aiuta il cantore a segmentare ed elaborare in modo coerente le varie parti del brano; da un punto di vista *texturale*, cioè della trama prosodica, ma anche sonora del testo detto, l'anafora fornisce degli 'appigli' uditivi, ripetizioni, assonanze e consonanze che assieme alla rima orientano e indirizzano l'esecuzione e l'ascolto.

Nelle versioni raccolte sul campo le strofe *parallele* costruite tramite RSD compaiono in vari punti del canto senza uno schema predefinito, né un numero regolare di versi. Il seguente passaggio, realizzato da Ibrahim Awa, può offrire una chiara esemplificazione:

72. CELİL, *Kürt Kahramanlık*; KAPLAN, *Destana Kela Dimdim*.

73. CHYET, "And a thornbush...".

Esempio 2. [I.A.], vv. 105-138

105	Xanî digerê berzî kane Sika diçite du kanane ⁷⁴ Du kana çû qeîsarê yane Sed husta min divên kurdane Du hizar ber husta di gel wane	Khan cerca una sorgente nascosta [...] andò per due sorgenti Due sorgenti passavano per il castello Cercò cento abili artigiani curdi E duemila artigiani arrivarono dal popolo
110	Da çêkin Dimdim xane Da çêkin Dimdim xane Dimdim îna l'ber kulanî Dimdim îna l'ber kulanî	per costruire il castello di Dimdim per costruire il castello di Dimdim cominciarono a scavare per le fondamenta di Dimdim cominciarono a scavare per le fondamenta di Dimdim
115	Du hizar pale yid berdani Çêkir cihî Sêriçkanî Dimdim îna l'ber pêkulî Du hizar palelî diken şulî Wan çikir cihkî kir tulî Dimdim îna li bin kevirî	duemila operai lasciarono il posto per costruire Serickane. cominciarono a scavare Dimdim con fatica Duemila operai lavorarono al castello Lasciarono il posto per la vendetta Dimdim è fatta di pietra
120	'Hemî Dimdimê wekirî Du hizar beyna l'axî berî Da negirin l'qîmet kafirî Dimdim îna li bin çiyayê 'Hemî Dimdim kulayê	Fecero le fondamenta di Dimdim Duemila forestieri del deserto Qui non trovano il pugnale del pagano Fecero Dimdim sulla montagna Scavarono una fossa
125	Du hizar beyna axî nayê Da negirin l'qimî şahî Da negirin l'qimî şahî Du hizar tevir û du hizar bêran Du hizar pelin du hizar şêrin	Duemila forestieri senza terra Qui, non trovano il pugnale dello <i>shah</i> Qui, non trovano il pugnale dello <i>shah</i> Duemila asce duemila badili Duemila foglie duemila leoni
130	Ser gera Dimdim Dimdim fêrin Du hizar tevir û du hizar kulîng Du hizar şêrin du hizar pelin Ser Dimdim û bivi rengarin Du hizar şêro	Cercavano Dimdim, conobbero Dimdim Duemila asce duemila picconi Duemila leoni duemila foglie Su Dimdim [...] Duemila leoni
135	Du hizar tevir û du hizar almas Du hizar şêrin du hizar beraz Ser Dimdim bivik û deraz Ser Dimdim bivik û deraz	Duemila asce e duemila diamanti Duemila leoni e duemila montoni Su Dimdim accette e chiodi Su Dimdim accette e chiodi

Al v. 105 comincia una sequenza di sette versi con rima in *-ane*; al v. 109 inizia, senza che la rima cambi, una prima sequenza di anafore (*du hizar [...]*, *duemila [...]*); al v. 112 inizia una seconda sequenza di anafore (*Dimdim îna [...]*, *Dimdim cominciarono [...]*) che introduce anche una nuova rima (*-anî*) che cambia al v. 116 (*-ûlî*) quando compare lo stesso verso iniziale. Così nei versi successivi si osserva che la prima anafora (*Du hizar*) si ripete per undici volte senza modificare la rima e la seconda (*Dimdim îna*) quattro volte

74. Il corsivo indica le sillabe eufoniche aggiunte.

dopo ciascuna delle quali la rima cambia. Ogni sequenza è composta da tre o quattro versi. Dal v. 128 in poi, il ritmo strofico, cioè l'alternanza delle rime, si fa più serrato, infatti le ripetizioni dell'anafora sono a distanza di uno o due versi. Anche nelle altre varianti del *beyt* si riscontra l'uso associato di *sequenze ritmiche* e RSD dando conferma dell'analisi di Chyet che la struttura delle sezioni cantate non sia necessariamente guidata da una rigida impostazione formale in quartine, ma piuttosto dipenda da un andamento che potremmo definire sonoro-prosodico e quindi spesso irregolare.

L'esempio proposto mette in evidenza anche la varietà e vivacità dell'articolazione verbale del canto di Hacî Ahmed: le due anfore alternate e la rima mutevole creano, infatti, un interessante intreccio ritmico-fonetico dando vita a un meccanismo di richiami sonori interni ai versi e alle sequenze (assonanze, rime, ripetizioni). Tali richiami emergono efficacemente dai seguenti esempi, dove compaiono onomatopee, allitterazioni e assonanze:

Esempio 3. [H.A.], vv. 468-469

Çirke-çirkî şîrê tînit	Fece stridere la spada
Nirke nirkî şîrê tînit	Fece vibrare la spada

Esempio 4. [O.D.], str. 45 e 46

Xan xulame mine	Khan è mio servitore
Emîne mala mine	fedele alla mia casa
Rasta sere kurê mine.	è alla destra di mio figlio
Xelifey gotê Şay: «Raste	Califfo disse allo <i>shah</i> : «Vero,
xan xulamê teye,	Khan è tuo servitore
Emîne mala teye	è fedele alla tua casa
Belê dijminê dinê teye	ma è nemico della tua fede

Parallelamente all'analisi dei parametri strutturali – l'organizzazione formale dei versi e la stroficità – e di quelli relativi alla *texture* – con particolare attenzione alla rima –, per analizzare la prosodia e la natura del verso, si è allargato il campo anche alla risultante sonora e soprattutto alla correlazione che si instaura tra ritmo sillabico e figurazioni ritmico-melodiche. In primo luogo è stata affrontata la relazione tra il ritmo della versificazione (ritmo sillabico) e quello del canto, partendo dalla prospettiva tracciata dagli etnomusicologi Maurizio Agamennone e Francesco Giannattasio, secondo la quale «l'analisi combinata degli aspetti prosodici del testo verbale e di quelli ritmici dell'esecuzione cantata possa consentire uno studio più attento e attendibile della metrica poetica e dei nessi strutturali tra poesia e musica».⁷⁵

75. AGAMENNONE – GIANNATTASIO, cur., *Sul verso cantato*, p. 138.

Gli aspetti musicali – melodia e ritmo – sono stati considerati alla stregua degli altri parametri prosodici – accenti, qualità e quantità delle sillabe – e con essi messi in relazione per testare le varie ipotesi teoriche sul piatto: da un lato quella sostenuta da Mann che il verso della poesia popolare curda non abbia una metrica a governarlo; dall'altro l'idea che, pur esistendo nell'alfabeto curdo una differenza tra vocali brevi e lunghe, la metrica della poesia popolare non abbia natura puramente quantitativa. Dai risultati dell'analisi, mentre quest'ultima ipotesi sembra convincente, la teoria di Mann non trova, invece, una consistente conferma.

Ricordando la prevalenza di *ottosillabi* nelle versioni raccolte in Bahdinan, si nota come la scansione metrica delle sezioni cantate sia, infatti, generalmente molto regolare e siano altresì bene individuabili la pulsazione e gli accenti che raggruppano i piedi, o misure. Negli esempi, selezionati all'interno di una grande mole di versi analizzati, si è preferito non indicare il tempo ritmico all'inizio del rigo per evitare un'eccessiva standardizzazione della trascrizione sulla metrica occidentale; si è considerata la figura di croma come equivalente alla pulsazione; il numero all'inizio di ogni rigo indica il verso; il segno di battuta suddivide i piedi e dà indicazione degli accenti più o meno marcati a seconda dello spessore della stanghetta; i cambiamenti di altezza sulla stessa sillaba sono indicati con una legatura, mentre il trattino indica la ripetizione della stessa nota, che può verificarsi anche su una sillaba chiusa, composta cioè da tre lettere con vocale centrale, indicata con due crome staccate.

Esempio 5. [I.A.], vv. 1-4⁷⁶

1 || ζ —————
 Bè - ja ro - ja du - n - ya a - va bú - ye

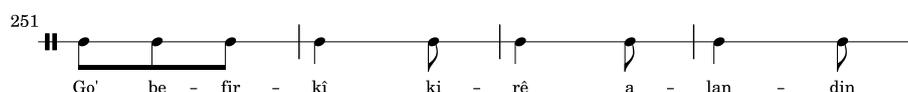
2 || —————
 We - x - tí du - n - ya a - va bú - ye ù

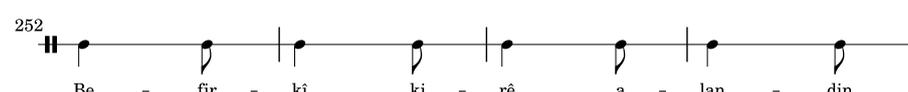
3 || —————
 Xa - nek ji nav kur - da ra - bú ye ù

4 || —————
 çi bi - lû - lê bê - ja 'e - cê bú - ye

76. *Raccontano che un giorno verso il tramonto / Verso il tramonto, / Un khan comparve tra i curdi / Era un abilissimo suonatore di bilûl [flauto tradizionale N.d.R.].*

Esempio 6. [H.A.], vv. 251-256⁷⁷

251

 Go' be - fir - kī ki - rê a - lan - din

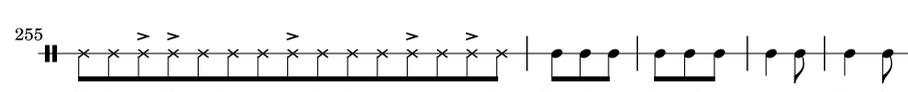
252

 Be - fir - kī ki - rê a - lan - din

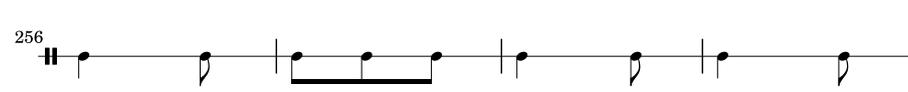
253

 Ce - me - di bi so - lin pen - gan - din

254

 Ce - me - di bi so - lin pen - gan - din

255

 Xo-la-met Xa-nî Lep-zê-rin bej ba-zir ga ne sa-hê l'bin di-ra bú gel gir - tin se - lan-din

256

 Be - fir - kī bi kī - rê si - pí - rin

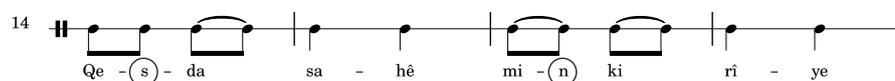
I versi dell'Esempio 5 rispondono a uno schema ritmico composto da sedici pulsazioni divise in quattro piedi ascendenti, ossia con accento in battere, equivalenti. Gli accenti posti sul primo e terzo piede sono scanditi in modo evidente e preciso a partire dal terzo verso in poi, come è chiaramente percepibile dall'ascolto. In questo modo si genera una cesura, tra il secondo e il terzo piede, che divide simmetricamente il verso in due emistichi.

Schema (1) | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ |

Nell'Esempio 6 la frase ritmico-melodica è formata da dodici pulsazioni suddivise in quattro piedi e anche in questo caso il primo e il terzo piede presentano un appoggio maggiore sulla prima pulsazione, dando luogo a una cesura a metà del verso:

Schema (2) | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ |

77. *Dicono che la neve ha coperto le cime [delle montagne] / La neve ha coperto le cime / Il ghiaccio ha bloccato le sorgenti / Il ghiaccio ha bloccato le sorgenti / I servitori di Khan Lepzêrin hanno fermato i mercanti dello shah e li hanno derubati / La neve ha imbiancato le cime.*

Esempio 8. [H.A.], v. 14⁷⁹

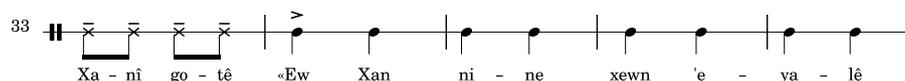
Dagli esempi 5 e 6 proposti in precedenza si possono poi estrapolare alcuni adattamenti degli schemi ritmici fatti in base alla lunghezza del verso:⁸⁰

- | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ → al v. 2 dell'Esempio 5, «wextî dunya ava bûya / verso il tramonto», ottosillabo in suddivisione binaria, le ultime due pulsazioni corrispondono a due sillabe, delle quali la seconda è la congiunzione û (e), fuori dal verso perché inserita dopo la parola rima e con funzione di anacrusi per il verso successivo.
- | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ → al v. 252 dell'Esempio 6 «befir kî kire alandin / la neve ha coperto la cima», ottosillabo in suddivisione ternaria.
- | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ → al v. 3 dell'Esempio 5 «xanek ji nav kurda rabûye / un khan si levò tra i curdi», verso di nove sillabe in suddivisione binaria:
- | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ → al v. 4 dell'Esempio 5 «çî bilûlê bêja 'ecêb bûye / era un abilissimo suonatore di flauto», verso di dieci sillabe in suddivisione binaria.

Versi di nove sillabe in suddivisione ternaria nell'Esempio 6:

- | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ → al v. 251 «got befir kî kire alandin / ha detto che la neve ha coperto la cima».
- | ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ → ai vv. 253-54 «Cemedê bi solin pengandin / il ghiaccio ha bloccato le sorgenti».

Proseguendo nell'analisi si osserva che l'inizio di una sezione cantata si presenta frequentemente in anacrusi, come si vede anche nel primo verso del precedente Esempio 5. Spesso si tratta di varie coniugazioni del verbo *gotin* (dire, raccontare, parlare), che servono a introdurre il racconto o anche il discorso diretto. Non è infrequente, tuttavia, che la parte introduttiva che precede il verso propriamente intonato, sia estesa con l'inserimento di altre parole, come nel caso seguente:

Esempio 9. [F.B.], v. 33⁸¹

Il primo accento forte della melodia cade sul pronome *ew* (egli) mentre le quattro sillabe introduttive sono enunciate con una intonazione indefinita e senza accentazione evidente.

79. Sono venuto dallo shah!

80. L'analisi completa e dettagliata è contenuta in FERDEGHINI, *Kelaê Dimdim*.

81. Khan disse: «Non è un sogno è una visione!»

In una breve descrizione formale del *beyt* del Kurdistan iraniano in dialetto *sorani*, Merati suddivide i versi («*hémistiche*») in due tipi «uno è *corto*, pertanto il numero delle sillabe varia da sette a dodici. L'altro è *lungo* e il numero delle sillabe può superare le ventidue».⁸² In effetti un aspetto che caratterizza le varie esecuzioni del *beyt* del Bahdinan è la presenza di 'versi lunghi' la cui parte iniziale è declamata in stile parlato, ovvero con un'intonazione indefinita o su un'altezza fissa, in ritmo libero e spesso molto rapido, come una sorta di lunga anacrusi che conduce alla parte finale del verso intonata e misurata in tempo normale. Alla tipologia dei cosiddetti 'versi lunghi' appartiene il v. 255 dell'Esempio 6, composto da venticinque sillabe, di cui sono cantate le ultime dieci. Simili stringhe sillabiche sono da considerarsi versi a tutti gli effetti poiché la parte finale è evidentemente ritmicizzata come un normale verso cantato e segue il modello ritmico-melodico in uso; è inoltre presente la rima. Tuttavia Merati individua delle differenze ritmiche e retorico-espressive essenziali tra le due tipologie di verso che non sussistono nel *beyt* del Bahdinan.⁸³

È infine importante rilevare che, come risulta dall'analisi del rapporto tra sillabe del verso e scansioni ritmiche interne a ciascun modello, non tutte le potenziali combinazioni ritmiche vengono effettivamente utilizzate. Sebbene l'organizzazione metrica della frase musicale consenta potenzialmente di supportare fino a sedici sillabe nella suddivisione binaria e fino a dodici in quella ternaria, solitamente i versi che superano le undici sillabe vengono eseguiti nella modalità del 'verso lungo'. Nelle seguenti tabelle è mostrato l'uso, rilevato dall'analisi, delle possibili combinazioni ritmiche nelle due scansioni:

Tabella 1. *Combinazioni ritmiche scansione binaria*

EMISTICHIO	I		II	
Piede	1	2	3	4
	x	x	x	x
	x	x	x	
	x	x	x	x
	x		x	(x)

Tabella 2. *Combinazioni ritmiche scansione ternaria*

EMISTICHIO	I		II	
Piede	1	2	3	4
	x	x	x	x
	x	x	x	
	x	x	x	x

82. MERATI, *Les maqâms anciens*, p. 63, corsivo e traduzione miei.83. *Ibid.*

Sul primo dei quattro piedi (indicati in numeri arabi) di ciascun emistichio (indicati con il numero romano) sono presenti tutte le possibili combinazioni dei due valori (lunga e breve) in associazione ad altrettante sillabe, mentre sono molto rari o assenti i casi in cui siano pronunciate quattro sillabe sul secondo e sul quarto piede. Inoltre, la tesi del quarto piede (ovvero le prime due pulsazioni accentate), non è mai suddivisa in due sillabe o pulsazioni. Questo comporta, per quanto detto in precedenza, che il verso cantato (non quello declamato) possa avere da un minimo di otto ad un massimo di undici sillabe e che la metrica dell'ultima parte del verso sia sempre di tipo spondaico o dattilico (♩♩, ♩♩♩, ossia — —, — ◡). Il metro giambico (breve-lunga) non viene mai utilizzato, inoltre risulta molto rara la suddivisione dell'ultimo piede, qualora soprattutto siano stati suddivisi i precedenti.

Questo tipo di organizzazione ritmica potrebbe indurre a ritenere che la metrica possa avere natura quantitativa, considerato anche che nella fonetica curda si distinguono tre vocali brevi *e* [a], *i* [i], *u* [ø], cinque vocali lunghe *a* [a:], *ê* [e:], *î* [i:], *o* [o:], *û* [u:] e i dittonghi *-ey* [aj], *-ay* [a:j], *-êy* [e:j], *-ûy* [u:j], *-aw* [a:w], *-êw* [e:w], *-ew* [aw].⁸⁴ Tuttavia, la varietà di combinazioni ritmico-sillabiche presenti nei versi cantati non corrisponde in modo sempre coerente alla quantità fonetica delle vocali e delle sillabe. Difatti dall'analisi risulta che non sempre le sillabe lunghe vengono realizzate con un valore lungo pari a due pulsazioni (una semiminima o due crome legate), né, viceversa, sillabe brevi sono sempre equivalenti a una sola pulsazione (una croma):

Esempio 10. [I.A.], v. 1-4

Bê-ja ro-ja dun-ya a-va bû-ye
Raccontano che un giorno verso il tramonto
 — — | — — | — — | — — | — ◡
 ♩♩ | ♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩ | ♩♩

L'inizio in anacrusi è musicalmente reso con due crome nonostante entrambe le sillabe siano lunghe. La sillaba *dun-* è realizzata con due valori brevi di cui il secondo corrisponde alla *-n-* vocalizzata.

Wex-tî dun-ya a-va bû-ye (û)
Un giorno verso il tramonto (e)
 — — | — — | — — | — ◡ (—)
 | ♩♩ | ♩♩ | ♩♩ | ♩♩♩

In questo caso c'è una sillaba aggiuntiva: la congiunzione *û* (e), che sarebbe lunga, è realizzata con un valore breve.

84. BLAU, *Manuel*, pp. 20-21.

Xan-êk ji nav kur-da ra-bû-ye (û)

Un khan comparve tra i curdi

— ◡ | — — | — — | — ◡ (—)
 | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪

La sillaba *-êk* è lunga, ma viene realizzata con un valore breve. Anche in questo caso la sillaba *kur-* è realizzata con due valori brevi di cui il secondo è la vocalizzazione della *r*. L'ultima pulsazione ha funzione di anacrusi per il verso successivo, ed è realizzata su un valore breve nonostante la vocale *û* sia lunga.

çi bi-lûl-ê bê-ja 'e-ceb bû-ye

Era un abilissimo suonatore di flauto

◡ — — | — — | ◡ — | — —
 | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪

Le sillabe *-lûl* e *-ê* sono lunghe, ma realizzate con crome. La sillaba *-'e* è corta, ma realizzata con un valore lungo. Questa discrepanza risulta ancora più evidente nella scansione ternaria.

Esempio 11. [H.A.], v. 252

Be- fir-kî kî-rê a-lan-din

La neve ha coperto la cima [delle montagne]

◡ — | — — | — — | — —
 | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪

La prima sillaba, breve, è realizzata con una nota lunga, mentre le sillabe lunghe *kî-*, *a-* e *din-* sono ritmicamente brevi.

La varietà di combinazioni ritmico-sillabiche riscontrata dall'analisi di numerosi versi, non sembra, dunque, collimare perfettamente con una metrica quantitativa. Tuttavia, gli aspetti più strettamente legati alla prosodia e la relazione tra verso e realizzazione ritmico-musicale meriterebbero di essere indagati ulteriormente.

Celîl sostiene inoltre che l'accentazione interna propria della parola determini una metrica sillabico-accentuativa.⁸⁵ In *kurmanji* l'accento non ha una posizione fissa, ma dipende da vari aspetti grammaticali: i nomi comuni hanno in genere l'accento sull'ultima sillaba, come *heval* (amico) e *siwar* (cavaliere), che rimane quando si aggiungono enclitiche come in *hevalêk* (un amico) e *siwarêk* (un cavaliere); i verbi all'infinito con più di due sillabe hanno accento piano come *xemilandin* (abbellire) o *inandin* (portare); sono accentati il prefisso del congiuntivo (*bi*) e della negazione (*ne*); i verbi coniugati sono generalmente accentati sulla prima sillaba del radicale *radibim* (mi alzo).⁸⁶ Neanche questi aspetti sembrano essere rispettati sistematicamente nella pro-

85. CELÎL, *Kürt Kahramanlık*, p.72.

86. BLAU, *Manuel*, pp. 24-25.

sodia del verso. Nel seguente esempio, tratto dalla versione di Hacî Ş'aban, l'accentazione naturale dovrebbe essere *şahê ha bi xo yî rabûye / pazde pala îandin(e) / Pazde pala cemandin(e) / 'Ebdalbeg lî ziviriye / Qesda nik Xanê kirîye*.⁸⁷ Nella trascrizione dell'Esempio 12, dove si ricorda sono segnalate con due crome legate le sillabe realizzate su due note di altezza diversa e sono altresì evidenziate con crome separate le sillabe chiuse ma spezzate nel canto, è rappresentata la realizzazione musicale.

Esempio 12. [H.S.], vv. 101-105

101 Sa - hê ha - bi xo yî ra bû - ye

102 Pa - z - de pa - la î nan dî - ne

103 Pa - z - de pa - la ce man dî - ne

104 'E - b - da - l - be - g lî zi - vî ri ye

105 Qe - s - da ni - k Xan - ê kî ri - ye

Gli accenti sembrano, dunque, essere disposti secondo una logica musicale piuttosto che prosodica: *şahê ha bi xo yî rabûye / pazde pala îandine / Pazde pala cemandine / 'Ebdalbeg lî ziviriye / Qesda nik Xanê kirîye*.

Il fatto che molte parole curde siano formate da una, due o tre sillabe permette una straordinaria concomitanza tra gli accenti tonici, intrinseci della parola, e quelli musicali, nonostante nel repertorio folklorico curdo il rispetto degli accenti tonici non sia sempre una priorità né del musicista né dell'ascoltatore. Infatti, come già sostenevano l'etnomusicologo Stephen Blum e il linguista Amir Hassanpour «la maggior parte delle parole risultano facilmente comprensibili a prescindere da quale sillaba riceve la durata più lunga o coincida con il tempo forte (questo è ciò che normalmente si intende con il termine 'ritmo sillabico')».⁸⁸ Per questo motivo è accettabile che gli accenti musicali possano cadere indifferentemente su sillabe toniche o atone.

L'analisi ritmico musicale suggerisce, dunque, che la metrica del verso cantato sia di tipo misto, sillabico-prosodico⁸⁹ e che in particolare la lunghezza o l'accentazione naturale delle sillabe siano parametri secondari nella costru-

87. *Lo shah, oh, in persona si levò / Portarono quindici operai / Raccolsero quindici operai / Abdalbeg tornò indietro / Si recò da Khan.*

88. BLUM - HASSANPOUR, *The Morning freedom rose up*, p. 335, traduzione mia.

89. MOLINO, *La poesia cantata*, pp. 25-26.

zione del verso rispetto al numero delle sillabe stesse e agli accenti musicali fissati dalla melodia. Non sembra, inoltre, avere una specifica ragione formale nella costruzione delle strofe o delle intere sezioni cantate la frequente comparsa di versi 'ipertrofici' (che superano anche la ventina di sillabe). Tali versi, utilizzati da tutti i cantori incontrati e registrati in Bahdinan, non spezzano se non momentaneamente la continuità del canto, poiché grazie alla presenza della rima e alla terminazione ritmicizzata si amalgamano al contesto creando una breve sospensione della pulsazione, una rapida digressione ritmica all'interno della struttura litanica dei versi cantati. La loro presenza potrebbe anche essere determinata da una *défaillance* della memoria o dell'inventiva del cantore, il quale non riuscendo a comporre un verso rispettando il giusto ritmo e il giusto numero di sillabe, inserisce frasi quasi prosastiche, lunghe oltre i limiti del verso, mantenendo la coerenza poetica attraverso la rima.

La microvariazione del modello ritmico-melodico, dovuta alla variazione del numero di sillabe contenute in ciascun verso, conferisce varietà e vitalità all'esecuzione che è rigorosamente scandita dall'accentazione metrica e dalla regolarità della pulsazione.

L'ultimo aspetto da considerare in questa analisi è la personale realizzazione del modello melodico realizzata da ciascun cantore di *Beyta Dimdim*.

Come accennato in precedenza, ciascuna esecuzione del *Beyta Dimdim* si differenzia dalle altre non solo per il testo poetico, ma anche per le melodie, le quali, alla stregua della *texture* formare delle sezioni in versi che rendono ciascun *text* espressione unica del contenuto epico, presentano aspetti strutturali comuni, si basano sui medesimi due schemi metrico-ritmici e sono peculiari di ciascun esecutore.

Nell'ambito delle tradizioni epiche di area turca e centro asiatica si è osservato come esista una grande quantità di melodie a disposizione dei cantori epici e che tali melodie possano essere definite e nominate dagli autoctoni in base a vari criteri, quali, ad esempio, lo specifico cantore che le ha composte, la provenienza etnica o geografica del canto, il carattere musicale, l'epica alla quale sono associate. Si è notato inoltre come solitamente esista una relazione prescrittiva tra un'epica e la sua musica.⁹⁰ L'indagine sulle melodie del repertorio epico curdo deve essere ancora approfondita, ma è ragionevole che sussista un comportamento analogo.

Alla grande quantità di melodie che comporrebbero la panoplia di un cantore epico fa cenno anche Merati: «questi versi sono composti da un centinaio di melodie e non c'è alcun limite alla ripetizione dei *refrain*».⁹¹ Tuttavia i cantori di *Beyta Dimdim* utilizzano un insieme limitato di modelli melodici (combinazione di ritmo e intervalli) durante un'intera esecuzione e ciascun modello melodico viene mantenuto per un ampio numero di versi e per varie delle sezioni cantate che si alternano a sezioni di prosa parlata.

Come accade in molte tradizioni epiche, tali melodie sono semplici e ripetitive, aspetto questo che può generare un certo effetto di monotonia all'o-

90. REICHL, *The Singing of Tales*.

91. MERATI, *Les maqâms anciens*, p. 62, traduzione mia.

recchio dell'ascoltatore estraneo alla cultura⁹² e conferisce alle parti cantate del *beyt* l'andamento di una cantilena. Tale stile è generato dalla regolarità della pulsazione, che raramente cambia in modo drastico, e soprattutto della scansione interna degli accenti, che separano in modo netto il verso in due emistichi simmetrici (di numero uguale o simile di sillabe). All'inizio di una sezione cantata la pulsazione si muove con un rapido *accelerando*, per poi assestarsi su una velocità media e farsi più calma o concitata in corrispondenza di particolari passaggi testuali secondo lo stile del cantore.

Il primo verso di una sezione cantata è spesso introdotto da una lunga nota del registro centrale, raggiunta dal grave e tenuta, sulla quale viene pronunciata una sillaba *nonsense*, spesso un'esclamazione (*hê*) oppure un'anacrusi di più parole. Questa nota funge da *corda di recita* attorno alla quale si snoda la melodia quasi esclusivamente per grado congiunto o intervalli di terza, in un *ambitus* che raramente supera la terza maggiore. All'interno del canto sono però presenti, con una maggiore frequenza in alcune versioni, anche intervalli più ampi raggiunti per salto e accentati sulla nota più acuta, effetti vocali simili a grida, già individuati da Celil che le definisce appunto «grida simboliche».⁹³ Sono realizzate attraverso l'emissione di una nota molto più acuta rispetto al resto della melodia, presa per salto, in genere più ampio di una quarta, con una dinamica *forte* o *sforzato* e un marcato accento. Il 'grido' è utilizzato sporadicamente per dare slancio al canto, poiché genera un'enfasi repentina e interrompe momentaneamente il consueto cantilenare. Contrariamente a quanto suggerito da Celil, tuttavia, le grida non hanno, a parere di chi scrive, un significato simbolico esplicito, né una diretta correlazione con il significato del testo pronunciato. Infatti nelle versioni registrate sul campo, esse si trovano in corrispondenza di una notevole varietà di parole, senza una immediata corrispondenza tra il gesto musicale e il significato verbale in quel momento espresso.

La melodia è stichica, copre cioè la lunghezza di un verso, è ripetuta sui successivi ed è in stile sillabico, a ogni sillaba corrispondono una o al massimo due note. In alcuni rari casi il cantore usa una sorta di struttura melodica strofica molto semplice, organizzata su due o quattro versi come una combinazione di due o più variazioni melodiche, che trova una compiutezza nel ritorno alla nota iniziale (la *corda di recita*), che avviene sull'ultimo verso. L'occorrenza e il posizionamento di queste 'strofe musicali' non sembra avere alcuna regolarità, né corrispondenza con le strofe del testo.

L'Esempio 13 è la trascrizione dell'inizio di una sezione cantata da Ibrahim Awa dove la nota iniziale è stata intonata con un glissando ascendente. Nei versi che seguono assume il ruolo di corda di recita e la melodia si articola con sporadici movimenti alla terza minore superiore (v. 227, seconda misura, v. 228, prima misura e v. 231, seconda misura).

In questo come negli altri modelli melodici non sembra opportuno, dato l'*ambitus* ristretto, riferirsi a uno specifico *maqam* o scala, tuttavia è oppor-

92. REICHL, *The Singing of Tales*.

93. CELİL, *Kürt Kahramanlık*, p. 35.

tuno riportare quanto attesta Merati, cioè che in area *sorani* (Rojhelat, Kurdistan iraniano) la pratica prevede un'introduzione senza melodia e successivamente il canto basato su una o due melodie fisse secondo il sistema dei *dastgâh* persiani e in particolare *Shur* (*Šur*).⁹⁴

Un aspetto che merita particolare attenzione, poiché risulta essere essenziale e caratteristico di questo genere, nonché molto evidente dall'esempio precedente, è la microvariazione ritmica che, come detto in precedenza, permette una notevole varietà nell'organizzazione interna del ritmo di ciascun verso. La ritmica del canto, infatti, è dettata prevalentemente dal rigoroso rispetto dello schema metrico-ritmico, dalla pronuncia ben scandita degli accenti interni principali e dalla generale regolarità della pulsazione, che si protraggono per sequenze anche molto lunghe; tuttavia la ritmicizzazione delle parole che compongono il verso, ivi compresa la vocalizzazione di alcune consonanti, rende varia e interessante l'elaborazione ritmica di ciascun verso, evitando una ripetitività litanica e anzi creando un 'gioco di accenti' sempre vario che, oltre al filo logico della narrazione, contribuisce a mantenere desta l'attenzione dell'ascoltatore.

Esempio 13. [I.A.], vv. 224-231

♩. ~ 220

Hê - e Xa - nê di bê - te bo min bi - nin

225 Xa - nê di - bê - te bo min bi - nin

Ba - rêr di ka - qe - za bi - ce - mi - nin

Bê me - qe - sa he b'xer ti - nin

Wê - ke ni - vi - st'ya û hé - li - nin

L'do - rî Qi - mi - rî - zî bi - re - si - nin

230 Nav a - si - re - ta bê - ji - nin

Se - ré sa - hé bo min bi - nin

94. MERATI, *Les maqâms anciens*, p. 59.

Un ulteriore elemento che contribuisce alla musicalità dell'esecuzione e che costituisce parametro di valutazione dell'abilità nella *performance* è il modo in cui viene organizzata la presa di fiato, a seconda della perizia, dell'abitudine al canto e delle possibilità fisiche di ciascun cantore. Quando necessario, il respiro è solitamente preso tra i due emistichi, prima del terzo accento metrico, oppure alla fine del verso che viene allungato per non interrompere la continuità, rispettare il ritmo musicale e rimanere *a tempo*, per quanto possibile.

Il cantore Fahmi Balawa durante il respiro mantiene la pulsazione in modo preciso e con una certa sistematicità. Raggiunge questo risultato con l'aggiunta di una misura (cioè di quattro pulsazioni) a metà o alla fine del verso, respirando sulle prime due pulsazioni e riempiendo le rimanenti con sillabe *non-sense* (nell'esempio *hane*).

Esempio 14. [F.B.], vv. 4, 6 e 9⁹⁵

4
Xa - nek ra - bû ha - ne Hi - zar - cu - tê

6
Bê si - va - ni yî sa - hî ye ha - ne

9
Pez - bir û çû ha - ne çî - ya - yî ye

Un altro espediente adottato per mantenere la continuità del canto è la ripetizione dell'ultima parola o della sillaba pronunciata prima del respiro. In questo modo, nonostante la pausa possa essere anche piuttosto ampia, la continuità ritmica è preservata nella scansione accentuativa che viene ripristinata con la ripetizione.

Il tempo metronomico del canto, infine, non è rigoroso, subisce invece continue oscillazioni più o meno marcate. Le indicazioni proposte per ogni modello melodico sono da intendersi come una media dei tempi di esecuzione, i quali, all'interno di una stessa sezione cantata o tra le varie sezioni in cui viene utilizzato, possono variare anche notevolmente.

L'analisi di tutte le versioni del *beyt* registrate durante la ricerca in Bahdinnan ha permesso di stabilire che i modelli ritmico-melodici usati da ciascun cantore siano due: uno a scansione binaria e uno a scansione ternaria, con le eccezioni di Benjamin [B.B.], che usa il solo modello a scansione ternaria, e di Ibrahim [I.A.], che invece ne utilizza un terzo in ritmo libero. Le realizzazioni

95. *Un Khan arrivò da Hezarjut; Divenne pastore dello shah; Prese il gregge e andò su in montagna.*

melodiche sono tutte diverse con l'eccezione di Ş'aban [H.S.] e la versione anonima denominata [A.D.1]⁹⁶ che presentano una estrema somiglianza dovuta, con molta probabilità, a una linea di trasmissione nastro-orecchio (anziché bocca-orecchio) o anche a una trasmissione familiare diretta.

I due modelli ritmico-melodici non sono mai usati in alternanza nella stessa sezione cantata e sono sempre separati da una sezione in prosa parlata. Una volta adottato, ciascun modello è ripetuto per sezioni lunghe anche alcune decine di versi. In genere il modello a scansione binaria è usato nelle sezioni cantate iniziali, mentre quello a scansione ternaria occupa la sezione finale fino alla conclusione del *beyt*. L'unico caso nel quale il cantore cambia modello senza inserire una parte in prosa è quello di Fahmî [F.B.].

Da un punto di vista puramente tecnico l'uso della voce è piuttosto omogeneo nella dinamica e nel timbro. L'impostazione è naturale e l'emissione stentorea, anche per facilitare la comprensione del testo verbale e permettere all'ascoltatore di seguire meglio la narrazione. Talvolta vengono adoperati effetti vocali tra i quali il più comune è il vibrato glottale, tipico della tradizione del *dengbêjî*, usato in corrispondenza delle note lunghe all'inizio delle sezioni cantate e, con maggior frequenza, nella vocalizzazione delle consonanti.

I modelli di seguito esemplificati attraverso la trascrizione⁹⁷ della forma di base sono soggetti a microvariazioni di adattamento al verso, quali la suddivisione di una nota lunga in due brevi per la pronuncia di due sillabe o la vocalizzazione di una sillaba chiusa; piccole variazioni del profilo melodico che possono ripetersi uguali anche per più versi; inserimento sporadico di grida, nella forma di repentini, ampi intervalli ascendenti pronunciati con enfasi e intonazione approssimativa.

IBRAHIM AWA

[I.A.] – Modello 1:

♩ ~180-200.



La nota reale della corda di recita, indicata con sol nella trascrizione, ha un'escursione che varia dal fa# crescente al sol#. Questo modello, usato per

96. Questa versione, registrata su cassetta eseguita da un cantore anonimo, era conservata presso l'Istituto di Iranistica dell'Università di Göttingen (Germania) ed è stata usata per le analisi comparative del testo e delle melodie in FERDEGHINI, *Kelaê Dimdim*.
97. Nella trascrizione, per evitare una schematizzazione orientata al tonalismo occidentale, sono state omesse sia l'indicazione metrica sia l'armatura in chiave, e le alterazioni, quand'anche permanenti, sono sempre state indicate come transitorie sul rigo musicale; le altezze, se non diversamente indicato, sono quelle effettivamente intonate dai cantori e le fluttuazioni dell'intonazione sono state indicate con frecce sovrapposte alla nota, sebbene non siano da considerarsi formalmente significative; infine le indicazioni metronomiche si riferiscono a una velocità media che, come detto, può fluttuare e modificarsi durante l'esecuzione.

usato nelle sezioni cantate iniziali mentre il secondo con leggere variazioni della pulsazione e della corda di recita, per le restanti parti.

HACÎ Ş'ABAN

[H.S.] – Modello 1:

♩ ~140-160



GIULIA FERDEGHINI

Il modello in suddivisione binaria usato da Fahmî è mantenuto con continuità per oltre trecentocinquanta versi. *L'ambitus* melodico è ridotto con una corda di recita (la) alternata a una flessione verso l'acuto sull'arsi dei piedi dispari. Il canto è regolare e sostenuto e le variazioni sono prevalentemente ritmiche. Il modello a scansione ternaria si presenta come una sorta di *recto tono* in cui è inserita una flessione per grado congiunto verso l'acuto, effettuata sull'ultimo accento forte della melodia (quarta misura).

FAHMÎ BALAWA

[F.B.] – Modello 1:

♩ ~180-190



[F.B.] – Modello 2:

♩ ~100



L'unico modello usato dal cantore Benjamin Barkhouli, dichiaratosi *çirokbêj* (raccontastorie) e forse per questo più incerto nell'esecuzione del canto, presenta alcune particolarità interessanti, come lo spostamento degli accenti forti sul secondo e quarto piede del verso (quarta e decima pulsazione), con quest'ultimo molto marcato, che sfalsano gli accenti della frase musicale rispetto a quelli del verso poetico. In secondo luogo, la linea melodica, il cui *ambitus* è limitato a una terza minore, ha un peculiare profilo a onda che dalla nota di recita – particolarmente acuta poiché tale è il timbro vocale del cantore – flette prima verso il grave e poi verso l'acuto, contrariamente a quanto accade negli altri modelli analizzati.

BENJAMIN BARKHOULI

[B.B.] – Modello 1:

♩ ~20



Conclusioni

Quantunque la compenetrazione tra la prosodia del testo verbale e la ritmica del verso sia un aspetto formale importante della *texture*, la relazione tra il contenuto e la realizzazione sonora pone un altro interessante spunto di indagine. Attraverso l'analisi effettuata sul gruppo di versioni registrate sul campo è stato possibile, infatti, valutare in che modo i modelli ritmico-melodici siano stati associati ai temi narrativi del *beyt*. Ne è risultato che non sembra esserci una diretta corrispondenza tra l'uso dei vari modelli melodico-ritmici e specifici temi narrativi. D'altra parte nella quasi totalità dei casi il modello ritmico a scansione binaria si presenta nelle sezioni cantate iniziali, mentre il passaggio dalla scansione binaria a quella ternaria avviene in concomitanza di passaggi 'bellici', cioè dove il racconto tratta della preparazione alla battaglia o della battaglia stessa. La maggior concitazione del racconto può essere, infatti, sostenuta dall'uso del metro trocaico (♩ ♪) o tribraco (♩ ♪ ♪) e il canto può assumere una funzione descrittiva. Tale funzione, fatta eccezione per un unico caso riscontrato nel quale un modello di 'lamento' è utilizzato in associazione a un tema drammatico, sarebbe altrimenti poco assolta.

Per quanto riguarda la relazione tra modelli ritmico-melodici, prosodia, metrica e retorica poetica si può affermare che ci sia una certa libertà nell'utilizzo degli elementi a disposizione. In linea generale, le cesure testuali rappresentate da versi o sequenze di versi particolari, come ad esempio i passaggi in costruzione anaforica o delle formule poetiche speciali, quali le formule di descrizione temporale o le formule vocative, non influiscono sull'andamento del canto, né costituiscono per esso elemento di discontinuità.

Il cambio della rima è l'unico parametro messo saltuariamente in relazione con l'uso di schemi ritmico-melodici strofici. Tali schemi hanno una distribuzione molto imprevedibile rispetto al testo, e i cantori che le utilizzano non lo fanno in modo sistematico, né con regolarità.

Dal punto di vista della corrispondenza tra metrica poetica e metrica musicale è possibile affermare che sebbene nella lingua curda esista una differenza tra sillabe lunghe e brevi questa non sembra avere un ruolo preponderante nella versificazione del *beyt*. Pertanto è possibile affermare che la realizzazione delle sezioni cantate del *beyt* si fonda su modelli ritmico-melodici la cui metrica guida la strutturazione del verso poetico. I modelli di riferimento coprono la lunghezza di un verso e sono ripetuti con microvariazioni ritmiche, melodiche o combinazioni di esse per 'adattarsi' alla sillabazione del testo.

BIBLIOGRAFIA

AGAMENNONE, Maurizio – GIANNATTASIO, Francesco, a cura di, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova 2002.

- ALLISON, Christine, *The Yezidi Oral Tradition in Iraqi Kurdistan*, Curzon Press, Richmond-Surrey 2001.
- , *Kurdish Oral Literature*, in *Oral Literature of Iranian Languages: Kurdish, Pashto, Baluchi, Ossetic; Persian, Tajik: Companion volume 2: A history of Persian Literature*, eds. Philip Kreyenbroek and Ulrich Marzolph, I B Tauris & Co Ltd, New York and London 2010, pp. 129-168.
- , *The shifting borders of conflict, difference, and oppression. Kurdish folklore revisited*, in *The Kurdish Question Revisited*, eds. Mohammed Sharief and Gareth Stansfield, Hurst, London 2016, pp. 1-19.
- AMY DE LA BRETÈQUE, Estelle, *Paroles mélodisées. Récits épiques et lamentations chez les Yézidis d'Arménie*, Garnier, Paris 2013.
- BLAU, Joyce, *Manuel de Kurde: Kurmanji*, l'Harmattan, Paris 1999.
- BLUM, Stephen – HASSANPOUR, Amir, 'The morning of freedom rose up': *Kurdish popular song and the exigencies of cultural survival*, in «Popular Music», 15/3 1966, pp. 325-243.
- BOIS, Thomas, *Les Kurdes*, Khayats, Beirut 1966.
- BOIS, Thomas – MACKENZIE, David N. – MINORSKY Vladimir, *Kurdistan*, in *Encyclopædia of Islam*, vol. V: *Khe-Mahi*, Brill, Leiden 1986, pp. 438-486.
- BRENNEMAN, Robert L., *We have no friends but the mountains: Transmitting Kurdish Indigenous Knowledge, Culture, and Identity*, Ph.D. diss., University of Minnesota, 2005.
- BRUINESSEN, Martin van, *Agha, Shaikh and State: The Social and Political Structure of Kurdistan*, Zed Books, London 1992.
- ÇAKIR, Argun, *Music*, in *Kurds. An Encyclopedia of Life, Culture, and Society*, ed. Sebastian Meisel, ABC-CLIO, Bristol 2018, pp. 198-207.
- , *Shifts in the Stature of Professional Music-making in Kurdistan*, in *The World of Music (new series)* vol. 11 (2022) 2, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin 2022.
- CARDILLI, Lorenzo – LOMBARDI VALLAURI, Stefano, a cura di, *L'arte orale: poesia, musica, performance*, Accademia University Press, Torino 2020.
- CELÎL, Ordixanê, *Kurdskij gerojcheskij epos "Slatorukij Khan"*, Naûka, Moskva 1967.
- , *Kürt Kahramanlik Destani Dimdim*, Avesta, Istanbul 2019.
- CHRISTENSEN, Dieter, *Kurdistan*, in., *The Garland Encyclopedia of World Music*, eds. Bruno Nettl et al., vol. 6: *The Middle East*, Routledge, London 1998-2002, pp. 739-752.

- CHYET Michael L., "And a thornbush sprang up between them". *Studies on Mem, û Zin A Kurdish Romance*, Ph.D. diss., University of California, Berkley 1991.
- , *Kurdish-English Dictionary*, Yale University Press, New Haven 2003.
- DE ZORZI, Giovanni, *Musiche di Turchia. Tradizioni e transiti tra Oriente e Occidente*, Ricordi, Milano 2010.
- DOST, Jan, *Kela Dimdimê*, Avesta, Istanbul 2011.
- ESKANDAR BEG MUNŠI, *Tariqe Alamara-ye 'Abbasi*, traduzione di Roger M. Savory, Westview Press, Boulder Colorado 1978.
- FERDEGHINI Giulia, *Kelaê Dimdim: descrizione e analisi di un poema epico della letteratura orale curda a partire dalla documentazione raccolta nel Bahdinan (Regione Autonoma del Kurdistan Iracheno)*, Ph.D. diss., Università degli Studi di Roma "La Sapienza" 2012.
- GALLETTI, Mirella, *Storia dei Curdi*, Jouvence, Roma 2004.
- HAMELINK Wendelmoet, *The Sung Home. Narrative, morality, and the Kurdish nation*, Brill, Leiden 2016.
- HASSANPOUR Amir, *Beyt*, in *Encyclopaedia Iranica* IV/1 1989, pp. 11-12, <http://www.iranicaonline.org/articles/bayt-folk-art> (ultimo accesso 27/1/2023).
- HAVELOCK, Eric Alfred, *Cultura orale e civiltà della scrittura: Da Omero a Platone*, introduzione di Bruno Gentili, traduzione di Mario Carpitella, Laterza, Roma-Bari 2003.
- , *La musa impara a scrivere*, traduzione di Mario Carpitella, Laterza, Roma-Bari 2005.
- HONKO, Lauri, ed., *Textualization of Oral Epics*, de Gruyter, Berlin-New York 2000.
- IZADY, Michael Mehrdad R.C.S., *The Kurds: A concise Handbook*, Crane Russak, Washington-Philadelphia-London 1992.
- KAPLAN, Yaşar, *Destana Kela Dimdim û Xanê Lepzêrîn. Vekolîneke Edebî û Dîrokî*, Nûbihar, Istanbul 2019.
- KHANÎ, Ahmedê, *Mem et Zin*, édition établie et annotée par Hejar, l'Harmattan, Paris 2001.
- LEEZENBERG, Michiel, "A People Forgotten by History": *Soviet Studies of the Kurds*, in «Iranian Studies», 48/5 (2015), pp. 747-767.
- LORD, Albert Bates, *Il cantore di storie*, Argo, Lecce 2005. [ed. or. *The Singer of Tales*, Harvard 1960].

- MANN, Oskar, *Die Mundart der Mukri-Kurden*, 2 voll., Georg Reimer, Berlin 1906-1909.
- MARILUNGO, Francesco, a cura di, *Introduzione in UZUN Mehmed, Tu*, Ismeo, Roma 2019.
- MERATI, Mohammad Ali, *Les maqâms anciens et les instruments de la musique kurde d'Iran et d'Irak*, l'Harmattan, Paris 2016.
- MOLINO, Jean, *La poesia cantata. Alcuni problemi teorici*, in *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, a cura di Maurizio Agamennone e Francesco Giannattasio, Il Poligrafo, Padova 2002, pp. 17-33.
- NEZAN Kendal, *La musique kurde*, Institut Kurde, Paris 2016, <https://www.institutkurde.org/info/la-musique-kurde-1232550957> (ultimo accesso 27/1/2023).
- , *Musique savante*, Institut Kurde, Paris 2016, <https://www.institutkurde.org/info/musique-savante-1232550959> (ultimo accesso 27/1/2023).
- , *Genres musicaux*, Institut Kurde, Paris 2016, <https://www.institutkurde.org/info/genres-musicaux-1232550958> (ultimo accesso 27/1/2023).
- , *Instruments musicaux*, Institute Kurde, Paris 2016, <https://www.institutkurde.org/info/instruments-musicaux-1232550960> (ultimo accesso 27/1/2023).
- NIKITINE, Basile, *La Poésie lyrique kurde*, «L'Ethnographie», 45 (1947-1950).
- ONG, Walter, *Oralità e scrittura*, il Mulino Bologna 1986, [ed. or. 1982, *Orality and Literacy. The Technologizing of Word*, New York, Methuen].
- REICHL, Karl, *The Singing of Tales: The Role of Music in the Performance of Oral Epics in Turkey and Central Asia*, «Classics@ Journal», 14, Center for Hellenic Studies, Washington DC 2016.
- , *Turkic Oral Epic Poetry*, Routledge, New York 2019.
- SCALBERT YÜCEL, Clémence, *The Invention of a Tradition: Diyarbakır's Dengbêj Project*, «European Journal of Turkish Studies», 10 (2009)
- SCALDAFERRI, Nicola, *Itinerari di frontiera: i canti epici albanesi nel contesto dell'epica balcanica*, in *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*, a cura di Maurizio Agamennone e Gino L. Di Mitri, Besa, Nardò (Le) 2002, pp. 93-111.
- , *Il canto dei passi: voce e ritmo del corpo nella performance dei canti epici del Kosovo*, in *L'arte orale: poesia, musica, performance*, a cura

di Lorenzo Cardilli e Vallauri Lombardi, Stefano Accademia University Press, Torino 2020, pp. 186-201.

———, *Introduction*, in NICOLA SCALDAFERRI *et al.*, *Wild songs, sweet songs. The Albanian epic in the Collections of Milman Parry and Albert B. Lord*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2021.

SHAMILOV, Ereb, *Il castello di Dimdim. Epopea curda*, traduzione di Shorsh A. Surme, Aiep, Repubblica di San Marino 1999 [ed. or. 1966, *Dimdim*, Erevan, Hai'astan].

SHARIFI, Amir – BARWARI, Zuzan, *The Oral Tradition of Dengbêji: A Kurdish Genre of Verbal Art and Reported Speech*, in *Kurdish art and identity. Verbal art, self-definition and recent history*, ed. Korangy Alireza, de Gruyter, Berlin – Boston 2020, pp. 136-168.

TURGUT, Lokman, *Cembeli fils du prince de Hekkarî et la tradition des Mitirbs*, Online Publikationen des Seminars für Iranistik an der Georg-August Universität – Göttingen, Göttingen 2002.

ZUMTHOR, Paul, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna 1984 [ed. or. 1983, *Introduction à la poésie orale*, Parigi, Editions du Seuil].



NOTA BIOGRAFICA Giulia Ferdeghini PhD presso l'Università di Roma "la Sapienza". Assegnista presso l'Università di Torino dove si occupa di Linked Open Data e sistemi di rappresentazione della conoscenza nel dominio etnomusicologico e insegna Etnomusicologia. Specializzata sull'epica cantata nel Kurdistan iracheno. È membro di un gruppo di ricerca patrocinato dalla Fondazione Levi su epica e canto narrativo curdo.

BIOGRAPHICAL NOTE Giulia Ferdeghini PhD at the University of Rome "La Sapienza". She is Research fellow at the University of Turin where she deals with Linked Open Data and knowledge representation systems in the ethnomusicological domain and she teaches Ethnomusicology. She is specialized in sung epics in Iraqi Kurdistan. She is a member of a research group sponsored by the Levi Foundation on Kurdish epic and narrative song.

