

Bravi, Passo, ed., (in corso di stampa)
Il verso cantato, Roma, ATTID-
AICS.

Cantare e contare nella poesia somala*
Giorgio Banti e Francesco Giannattasio

Il titolo che abbiamo voluto dare al nostro contributo, basato su un'assonanza e simmetria di termini, non pretende di avere quella ambiguità e densità di significati propria di certi slogan cari all'antropologia. Esso cioè non contiene sottintesi del tipo che chi canta la poesia "conta" socialmente, anche se è vero che nella tradizione dei Somali, come in quella di molte altre culture prevalentemente orali, i poeti, in quanto virtuosi della parola, godono di un notevole prestigio e spesso anche di uno status sociale elevato. Il verbo *contare* è qui usato invece in una delle sue accezioni più consuete, quella che rinvia alla nozione di calcolo. Il nostro proposito, infatti, è di mostrare come le varie forme della poesia somala siano il prodotto convergente di un sistema di computo metrico, in alcuni casi anche complesso, e di un sistema melodico e ritmico musicale che interagisce con il primo nel determinare, e nel ricordare al poeta, le regole che presiedono alla corretta creazione ed esecuzione cantata del verso. In questo senso il titolo vuol significare che secondo noi, almeno in questa tradizione poetica, il codice musicale e quello metrico, ognuno con le sue diverse norme di funzionamento, si coordinano e si sincronizzano nell'unità reale della catena fonica. Nella mente del poeta questi due codici costituiscono verosimilmente un tutt'uno come, a proposito della poesia degli antichi Greci, già osservò Gentili (1955, p. 1):

È assurdo credere che un poeta [...] fosse costretto a compitare le brevi e le lunghe o [...] a contare sulla punta delle dita il numero delle sillabe. In realtà, per un poeta antico il verso nasceva nella sua unità ritmica e tale ritmo egli sentiva nel vario alternarsi delle brevi e delle lunghe [...] Tale unità ritmica trova una sua conferma nell'unione con la musica, poiché l'elemento prosodico assumeva la sua unità proprio [...] nella veste musicale che il poeta adattava egli stesso al ritmo metrico.

* Le ricerche su cui questo lavoro è basato sono state realizzate nell'ambito del Progetto per lo sviluppo della lingua somala finanziato dal Ministero degli Affari Esteri, e su fondi del Ministero della Pubblica Istruzione, quota 60% (Università degli Studi di Roma "La Sapienza": "Etnia e Stato in Africa: cultura, lingua, religione"). Gli autori ringraziano tutti coloro che con i loro consigli e la loro amicizia li hanno aiutati nel corso della preparazione di questo lavoro, in particolare i compianti Diego Carpitella e Giorgio Raimondo Cardona, ed inoltre Aweys Maxamed Waasuge, Axmed Faarax Cali "Idaajaa", Axmed Macallin Maxamed, Bronislaw W. Andrzejewski, Xaaji "Balbaal", Cabdalla Cumar Mansuur, Cabdinaasir Sheekh Maxamed, Cadow Jimcaale, Ciise Maxamed Siyaad, Deeq Aadan Diriye, Sheekh Jaamac Cumar Ciise, John J. Johnson, Sheekh Maxamed Axmed Liibaan, Maxamed Cabdi Maxamed "Gaandhi" e Annarita Puglielli.

Ma se sulla metrica greca molto si è scritto, pur nell'ignoranza pressoché completa della sua "veste musicale", poco si è detto finora sulla realtà poetica somala, che invece permette a tutt'oggi di osservare, in una tradizione vivente, l'intimo nesso fra metro e musica.¹ Tra l'altro ci sembra rilevante che almeno uno dei contributi di questo volume sia incentrato su una tradizione non europea in cui la scrittura è un fatto recentissimo. In Somalia, infatti, la poesia è ancora esclusivamente orale e solo negli ultimi decenni si è andata configurando anche come fenomeno scritto, nell'opera di alcuni poeti e in certi contesti d'uso (per esempio, come supporto mnemonico per testi composti oralmente e destinati ad una riproduzione orale, oppure nei testi scolastici che avevano cominciato a proporre ampie antologie dei maggiori autori). Una situazione di questo tipo consente forse di considerare con maggiore chiarezza taluni aspetti delle realtà attuali nostre, in cui la tradizione della scrittura interagisce con l'oralità da una posizione di dominio. Vedere chiaramente cosa è poesia in una tradizione essenzialmente orale rende più agevole distinguere, per esempio nella nostra poesia popolare, quanto è legato all'uso della scrittura da quanto è invece fenomenologia di oralità.

Forse è opportuno ricordare, a questo punto, che la Somalia è un paese la cui popolazione, almeno fino ai recentissimi e tragici avvenimenti, era tradizionalmente dedita a quattro tipi di attività: una parte di essa era costituita da nomadi e seminomadi allevatori di cammelli, bovini e, subordinatamente, caprovini; un'altra parte era cittadina, ormai da più di mille anni, visto che gli insediamenti urbani più antichi del paese, le città della costa settentrionale ed orientale, sembra risalgano almeno all'VIII o IX secolo della nostra era; un'altra parte ancora, nelle zone meno aride, era dedita all'agricoltura, mentre lungo tutta la costa, da secoli, gruppi di pescatori esportavano pesce salato e gusci di tartaruga.

I Somali allevatori, soprattutto quelli del Centro e del Nord del paese, hanno sviluppato una grande tradizione poetica. Diversamente da quanto avviene in molte altre letterature orali nelle quali i testi poetici sono completamente anonimi o hanno al massimo degli esecutori ben noti che riprendono e rielaborano componimenti di per sé di origine ignota o tutt'al più leggendaria, quella somala è in gran parte una poesia d'autore. Che vuol dire con precisione? Vuol dire che ci sono dei poeti che producono poesie di argomento politico, civile, religioso, encomiastico o anche d'amore,² diffuse da loro stessi oppure da altre persone che le memorizzano integralmente o in parte. Quando questi testi sono recitati o semplicemente citati, viene sempre precisato chi li ha composti e perché lo ha fatto, anche se non è infrequente che, con il passare degli anni, finiscano col venire usati per scopi affatto diversi «in contesti politici e sociali mutati» (Johnson 1987, p. 27). Inoltre, nonostante spesso avvenga che una stessa poesia circoli in più varianti, queste vengono sempre riconosciute come realizzazioni diverse di un unico testo originario e il plagio, cioè l'uso di versi altrui come se fossero propri, è considerato un comportamento infamante (cfr. Said 1982, p. 64). Negli ultimi decenni la diffusione della poesia orale è aumentata anche grazie alla radio e alle registrazioni su cassette che permettono di arrivare rapidamente ad un numero molto maggiore di persone di quante non ne potesse raggiungere in passato la catena dei memorizzatori-recitatori. Un somalo

¹ Non sono molti, in generale, gli studi su una tradizione poetica orale in cui i due codici, metrico letterario e musicale, siano congiuntamente e compiutamente analizzati. Fra i pochi che presentino chiare affinità con le analisi qui presentate si possono ricordare, oltre ai due famosi saggi dell'etnomusicologo C. Brailoiu su "Il giusto sillabico: un sistema popolare romeno" (1982a; ed. or. 1948) e "Il verso popolare romeno cantato" (1982b; ed. or. 1954), quelli di due africanisti, E. Boelaert (1952) sulla poesia lonkundo, e R.G. Schuh (1989) sulla metrica della poesia orale hausa, ed infine, come precedenti di analisi convergente da parte di un linguista e di un etnomusicologo, gli studi di P. Sassu e L. Sole (1972 e 1975) sulle strutture musicali e verbali sarde, e di H. Jouad e B. Lortat-Jacob (1982) sui modelli metrici della poesia berbera. Su aspetti più generali della relazione fra metro poetico e ritmo musicale cfr. anche Coupez 1983 e i saggi di G. Youmans e R. Jackendoff in Kiparsky e Youmans 1989.

² La poesia encomiastica dei Somali può riguardare non solo persone – un personaggio di riguardo o, nel "vanto" (cfr. Cerulli 1959, pp. 259 sgg.) lo stesso autore o la sua tribù –, ma anche un cavallo famoso o il cammello, che nella vita dei nomadi ha un'importanza centrale. Quanto alla poesia d'amore, che tradizionalmente era relegata ai generi minori, essa ha acquistato dignità letteraria soprattutto a partire dagli anni '20-'30 di questo secolo, quando alcune fasce di popolazione per lo più urbana incominciarono ad essere sempre più attratte da argomenti "leggeri", come appunto l'amore, che non dalla politica, fosse essa tribale o nazionale.

colto, nella società tradizionale, conosce a memoria centinaia di versi di poeti famosi, che ama citare quando parla di argomenti importanti. Solo di recente, come già accennato prima, è iniziata una circolazione di componimenti poetici anche sotto forma scritta, ma questo è un fatto che interessa prevalentemente le città e la diaspora.³

Ad esclusione di un piccolo gruppo di testi trascritti e pubblicati da studiosi europei già alla fine del secolo scorso, la produzione poetica del passato ci è pervenuta solo per via orale. Di conseguenza, sebbene ancora per tutto il secolo scorso si sia tramandata oralmente una documentazione molto ricca, già quando si arriva al XVIII sec., poiché la memoria storica ha una profondità temporale limitata senza il supporto della scrittura, i dati cominciano a diventare molto vaghi e non rimangono che i nomi di alcuni poeti e pochissimi versi loro attribuiti.

Come nella maggior parte delle tradizioni orali, questa poesia viene cantata. La melodia ritmata con la quale si esegue il testo poetico è chiamata dai Somali *luuq*. A seconda della metrica e della *luuq* che li caratterizzano, nell'ambito della poesia d'autore si distinguono diversi generi, alcuni dei quali sono legati a particolari usi o ambiti tematici. Per esempio, il genere chiamato *gabay* è stato adoperato dai maggiori poeti fino a questi ultimi decenni per trattare i grandi argomenti politici e civili. Un altro genere, il *geeraar*, che in passato veniva spesso rivolto, stando a cavallo, a capi e a sultani, fu poi usato da molti poeti, fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, per esaltare cavalli famosi. Un altro genere, il *burambur*, è composto quasi esclusivamente da poesie, e non di rado la sua esecuzione «è accompagnata da battito di mani e di piedi, tamburi e coro» (Andrzejewski e Lewis 1964, p. 49).

In questo mondo letterario così personalizzato, le innovazioni dovute al singolo grande autore hanno un ruolo importante. Per esempio l'introduzione nel *geeraar*, uno dei generi menzionati poc'anzi, di strofe (*tuduc*) di quattro versi è verosimilmente attribuibile a Maxamed Cabdille Xasan, uno fra i più grandi poeti conosciuti della tradizione somala, noto tra i suoi connazionali anche con il soprannome di Sayid ("Signore") e tra gli Inglesi con quello di *Mad Mullah*, il "mullah pazzo" che guidò la rivolta dei Dervisci contro l'occupazione coloniale britannica tra la fine dell'Ottocento e i primi due decenni di questo secolo. Altri poeti ancora hanno composto poesie solo in un determinato genere, che ormai è strettamente associato al loro nome.

Accanto a questi generi maggiori si collocano anche diversi generi di una poesia minore, non d'autore, che si pone ad un livello intermedio fra la poesia propriamente detta (in somalo *maanso*, o anche, per estensione del termine, *gabay*) ed il canto tradizionale (*hees*) legato al lavoro, alla danza, al corteggiamento, ai giochi e a tutte quelle tematiche, occasioni e funzioni riscontrabili nella produzione musicale di molti altri popoli. Fra questi generi minori si possono ad esempio annoverare quelli della cosiddetta «family of miniature genres» (*wiglo*, *dhaanto*, *hirwo*, *belwo*, dai quali sarebbe derivato il principale genere della canzone somala moderna, l'*heello*), studiati e così definiti da Johnson (1974), o anche lo *shirib*, il *saar* ed altre forme di poesia estemporanea connesse alla danza. Ma, dal punto di vista metrico e musicale non vi è soluzione di continuità fra i generi poetici maggiori, quelli minori e il canto tradizionale. Anzi, si conoscono molti esempi di canti legati al lavoro o a danze particolari riutilizzati da grandi poeti per trattare argomenti caratteristici della poesia maggiore. La differenza tra poesia "letteraria" e "popolare", tra poesia maggiore, generi minori e canti che accompagnano gli eventi quotidiani, più che la forma riguarda le tematiche trattate e il fatto che i testi verbali siano composti da un poeta piuttosto che improvvisati o liberamente rielaborati da una persona qualsiasi.

Gli studi sui caratteri formali della poesia dei Somali sono stati pochi, anche se sono iniziati già da quasi un secolo. Berghold (1899, pp. 134 sgg.) pubblicò alcune osservazioni sia sulla struttura metrica che sulla musica associata all'esecuzione di questa poesia,⁴ e pochi anni più tardi Kirk (1905, p. 170 sgg.), nella breve introduzione alla raccolta di testi poetici in appendice alla sua grammatica, tentò un'analisi del «ritmo» (p.

³ A questo riguardo può essere interessante rilevare che quasi tutti i fogli politici che circolano tra i Somali contengono sempre per lo meno un testo poetico.

⁴ Nel testo di Berghold compaiono fra l'altro diverse trascrizioni musicali, non del tutto approssimative, considerando che esse furono presumibilmente ricavate "ad orecchio" nel momento stesso dell'esecuzione.

171) di un *geeraar*, rilevando già allora la centralità dell'allitterazione (in somalo *qaafiyad* o più raramente *higgaad*), cioè del fatto che i versi di un componimento sono legati tra loro non dalla rima ma dal ricorrere in ciascuno di essi di una o più parole inizianti con lo stesso suono. Per esempio, un *geeraar* che compare nel suo volume (pp. 172-173), e nel quale un poeta anonimo chiede giustizia per le razzie subite dalla propria cabila (clan), inizia con la seguente strofe dove è evidente l'allitterazione in *g* (il testo somalo è riportato a sinistra nella grafia di Kirk, e a destra in quella usata attualmente con l'eliminazione di alcune probabili inesattezze):

- | | | |
|-----|--|---|
| (1) | <p><i>Ma sidi gelòga,
o guluf mel ku darèmei,
yan gamci wai habèn.
Sidi àrka iyo gòsha,
o gábnihî laga làyei
gurhan ma igu bôte.</i></p> | <p><i>Ma sidii galowga
Oo guluf meel ku dareemay
Yaan gamci waayay habeen?
Sidii aarkiyo goosha
Oo gabnihii laga laayay
Gurxan maygu batay?</i></p> |
|-----|--|---|

“Come un uccello *galow*
Che abbia visto un gruppo di guerrieri
Non sono riuscito a dormire di notte!⁵
Come un leone e una leonessa
I cui cuccioli sono stati ammazzati
Ho levato alti lamenti!”

Tuttavia Andrzejewski e Lewis erano ancora costretti ad ammettere nella loro introduzione alla poesia somala (1964, p. 46-47):

Nelle nostre ricerche abbiamo incontrato gravi difficoltà per la mancanza di uno studio degli aspetti melodici e ritmici della poesia somala da parte di un musicologo competente. In mancanza di questi dati non siamo riusciti a stabilire la natura delle unità che compongono gli schemi ritmici [...] Il nostro studio sul numero e la lunghezza delle sillabe di ciascun verso e sulla distribuzione degli schemi accentuali ha dato finora risultati molto limitati e deludenti.

Di conseguenza, nella loro descrizione dei diversi generi poetici essi si dovettero limitare ad indicare il numero delle sillabe che potevano comparire in ciascun verso, p. es. da 6 a 8 per il *geeraar* (p. 49) o da 11 a 16 per la *masafo* (p. 48), aggiungendo, p. es., nel caso di quest'ultima, che vi era una cesura «circa alla metà del verso».

Furono due studiosi somali, Maxamed Xaashi Dhamac “Gaariye” e Cabdullaahi Diiriye Guuleed a scoprire che la tipologia metrica dei principali generi poetici della loro tradizione era quantitativa, e ad affermare che in essa l'unità fondamentale non era costituita dalla sillaba bensì dalla mora, che loro chiamarono *shaqal*, “vocale” (perché una mora equivale a una vocale breve, mentre le vocali lunghe, che nella grafia somala sono scritte raddoppiando la lettera che rappresenta la vocale, contano due more). In una serie di articoli pubblicati nel 1976 e nel 1978 sul quotidiano *Xiddigta Oktoobar* di Mogadiscio essi descrissero in questa prospettiva la struttura metrica dei quattro principali generi (*gabay*, *geeraar*, *buraambur* e *jiifto*). Ponendo come unità fondamentale «la durata temporale di una sillaba contenente una vocale breve» (Johnson 1979, p. 48), il loro sistema, che successivamente subì alcune rielaborazioni da parte di Johnson (1979, 1984 e 1988) e di Antinucci e Axmed (1986, pp. 33 sgg.), ha permesso di individuare una differenza fondamentale tra la metrica quantitativa somala e altre metriche quantitative più note, come quella latina e greca, quella araba o quella antico-indiana. Mentre in queste ultime, infatti, una sillaba chiusa con vocale breve conta metricamente come una sillaba lunga, ciò non avviene nella poesia dei Somali:

⁵ Perché è credenza comune che il *galow*, un tipo di ottarda, lanci il suo grido più volte durante la notte se vede un gruppo di armati. Si noti inoltre che in questi tre versi e nei tre successivi il somalo usa, con una figura stilistica estremamente frequente in poesia, una sorta di interrogativa retorica con valore affermativo-esclamativo.

	metrica somala	metrica araba ecc.
<i>ba</i>	◡	◡
<i>bar</i>	◡	—
<i>baa</i>	—	—
<i>baar</i>	—	—

In questa maniera è diventato possibile analizzare i versi della poesia somala in termini di sequenze di vocali lunghe e brevi, rilevando le regolarità che vi comparivano. Per esempio, i vv. 2 e 5 del *geeraar* riportato più sopra possono essere analizzati nel modo seguente:

<i>Oo guluf meel ku dareemay</i>	—◡◡—◡◡—
<i>Oo gabnihii laga laayay</i>	—◡◡—◡◡—

È facile constatare che non solo presentano lo stesso numero di sillabe (8 ciascuno), ma che le lunghezze di queste ultime si corrispondono esattamente.⁶

Come nella maggior parte delle tradizioni poetiche conosciute, anche in quella somala sono rilevabili delle "figure metriche" o più propriamente delle regole fonologiche o lessicali che consentono di manipolare in alcuni casi ben determinati la quantità o il numero delle sillabe in maniera da far rientrare un verso nell'ambito delle variazioni consentite. La loro individuazione da parte degli studiosi è avvenuta in maniera graduale a partire dai lavori di Gaariye, ed ha consentito di recuperare come regolari tutta una serie di casi che altrimenti si era costretti a considerare come versi sbagliati o irregolari. Al momento attuale le regole che si conoscono sono le seguenti:

- in sillaba aperta i dittonghi (che in somalo sono *ay~ey* e *aw~ow*) sono ancipiti, cioè metricamente lunghi o brevi, mentre sono sempre lunghi in sillaba chiusa;⁷
- sono ancipiti i pronomi brevi di soggetto *aan* "io, noi", *aad* "tu, voi" e *uu* "lui", la particella negativa *aan*, gli indicatori di focus *baa* (con la sua variante *aa*) e *waa*, le congiunzioni *ee* ed *oo* e l'articolo anaforico *kii*; in poeti delle regioni centrali e meridionali della Somalia è ancipite anche il possessivo *ki* "suo (di lui)", ed in alcuni poeti *abgaal*⁸ è ancipite perfino la *-o* finale della congiunzione *iyo* "e";
- il numero delle sillabe di un verso viene modificato: 1. dalla facoltà (presente anche nel linguaggio usuale) di elidere una vocale o un dittongo finali di parola davanti ai pronomi brevi di soggetto (*aan*, *aad*, *uu*, *ay*), all'indicatore *baa* e alle congiunzioni *ee*, *oo* ed *iyo*; 2. dalla facoltà di contrarre (per sinalefe) la vocale finale di una parola con la forma relativa *ah* "che è, che sono" del verbo "essere" (p. es. *Amxaraa* < *Amxaro ah*), e con particelle preverbaliali come *i* "mi", *is* "si (reciproco e riflessivo)" od *u* "a, per" (p. es. *ceeryaamays* < *ceeryaama is*, *dugsuu* < *dugsi u*); 3. dalla facoltà di contrarre (per sinalefe) l'indicatore di focus *waa* con la vocale iniziale dei pronomi *aniga* "io" e *adiga* "tu" (*waadiga* < *waa adiga*); 4. dalla possibilità che la congiunzione *iyo* sia ridotta a *yo*.⁹

⁶ Come si vedrà meglio più avanti, una rappresentazione metrica più accurata di questi due versi sarebbe stata ◡◡◡—◡◡—◡ perché la congiunzione *oo* e i dittonghi in sillaba aperta come *-may* e *-yay* sono ancipiti e la struttura metrica del *geeraar* non prescrive una lunghezza sillabica per queste posizioni.

⁷ Ancora Johnson (1984, p. 318) formula questa regola senza specificare che la consonante che segue il dittongo deve essere tautosillabica perché questo sia invariabilmente lungo ("se la semivocale è seguita da una consonante [...] il dittongo deve essere considerato lungo"). Ma negli esempi che lui stesso riporta in appendice, analizza in un *burambur* (Johnson 1984, pp. 330) la forma verbale *imanaysay* "veniva", come una sequenza di quattro brevi (◡◡◡◡), piuttosto che come ◡◡—◡, come conseguirebbe dalla sua formulazione.

⁸ Gli *Abgaal* costituiscono uno dei principali clan hawiye e vivono nella regione costiera da Mogadiscio al Mudug. Sono forse l'unica tribù che possieda propri generi poetici, diversi da quelli degli altri Somali; la lingua dei loro poeti è contraddistinta da una presenza più o meno forte di tratti dialettali.

⁹ Per esempio, *aarkiyo* "il leone e" del v. 4 del *geeraar* ricordato in precedenza, avrebbe anche potuto essere realizzato come:

Passando alla *luuq*, cioè alla forma musicale della poesia cantata, si può notare che il maggior dizionario monolingue somalo, quello di Yaasiin (1976), dà come definizione di questa parola:

Cod gaar ah oo gabayada iyo heesaha lagu qaado; cod lagu dheeraysto oo laga xareediyo..

“Voce particolare con cui si eseguono le poesie e le canzoni; voce che viene prolungata e modulata” (p. 284).

Pur nella sua genericità, questa definizione rinvia ai due fattori principali del canto: quello temporale e quello melodico. Per quel che riguarda l'organizzazione temporale, l'unico “prolungamento” rilevabile nella poesia cantata è quello che spesso subisce l'ultima vocale di un verso, soprattutto se questo è conclusivo di una strofa; altrimenti, a parte questo specifico “segno di punteggiatura” sonora, peraltro comune a molte tradizioni poetiche, la formalizzazione cantata del verso somalo è prevalentemente sillabica, nel senso che ad ogni sillaba corrisponde un solo suono (salvo i pochi casi in cui una vocale venga ritmicamente suddivisa), e ciò indipendentemente dalla metrica soggiacente. Per quello che riguarda la natura dei suoni e la “modulazione vocale”, si ha soprattutto a che fare con una formalizzazione melodica su schemi ritmici determinati, piuttosto che con una recitazione intonata (peraltro presente in Somalia, oltre che nella cantillazione coranica, anche in alcune particolari forme di poesia qui non trattate): le melodie, diversificate a seconda dei generi e degli stili esecutivi, sono costruite utilizzando, parzialmente o integralmente, i cinque gradi della scala pentatonica anemitonica propria del sistema musicale somalo (cfr. Giannattasio 1988, p. 76), nei cinque “modi” che essa consente, per cui si ha una larga varietà di moduli melodici (trifonici, tetrafonici o pentafonici);¹⁰ gli schemi ritmici, anch'essi differenziati per genere e stile, si basano generalmente sulla combinazione di due valori di durata proporzionali (corrispondenti rispettivamente alle lunghe ed alle brevi del sistema metrico) all'interno di moduli binari e/o ternari, la cui particolare sequenza – come si vedrà dettagliatamente più avanti – determina il modello accentuale del verso.

Verranno ora esaminati dal punto di vista metrico e da quello musicale due dei principali generi della *maanso* (cioè della poesia propriamente detta), la *masafo* e il *geeraar* e, a titolo di raffronto, un genere minore, il *saar*, ed un tipo di canto tradizionale per l'abbeverata delle mandrie di cammelli (*hees rakaadeed*).

La *masafo* o *jiifto*. Questo genere è considerato, insieme al *gabay* e al *geeraar*, parte della poesia più elevata, adatta alla trattazione di argomenti importanti (cfr. Andrzejewski e Lewis 1964, p. 47 e Yaasiin 1984, p. 62). Tradizionalmente la *masafo* viene cantata senza alcun accompagnamento corale o strumentale. Tra i più antichi esempi conosciuti vi sono alcuni poemi di Sheekh Cali Cabdirraxmaan (noto anche come Xaaji Cali “Majeerteen”), uomo di religione attivo nella città di Merca nei primi decenni dell'Ottocento. Più tardi è stata molto usata dal Sayid e da altri poeti vissuti tra il secolo scorso e il primo Novecento.

Alcuni autori usano indifferentemente le parole *jiifto* e *masafo* per indicare questo genere, nonostante che il termine *masafo* possa riferirsi anche ad altri tipi di poesia composti da uomini di religione, come le celebri *masafo* di Sheekh Axmed Gabyow, poeta abgaal vissuto nella regione costiera a nord di Mogadiscio nei primi decenni dell'occupazione italiana. Altri preferiscono invece usare il termine *masafo*, nonostante la sua potenziale ambiguità, solo per indicare il genere qui in questione, riservando *jiifto* ad una forma che ha trovato ampio sviluppo negli ultimi decenni, ed i cui versi sono

aarka iyo – ∪ ∪ ∪ (senza elisione)

aarkyo – ∪ (con elisione e riduzione *iyo>yo*).

¹⁰ Si è soliti definire i cinque “modi” della scala pentatonica anemitonica in base al grado della scala assunto come fondamentale (per cui: I. sol-la-si-re-mi; II. la-si-re-mi-sol; III. si-re-mi-sol-la; IV. re-mi-sol-la-si; V. mi-sol-la-si-re).

metricamente uguali alla metà di un verso di *masafo*.

Si considerino ora i versi seguenti, tratti da due *masafo* del Sayid:¹¹

- (2) a. *Duul haad Amxaaraa, kaa dooni maayee*
“Non cerco da te la gente (*duul*) soggetta agli Abissini”
- b. *Diinkiyo dugaaggiyo, adaa duufka siiyaye*
“Sei stato tu a costringerli a mangiare tartarughe, fiere e altre cose immonde”
- c. *Iyagiyo Berberiguba, baha gaalo weeyee*
“Loro e la gente di Berbera sono parenti degli infedeli”

La virgola è una notazione convenzionale per indicare la posizione della cesura (*barta nasashada*), che divide ciascun verso in due emistichi, E1 (*hojis*) e E2 (*hooris*),¹² e corrisponde sempre a un confine tra due parole; nella melodia essa può essere segnalata da una una pausa. Si può notare che 2.a e 2.b hanno in ogni emistichio una parola che inizia, cioè è allitterata, in *d* (nel verso 2.b, il *hojis* ne contiene addirittura due). Il verso 2.c invece contiene in ciascun emistichio una parola che inizia per *b*, perché è tratto da una *masafo* allitterata non in *d* ma, appunto, in *b*.

In base a quanto si è visto in precedenza, la struttura metrica di questi tre versi può essere rappresentata nel modo seguente:¹³

- (3) a. --U-- , --U--
b. -UUU-UU , UU-UUU
c. UUUUUUUUU , UU-U--

L'esempio 3.a (= 2.a) è costituito da due emistichi perfettamente uguali di 5 sillabe, tutte lunghe salvo la terza e, rispettivamente, l'ottava che sono brevi e che si trovano a centro di ciascun emistichio. Negli esempi 3.b (= 2.b) e 3.c (= 2.c) la distribuzione delle lunghe e delle brevi cambia, ma se si conta il numero delle more esso rimane invariato: in tutti e tre i versi si hanno 9 more per emistichio con un totale di 18 more per verso. Ma se si guarda con maggiore attenzione, si può notare che l'E2 di 3.c differisce da E1 ed E2 di 3.a solo perché al posto della prima lunga vi sono due brevi. In E2 di 3.b oltre alla prima lunga anche l'ultima lunga è sostituita da due brevi. In E1 di 3.b, rispetto allo schema --U-- dei due emistichi di 3.a, la seconda e la quarta lunga sono sostituite da due brevi, mentre in E1 di 3.c tutte le lunghe sono sostituite ciascuna da due brevi. Quello che avviene, cioè, è che la sillaba al centro di ogni emistichio è sempre breve, mentre prima e dopo di essa vi sono delle posizioni in cui una lunga può alternare con due brevi. Ovviamente, tre versi non bastano per dare una esemplificazione completa, ma esaminando un numero maggiore di versi di *masafo* del Sayid si osserva: 1. che al posto della sequenza delle due lunghe che precedono e seguono la breve nei due emistichi di 3.a non si ha mai U-U; 2. che una percentuale molto alta di versi non si discosta dalla tipologia vista in 3.a-c. Ciò può essere riassunto nel modo seguente:

¹¹ Gli esempi 2.a e 2.b sono tratti da una celebre *masafo* nota con il nome di *Dacwad baan ka leeyahay* “Ho una protesta da fare”, che fu composta dal Sayid per respingere una serie di accuse contenute in un messaggio inviatogli dagli Inglesi (di aizzare la gente a ribellarsi, di razzare del bestiame a cabile fedeli al governo inglese, ecc.). Per maggiori dettagli cfr. Andrzejewski e Lewis (1964, p. 74), Sheekh Jaamac (1974, pp. 78 sgg.) e Yaasiin (1984, pp. 147 sgg.). I due versi corrispondono rispettivamente ai vv. 2 e 78 nell'edizione di Sheekh Jaamac. Il verso 2.c è invece il v. 8 di una *masafo* con cui il Sayid rispose al poeta Aadan Axmed Dubbe della regione di Ceerigaabo (Sheekh Jaamac, 1974, p. 34 sgg.).

¹² I due termini *hojis* e *hooris* costituiscono una coppia allitterata, figura stilistica ancora oggi molto viva nel linguaggio colto dei Somali. *Hojis* è il nome di azione di un verbo che significa “far restare fermo in piedi”, mentre *hooris*, anch'esso un nome verbale, ha come significati primari “raccogliere in un recipiente una cosa versata” e “cantare in coro la parte finale di un versetto del Corano o di un canto”.

¹³ Si noti che in 2.b la seconda sillaba di *adaa* è scritta con vocale lunga solo per chiarezza grafica, pur contando metricamente e, come si vedrà, anche musicalmente come una breve. In effetti, *adaa* è l'esito di *adi* “tu” più l'indicatore di focus *aa* (variante di *baa*) che è ancipite.

(4)

vvvvvv, vvvvvv

Questo schema esprime la generalizzazione che ciascun emistichio di *masafo* è costituito da cinque posizioni: nella prima (P1), seconda (P2), quarta (P4) e quinta (P5) vi possono essere una sillaba lunga o due brevi, mentre nella terza (P3) vi può essere solo una breve. I due emistichi di 3.a sono la realizzazione minima, cioè con il minor numero di sillabe, che questo schema permette, mentre l'E1 di 3.c ne è la realizzazione massima. I versi come 3.a con i due emistichi uguali sono in realtà piuttosto rari, perché per lo più E1 ed E2 sono, come in 3.b e 3.c, realizzazioni diverse delle possibilità racchiuse nello schema precedente.

Nelle *masafo* si incontrano però anche versi che non possono essere riportati allo schema precedente. Se si contano le more che essi contengono, si nota che invariabilmente essi sono di 19 o 20 more. Qui di seguito ne sono riportati alcuni esempi:¹⁴

(5)

a. *Hadday daqaqamaano, wuxuun kaa danqaabaan*

19 o 20 more vvvvvv __, v __ v __

“Se vanno in giro e ti sottraggono qualcosa”

b. *Adigaa dulleeyoo, duunyadii ka qaadaye*

19 more vv __ v __, __ v __ vv

“Sei stato tu a ridurli in miseria ed a privarli delle loro ricchezze”

c. *Iyagaba dan gaajiyo, diihaal baa u geeyaye*

20 more vvvvvv __ vv, __ __ v __ vv

“Sono stati il bisogno, la fame e l'inedia a condurli a ciò”

d. *Habaryoonis madasheeda, mariya weedha aan iri*

20 more vv __ vv __ v, vv __ v __ vv

“Al consesso degli Habaryoonis dite la parola che ho detto”

e. *Jahaadka moosinkii galay, ma wax laga maqnaadaa*

20 more v __ v __ vv, vvvvvv __

“Quando scoppia la guerra santa si può forse rimanere in disparte?”

Osservando le rappresentazioni metriche di questi versi, si può notare che essi si discostano dallo schema visto in precedenza per la *masafo* solo all'inizio o alla fine di un emistichio:

i. variazioni in P1 rispetto allo schema di base dell'emistichio della *masafo*

v _	E2 ed E1 (se <i>-day</i> è lunga) di 5.a
_ v	E2 di 5.b
_ _	E2 di 5.c
vvv	E2 di 5.d
v _ v	E1 di 5.e

ii. variazioni in P5 rispetto allo schema di base dell'emistichio della *masafo*

_ v	E1 di 5.d
-----	-----------

¹⁴ Gli esempi 5.a, 5.b e 5.c sono i vv. 80, 75 e 82 della stessa *masafo* da cui sono tratti i vv. 2.a e 2.b visti in precedenza. Gli esempi 5.d e 5.e, invece, sono i vv. 3 e 8 di una *masafo* in *m* con cui il Sayid esortava due suoi inviati, Cabdalla Shixiri e Xirsi Afdiir, a mettere in guardia varie cabile somale contro gli intrighi degli infedeli e dei loro alleati (cfr. Sheekh Jaamac, 1974, pp. 274 sgg.). Si noti che l'oscillazione (tra 19 e 20 more) in 5.a è dovuta al fatto che il pronome breve di soggetto *ay* “essi” (in E1) è ancipite in quanto dittongo in sillaba aperta.

Finora nelle *masafo* del Sayid non sono state rilevate restrizioni nella distribuzione di queste varianti in E1 o in E2, e come mostra l'esempio 5.d esse possono essere presenti contemporaneamente nelle due metà di uno stesso verso, purché non sia superato il limite massimo di 20 more.

Passando adesso a considerare la formalizzazione musicale, si può affermare che la *masafo* presenta, nell'esecuzione cantata, caratteri altrettanto stabili di quelli rilevabili nella metrica e nell'allitterazione del verso. Essi si riassumono in:

- i. una struttura ritmica ternaria, che determina in ogni emistichio la posizione di tre *ictus*¹⁵ in relazione ai quali si dispongono le quantità vocaliche che corrispondono, salvo eccezioni, a valori ritmici proporzionali, annotabili come lunga = semiminima vs. breve = croma ;
- ii. una struttura melodica bipartita in base alla suddivisione del verso in due emistichi, fondata su scale trifoniche o tetrafoniche e generalmente scandita da una pausa, più o meno prolungata, in corrispondenza della cesura.

Per quel che riguarda la struttura ritmica, una segmentazione ternaria della pulsazione isocrona di riferimento è del tutto plausibile, visto che la configurazione maggiormente ricorrente è quella di nove more per emistichio. Ma è altrettanto evidente che tale suddivisione non potrebbe in alcun modo corrispondere specularmente a quella, simmetrica, rilevabile nelle cinque posizioni (2 more / 2 more / 1 mora / 2 more / 2 more) in cui può essere espresso lo schema metrico generale. Infatti il modello ritmico di ogni emistichio determina, in base all'organizzazione accentuale, la suddivisione delle nove more nella serie 2 + 3 + 3 + 1, secondo lo schema riportato nell'esempio 6, nel quale i punti rappresentano la pulsazione (tendenzialmente) isocrona e quelle verticali la divisione ritmica ternaria:

(6)

. . | . . . | . . . | .

Sovrapponendo al modello ritmico quello metrico, si ricava l'organizzazione delle quantità vocaliche di ogni emistichio in relazione ai tre *ictus* :

(7)

$\frac{\cup}{\cup} \frac{\cup}{\cup} | \frac{\cup}{\cup} \frac{\cup}{\cup} \frac{\cup}{\cup} | \frac{\cup}{\cup} \frac{\cup}{\cup} \frac{\cup}{\cup} | \frac{\cup}{\cup}$

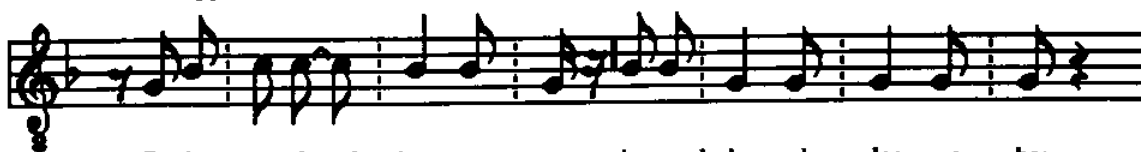
Da tale schema appare come, nell'esecuzione cantata, la prima posizione metrica sia realizzata in anacrusi, mentre la quinta comporti, nel caso di una lunga, uno spostamento dell'accento sulla seconda mora della vocale (*ad, eé, ecc.*). Sarà sufficiente esaminare alcuni esempi per rendersi conto di come tale schema metrico-ritmico, pur nell'estrema varietà di realizzazioni (soprattutto in relazione ai possibili ampliamenti del numero complessivo di more) possa ritenersi un modello di riferimento generale. Si considerino, per cominciare, i seguenti versi trascritti a partire dall'esecuzione cantata del poeta Sheekh Jaamac:¹⁶

¹⁵ Il termine è qui adoperato nel senso che assume nel lessico musicale, ovvero nel suo significato originario, giacché, come già rilevato da Gentili (1951, pp. 6-7): «*Ictus* [...] voleva significare presso i Romani "battuta di tempo", *percussio*. Esso aveva soltanto un valore musicale. [...] I moderni [...] lo hanno inteso come accento intensivo [...] Tuttavia un siffatto uso del termine *ictus*, che risale, com'è noto, a Goffredo Hermann, fa torto al vero significato di questa parola [...]». Questo fraintendimento non è forse casuale, dato che gli studiosi di metrica greca e latina non potevano disporre di un elemento essenziale per la comprensione dei versi: quello riguardante la loro organizzazione musicale.

¹⁶ Questi sei versi, che ci sono stati cantati tutti di seguito da Sheekh Jaamac, sono i vv. 72, 75-78 e 80 della sua edizione (1974, p. 78 sgg.) della stessa *masafo* del Sayid da cui sono tratti gli esempi 2.a-b e 5.a-c.

(8)

♩ . = 90 ca. (*leggermente oscillante*)



Da-ba - ta - da ad sheeg - ta - na dac-wad baan ka lee - ya - hay



A - di - gaa dul - lee - yo__o . duun-ya - dii ka qaa - da - ye



A-daa da-gal-la - doo - di__i di - ga - xaar - ka ma-ri-ya-__ye



A-daa deeb - la - hoo - di__i daa - ba__-qad ku jii - da - ye



Diin - ki-yo du - gaag - gi__yo a - daa duuf - ka sii - ya - ye



Had-day da - qa - qa - maa - no__o wu-xuun kaa dan - qaa - ba__an

“E riguardo ai cacciatori che tu dici, ho una protesta da fare”

“Sei stato tu a ridurli in miseria ed a privarli delle loro ricchezze

Sei stato tu a radere al suolo i loro accampamenti

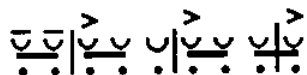
Sei stato tu a prenderti i loro cammelli

Sei stato tu a costringerli a mangiare tartarughe, fiere e altre cose immonde”

“Se vanno in giro e ti sottraggono qualcosa”

In questo primo esempio il modello metrico-ritmico è pienamente rispettato, in tutte le sue possibili varianti; anzi, si può affermare che, nell'anacrusi iniziale, lo schema ritmico fa premio su quello metrico al punto da consentire la compressione di lunghe in brevi (sistole), come nel caso di *duun-* (E2 del secondo verso), di *-xuun* (E2 del sesto verso) e dell'incipite *-daa*, (E1 del terzo e quarto verso, E2 del quinto verso). L'evidenza e la frequenza di tali commutazioni di valore permette un primo ampliamento del modello ritmico, che può essere riscritto come:

(9)



Tale schema rende conto, fra l'altro, di una prima possibilità di variazione del numero di more (da due a quattro) all'inizio di un emistichio. Quanto ora affermato non è contraddetto dalla particolare configurazione dell'anacrusi di E2 del quarto verso dell'esempio 8 dove, a causa di un parziale mantenimento del valore di lunga di *daa-*, nell'esecuzione estemporanea, si ha uno scivolamento, per così dire "compensativo", del primo *ictus* su *-qad*, che non a caso, nonostante sia breve, subisce una parziale diastole in una durata intermedia fra breve e lunga (croma puntata). Questa realizzazione particolare può essere pertanto considerata una variante di esecuzione rispetto al primitivo modello generale.

Nell'esecuzione di Sheekh Jaamac la cesura fra i due emistichi (o, se si vuole, fra i due versi di *jiifto* che, congiunti, compongono il verso di *masafo*) è segnalata da una breve pausa di semicroma che risulta da un accorciamento della durata (normalmente di una croma) dell'ultima mora del modello. Ma in altre esecuzioni, come ad es. in quella registrata nel 1985 dal poeta Xaaji Balbaal, la pausa può essere nettamente più lunga:¹⁷

(10)

♩ = 83 ca. (leggermente oscillante)



War-san - ge-li-ga bay-dha - ye bal-lan - kii_i-la-__ah fu-ray__



I - ya - gi-yo Ber- be-ri-gu - ba ba - ha gaa - la wee - ye__e__

"I Warsangeli che si sono ribellati violando i patti di Dio"
 "Loro e la gente di Berbera sono parenti degli infedeli"

Si può innanzitutto rilevare come anche questa esecuzione sia riconducibile al modello metrico-ritmico di base. Da notare, inoltre, la sinalefe che si realizza in E2 del primo verso, dove *kii_i*, corrispondente alle tre more della seconda e terza posizione metrica, risulta condensato in una semiminima. Tale contrazione di durata incide esclusivamente sulla ritmica dell'esecuzione e non sull'assetto metrico, nel quale la breve centrale rimane comunque indispensabile.

¹⁷ I seguenti due versi sono i vv. 5 e 8 della stessa *masafo* del Sayid da cui è tratto l'esempio 2.c (edizione Sheekh Jaamac 1974, p. 34 sgg.).

Ma, soprattutto, questo esempio mostra molto chiaramente che la cesura può infrangere lo schema ritmico ternario (cfr. l'aggiunta di un tempo nel secondo verso) ed eludere l'isocronia della pulsazione di riferimento (si consideri l'indeterminazione ritmica delle pause), quasi che i due emistichi venissero trattati come due versi distinti di *jiifto*. A mantenere una salda unità fra le due parti provvede però la melodia del verso cantato, che ha una sua proposizione nel primo emistichio e una conclusione coerente nel secondo. Come si può facilmente osservare, indipendentemente dal fatto che la *luuq* di Sheekh Jamac si articoli su tre suoni (sol-sib-do) e quella di Xaaji Balbaal su quattro (do-re-mi-sol), che la prima realizzi un profilo melodico ondulato (ascendente - discendente - ascendente - discendente) e la seconda un profilo arcuato (discendente - ascendente), in entrambe la seconda parte della melodia è caratterizzata dal fatto di attestarsi su un unico suono (do per Sheekh Jaamac, re per Xaaji Balbaal) in funzione conclusiva. Il dubbio che la *masafo* possa essere in realtà considerata una particolare forma distica di *jiifto* (cfr. Johnson 1988, p. 127), per quanto legittimo, non sembra tuttavia pertinente: in primo luogo perché gli "a capo" appartengono a logiche e mentalità della scrittura, assolutamente improprie nel caso della poesia somala; in secondo luogo, perché alcune particolarità, quali il tempo di esecuzione estremamente rapido, l'identità melodico-ritmica che si realizza qualora la pausa che marca la cesura sia ridotta al minimo, e soprattutto l'idea che ne hanno i diretti produttori, fanno propendere per una rappresentazione grafica che, per quanto comunque arbitraria, salvaguardi e sottolinei l'inscindibilità delle due parti.

Per completare l'analisi della formalizzazione musicale della *masafo*, occorrerà infine considerare le ulteriori possibilità di ampliamento del numero di more all'inizio o alla fine di ogni emistichio e verificare in che modo il modello ritmico (e melodico) è in grado di "contenere" tali incrementi. Si è già visto come ciascuna delle due crome in anacrusi, che nel modello di base corrispondono alla prima posizione metrica, sia in grado di esprimere indifferentemente una breve o una lunga. Ma cosa accade quando la prima posizione metrica si presenta, per ampliamento, nella forma trisillabica *uuu* ?

Consideriamo innanzitutto i due versi riportati nell'esempio 11, tratti (in ordine non sequenziale) da un'altra composizione del Sayid,¹⁸ cantata da Sheekh Jaamac con una *luuq* non dissimile da quella impiegata nell'esecuzione dei versi di *Dacwad baan ka leeyahay* visti nell'esempio 8:¹⁹

(11)

♩ = 75 ca. (leggermente oscillante)



Ma-sa-la - gaa - bya - diin - na___a meel da - ran i - diin dhi - gay



Mid mid waxow ti - raah - da___an ni-manka moo - ra - dii fu - ray

¹⁸ Si tratta dei vv. 16 e 6 della stessa *masafo* del Sayid da cui sono tratti gli esempi 5.d e 5.e (edizione Sheekh Jaamac 1974, p. 274 sgg.).

¹⁹ Tale similitudine indica che la *luuq* non cambia da un componimento all'altro. Pertanto, se si confrontano le diverse esecuzioni di *masafo* del Sayid rese da Sheekh Jaamac e di Xaaji Balbaal, si apre un'importante questione, su cui non è possibile soffermarsi in questo intervento, circa i rapporti fra generi e stili esecutivi individuali, degli autori originari e dei successivi interpreti.

"I vostri ignoranti vi hanno insegnato pessime cose"
 "Dite a ciascuno degli uomini che hanno aperto il recinto"

Come si può facilmente osservare, la successione di tre brevi (*Ma-sa-la-*) nella posizione metrica iniziale di E1 (○○○-○-_-) del primo verso, comporta il riempimento del tempo "a vuoto" iniziale con conseguente scomparsa dell'anacrusi. Altrettanto avviene in E2 (○○○-○-○○) del secondo verso (*ni-man-ka*), anche se ciò implica l'aggiunta di un tempo dopo la cesura; cosa non rilevante, data la possibile indipendenza ritmica dei due emistichi (cfr. anche il secondo verso dell'esempio 10).

Si confronti ora l'E1 del secondo verso con quello del seguente:²⁰

(12)



Mid yar wa-xaad ti - raah - da__an mur - ta - diin - ta reer Ha - gar

"Dite alcune cose agli apostati della gente di Hagar"

I due emistichi, dai testi verbali molto simili (*Mid mid waxow tiraahdaan* e *Mid yar waxaad tiraahdaan*), presentano una diversa configurazione metrica (○○○○○-_- vs. ○○○-○-_-), per l'unico motivo che la sillaba ancipite *-xow* è trattata come breve nel primo verso, mentre l'ancipite *-xaad* è lunga nel secondo. In quest'ultimo dunque la prima posizione, che si realizza come sequenza di tre brevi, "sconfina" oltre la prima barra tratteggiata, con una conseguente contrazione di valore ritmico (la terzina) che permette di mantenere l'*ictus* sulla lunga (*-raah-*) della quarta posizione metrica. Un analogo espediente ritmico consente la realizzazione, sui tre tempi iniziali, della prima posizione metrica, qualora si presenti nella forma ○-○.²¹ Si veda ad esempio il verso seguente, la cui analisi metrica è già stata vista nell'esempio 5.e:

(13)



Jahaadka moo - sin - kii ga - lay ma wax la - ga maq - naa - da__a

Quanto infine al possibile ampliamento di more nella quinta posizione metrica, si riporta nell'esempio 14 la trascrizione musicale del verso già esaminato, dal punto di vista metrico, nell'esempio 5.d. Risulta chiaramente come l'aggiunta di una mora segua un procedimento analogo e speculare a quello utilizzato per l'ampliamento iniziale dell'emistichio. Dall'esempio 14 appare inoltre un'altra particolarità, peraltro presente anche in E1 del primo verso dell'es. 11 (*-na a*): quella cioè di realizzare l'ultima lunga del primo emistichio associando ad ognuna delle due more in cui può essere suddivisa un suono diverso (cfr. *-she_e-*):

²⁰ Si tratta del v. 2 della *masafo* da cui sono tratti gli esempi 5.d, 5.e ed 11 (edizione Sheekh Jaamac 1974, pp. 274 sgg.).

²¹ In generale, la prima posizione non può comunque contenere più di quattro more. Nel caso di una realizzazione trisillabica la prima sillaba è sempre breve; per quanto virtualmente possibile, non si è mai presentata, nei molti versi esaminati, la configurazione ○○○-.

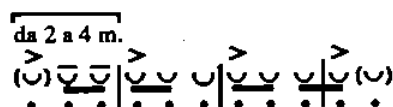
(14)



Ha-bar - yoo - nis madashe ___ e - da ma-ri-ya wee - dha aan i - ri

Si può dunque concludere l'analisi della formalizzazione musicale della *masafo* aggiornando lo schema generale relativo ad ognuno dei due emistichi (e dunque valido anche per la *jiifto*), così da comprendervi tutte le possibilità di ampliamento:

(15)



Si noterà che, per quanto sia virtualmente possibile estendere ogni emistichio fino a 12 more, dato il limite massimo di 20 per ogni verso, la *masafo* non consente la realizzazione di emistichi di 12 more, dato che ne occorrono almeno 9 perché un emistichio sia corretto (12 + 9 = 21).

Il *geeraar*. Altro genere poetico maggiore (*maan*so), si è già fatto cenno ad esso nelle pagine precedenti a proposito di alcune sue specificità tematiche e d'uso, anche se va rilevato che negli ultimi due decenni i grandi poeti somali lo hanno utilizzato sempre meno. Sebbene Kirk già cercasse di individuarne il «ritmo» all'inizio di questo secolo (Kirk 1905, p. 171), le sue caratteristiche formali hanno continuato per molto tempo ad eludere gli studiosi che se ne sono occupati. Per esempio, Johnson (1988, p. 127) ritiene che il verso di *geeraar* sia costituito da due piedi $\cup\cup$ _, con la possibilità di aggiungere una breve alla fine del secondo piede. Lo schema che egli pone è quindi il seguente:²²

(16)



Egli nota giustamente che qui una posizione di vocale lunga non può alternare con due brevi come per lo più avviene nei generi che abbiamo visto finora, ma aggiunge che nel *geeraar* «il poeta [...] ha la facoltà di allungare le vocali brevi e di abbreviare le vocali lunghe se ha bisogno di farlo» (Johnson 1988, p. 125). Cioè, mentre il numero delle sillabe oscillerebbe solo tra 6 e 7, le loro lunghezze sarebbero di fatto variabili, e il vero schema del *geeraar* sarebbe quindi il seguente:

(17)



Eppure, da un lato non sono rari i versi di *geeraar* di 8 sillabe (cfr. l'esempio 18.b) mentre, da un altro lato, la quantità di queste sillabe non è così variabile come Johnson ha ritenuto. Già Antinucci e Axmed, infatti, avevano osservato che nel *geeraar* vi è un nucleo immutabile $\cup\cup$ _ preceduto e seguito da materiale di lunghezza variabile, purché il numero complessivo delle more sia «tra 8 e 10» (Antinucci e Axmed 1986, p. 35). Ciò è più vicino alla realtà ma, come vedremo, non è ancora del tutto esatto.

Le difficoltà di questo genere letterario sta nel fatto che esso subisce alcune variazioni da poeta a poeta, che rendono quindi più difficile giungere a una

²² Come si vedrà più avanti, in realtà questo è sì lo schema metrico di un verso di *geeraar*, ma non quello di tutti i possibili versi di *geeraar*.

generalizzazione valida per tutti. Per semplicità espositiva, la metrica dei *geeraar* verrà quindi definita qui dapprima sulla base di quelli composti dal Sayid, ed in seguito si vedranno alcune delle principali varianti che è stato possibile individuare. Si considerino a tal fine i seguenti esempi:²³

- (18) a. *Wiyil soo handanaayoo*
Hanqaraaya miyaa?
 ◡◡_◡◡_◡
 ◡◡_◡◡_
- “E' forse un rinoceronte che minaccia e che tuona?”
- b. *Haldhaa meel fog ka muuqdayoo*
 ◡_◡_◡◡_◡◡
- “Uno struzzo maschio che appare in lontananza”
- c. *Geeri Eebbe ma diidnee*
 ◡◡◡_◡
- “Non rifiutiamo la morte (che ci viene) da Dio”
- d. *Waageerkuu ku jiraaye*
 _ _ _ ◡◡_◡
- “Sta nel recinto”

Ovviamente, non si tratta di una esemplificazione completa, ma un esame di un numero più ampio di versi di *geeraar* del Sayid mostra che essi sono invariabilmente di 6, 7 o 8 sillabe:

- (19) a. ◡◡_◡◡_ (6 sillabe, cfr. il secondo v. di 18.a)
 b. ◡◡_◡◡_◡ (7 sillabe, cfr. il primo v. di 18.a, oltre a 18.c e 18.d)
 c. ◡◡_◡◡_◡◡ (8 sillabe, cfr. 18.b)

Le due sillabe iniziali sono più spesso ◡◡ o ◡_ (da qui l'erronea generalizzazione di Johnson 1988, p. 125) ma, come mostrano gli esempi 18.c e 18.d, esse possono anche essere _◡ o _ _ . Inoltre, diversamente dai versi di *masafo* visti nella sezione precedente, in quelli di *geeraar* deve comparire una sola parola allitterata: *handanaaya*, *hanqaraaya* e *haldhaa* nei due versi dell'esempio 18.a e in 18.b che provengono dallo stesso componimento, *geeri* in 18.c e *waageerka* in 18.d.²⁴ Gli esempi 18.b e 18.d mostrano però che in un verso ci possono anche essere 11 more (addirittura 12, se la congiunzione ancipite -oo finale conta come lunga), e non solo 8-10 come sostenuto da Antinucci e Axmed (1986, p. 35).

Nei componimenti del Sayid la distribuzione di questi tre tipi di versi è in parte condizionata, perché quelli di 6 sillabe compaiono solo in fine di strofe. I tipi 19.b e 19.c, invece, si alternano liberamente nelle altre posizioni. Apparentemente egli fissò questa tipologia del *geeraar* eliminando alcuni tipi di versi che erano possibili per i poeti che lo avevano preceduto. Per esempio, in uno dei due *geeraar* che si conoscono di Raage Ugaas, compaiono anche versi come 20.a e 20.b, da confrontare con l'esempio 20.c

²³ Gli esempi 18.a e 18.b contengono rispettivamente i vv. 19-20 e 5 dell'edizione di Sheekh Jaamac (1974, pp. 314-315) di un *geeraar* in cui il Sayid esaltava un cavallo. L'esempio 18.c è il v. 34 di un *geeraar* in cui il Sayid elogia uno dei suoi uomini che un traditore aveva consegnato agli Italiani (Sheekh Jaamac 1974, pp. 214 sgg.; corrispondente al v. 10 nell'edizione di Yaasiin 1984, p. 240-241). L'esempio 18.d, infine, è il v. 80 di un *geeraar* del Sayid in cui viene esaltato il famoso cavallo Walhad (Sheekh Jaamac 1974, pp. 295 sgg.).

²⁴ Il *geeraar* da cui è tratto l'esempio 18.d è allitterato in *w*, il suono con cui inizia il nome del cavallo Walhad che vi viene esaltato.

tratto da un celebre componimento di Salaan Carrabay, contemporaneo del Sayid:²⁵

- (20) a. *Caanihii gaasir noqdeen*
 _ U U _ U U _
 "Il latte che è diventato più scarso"
- b. *Indhaha waa geshinkoode*
 U U U _ U U _ U
 "E' il piacere per gli occhi"
- c. *Cambarnii geela dhalaysiyo*
 U U U _ U U _ U U
 "I cammelli che producono piccoli e"

Gli schemi metrici visti in precedenza vanno quindi ampliati nel modo seguente:²⁶

- (21) a. (U) U U _ U U _
 b. (U) U U _ U U _ U
 c. (U) U U _ U U _ U U

Nei *geeraar* di Gidhish, un altro poeta della metà del secolo scorso, compaiono però anche versi come quello dell'esempio 22.a, dove apparentemente la sequenza fissa _ U U _ è ridotta a _ U _ , mentre in Timacadde, uno dei più grandi compositori di *geeraar* di questo secolo (cfr. anche la nota 25), compaiono anche versi come 22.b, dove la prima lunga della sequenza fissa _ U U _ è sostituita da due brevi:²⁷

- (22) a. *Waa walaala aad ah*
 U U _ U _ U
 "Sono veri fratelli"
- b. *Saciira iyo naciima*
 U _ U U U U _ U
 "Inferno e paradiso"

Se i versi come 22.b sono con ogni verosimiglianza una variante personale di Timacadde, che introduce nella struttura metrica del *geeraar* la possibilità di permutare in un'unica posizione una lunga con due brevi, possibilità altrimenti del tutto estranea alla logica fortemente sillabica di questo genere poetico, l'assenza quasi completa di *geeraar*

²⁵ Gli esempi 20.a e 20.b sono i vv. 17 e 9 di un *geeraar* di Raage Ugaas in lode del cammello (da Yaasiin 1984, p. 102-103). L'esempio 20.c è il v. 51 di un poema composto da Salaan Carrabay per scongiurare una guerra tra gli Axmed Faarax e i Daahir Faarax, due sottoclan degli Habar Toljacto, Isaaq (cfr. Andrzejewski e Lewis 1964, pp. 128 sgg.).

²⁶ In realtà le varianti viste negli esempi 20.a-c potrebbero anche essere descritte ponendo per la prima posizione del verso di *geeraar* una possibilità di variazione U U _ U _ U tipologicamente più simile a quanto si è già visto avvenire nella *masafo* (cfr. le variazioni U _ , _ U e U U U dello schema di base _ ~ U U di P1). Questo escluderebbe però sequenze iniziali di due lunghe (— —) in versi con tre sillabe prima della serie fissa _ U U _ . In realtà, mentre non abbiamo ancora trovato esempi chiari di questo tipo per poeti dell'epoca classica, ve ne è sicuramente uno per Timacadde, un poeta più recente della grande stagione nazionalista (nato negli anni '20 e morto nel 1973):

Soomaaliday maqlaysaay
 — — U _ U U _

"O Somali che mi ascoltate" (da Antinucci e Axmed 1986, p. 135, v. 13).

²⁷ L'esempio 22.a è il v. 21 di un *geeraar* composto da Gidhish in risposta ad una poesia in cui suo cugino, Goomey Axmed, rifiutava di pagare il guidrigildo per l'uccisione accidentale di un ragazzo (cfr. Cali e Caadiil 1985, pp. 50 sgg.). Il verso riportato in 22.b è invece il v. 18 dello stesso *geeraar* da cui è tratto l'esempio della nota precedente, che fu composto da Timacadde nel 1960 in occasione dell'inizio dell'indipendenza della Somalia (cfr. Antinucci e Axmed 1986, pp. 133 sgg.).

anteriori al XIX secolo rende difficile valutare versi come quello dell'esempio 22.a.

Non di tutti gli esempi di *geeraar* fin qui illustrati è stato possibile raccogliere ed analizzare una versione cantata. Le registrazioni e le trascrizioni musicali riguardano soprattutto alcuni *geeraar* del Sayid eseguiti da Sheekh Jaamac, che non presentano, sotto il profilo metrico, tutti quegli ampliamenti e varianti ora citati, ma che rivelano, sotto il profilo musicale, una forte coerenza, tale da permettere alcune valutazioni di carattere generale. In particolare, si prenderà qui in esame la quarta quartina dello stesso *geeraar* del Sayid da cui sono tratti gli esempi 18.a e 18.b:²⁸

(23)



Af - ku waa hol - hol - ka a - so o

Gow-so huu - ro ku taal bu u

Xa - ka - maa ku hud - baa - - ye e

Ma-dag hiil leh mi - yaa - hooy

“La sua bocca è una grande cavità
I molari ricoperti di tartaro
Lui digrigna sul morso
Sono forse dei legni che si sfregano per fare il fuoco?”

Come si vede, la melodia di questo *geeraar*, costruita su quattro gradi (fa#-la-si-do#) della scala pentatonica (II modo), si presenta nella forma tetrastica AABC corrispondente ai quattro versi della strofe. I diversi segmenti melodici, terminanti tutti sul primo grado della scala, condividono il medesimo disegno ritmico, che è ternario come quello della *masafo*, ma con una misura in più rispetto ad un emistichio di *masafo*:

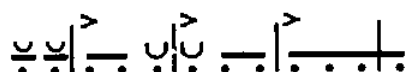
²⁸ Nell'esempio 23 sono riportati i vv. 13-16, nell'edizione di Sheekh Jaamac (1974, p.314).

(24)



Il verso finale differisce dagli altri per l'allungamento (corona) dell'ultima sillaba (*hooy* è in realtà un semplice complemento eufonico del verso esassillabico *madag hiil leh miyaa*), mentre la differente configurazione ritmica della seconda parte del primo verso è dovuta esclusivamente ad un allungamento agogico (croma puntata anziché croma) della sillaba *hol-*. I due versi centrali possono considerarsi come l'esatta realizzazione del modello metrico-ritmico generale, soggiacente a tutti i versi della composizione, rappresentabile nello schema:

(25)



Tale modello, che prevede tre *ictus*, rende perfettamente conto della realizzazione ritmica dello schema metrico 19.a (x x - u u - più la sillaba eufonica *hooy*), relativo ai versi esassillabici generalmente conclusivi di strofa, e di quello 19.b (x x - u u - x), relativo ai settenari, tenendo presente che le sillabe brevi in fine di verso sono sempre realizzate come lunghe nel canto. Quanto allo schema metrico 19.c (x x - u u - u x), ottonario, si consideri la trascrizione del verso già illustrato nell'esempio 18.b:

(26)

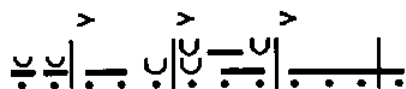


Dalla trascrizione appare chiaramente come la breve (*-da-*), che viene ad aggiungersi in settima posizione, sia integrata nello schema ritmico mediante una contrazione di valore che coinvolge la breve e la lunga che la precedono (*ka muuq-*), per cui :



I versi del tipo 19.c possono essere dunque integrati nel modo seguente nello schema generale del *geeraar*:

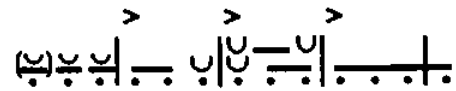
(27)



Nei *geeraar* del Sayid non sono invece attestati ampliamenti di sillabe all'inizio del verso (casi rappresentati in 21), anche se non sarebbe difficile, sulla base di quanto osservato nella *masafo*, ipotizzare come l'aggiunta di una ancipite iniziale possa essere facilmente integrata nello schema ritmico per "riempimento" della battuta a vuoto che precede le due sillabe in anacrusi. Certamente, solo un'ulteriore verifica su altre esecuzioni cantate di *geeraar* di diversi autori permetterà di stabilire l'eventuale fondatezza di uno schema

metrico-ritmico che, in via del tutto provvisoria ed ipotetica, proponiamo come modello per questo genere poetico:

(28)



Non si dispone invece, allo stato attuale, di esecuzioni musicali che permetteranno di valutare i casi particolari presentati nell'esempio 22.

Il *saar*. Si tratta di un tipo di canto legato, presso la maggior parte dei Somali, alle danze dell'omonimo culto di possessione (cfr. Cerulli 1964, pp. 37 sgg.). Come già accennato nella sezione introduttiva, presso le cabile daarood dell'Oltregiuba, e in particolare nella regione del Waamo, esso ha avuto un impiego molto più ampio diventando un genere sia maschile che femminile connesso non solo alle danze rituali ed agli stati di trance, ma anche ad altri ambiti quali «il lavoro, i rapporti familiari, il tè [...]» (Maxamed C. M., 1989, p. 212). Esso può essere eseguito sia a voce sola, che con l'accompagnamento di un tamburo o anche, dopo gli anni Cinquanta, di un liuto (*kaban*).²⁹ Gli esempi che si vedranno qui di seguito sono tutti tratti da Careys Ciise Kaarshe, il poeta che portò questo genere a dignità letteraria trattando temi politici e sociali.³⁰

(29)

a. *Hagaag waa loo socdaa*

U _ _ _ U _

“Si procede nel modo giusto”

b. *Hoos bay kaala hadashoo*

_ U _ U U U _

“Ti parla standoti accanto”

c. *In yar bey ka hifataye*

U U _ U U U U U

“Lei ci si arrabbia solo un po”

d. *Dhaqsaba waa ku hinjisaye*

U U U _ U U U U U

“Subito lei ti sollevava”

e. *Geesiga loo habar wacdiyo*

_ U U _ U U U U U

“Il coraggioso cui si chiede soccorso e”

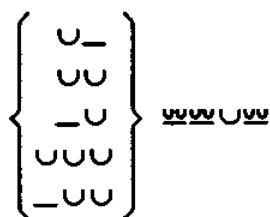
Come si può vedere, in ogni verso vi è per lo meno una parola allitterata, come nel *geeraar*, anche se in alcuni versi come 29.b se ne possono avere anche due (*hoos* e *hadashoo*). Il numero delle sillabe oscilla da sei (esempio 29.a) a nove (esempi 29.d ed 29.e). Dal confronto tra lo schema metrico esasillabico del v. 29.a e quelli con un numero maggiore di sillabe è possibile individuare cinque posizioni. La seconda, terza e quinta possono essere realizzate come un'unica sillaba lunga o come due brevi, mentre la quarta è sempre una breve. Quella che subisce più variazioni è, come nella *masafo*, la prima posizione, che può avere cinque realizzazioni diverse, tre bisillabiche e due trisillabiche,

²⁹ Sul *kaban* cfr. Giannattasio 1988, pp. 75 sgg.

³⁰ I seguenti esempi sono tratti da un famoso *saar* composto da Careys Ciise Kaarshe nel 1968 sulla madre, noto come *Hooyadu waa lama huraan*. Nell'edizione datane da Jaamac A. C. (1986, pp. 40 sgg.) l'esempio 29.a corrisponde al v. 3, il 29.b al v. 46, il 29.c al v. 114, il 29.d al v. 26, il 29.e al v. 55.

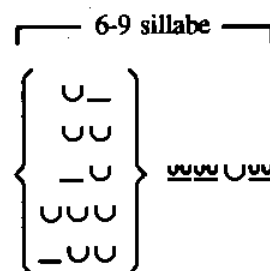
come mostrato qui sotto nello schema generale del verso del *saar*:

(30)



Va rilevato che in realtà le realizzazioni U-, UU- e UUU di P1 sono nettamente più frequenti di UU e UUU. Ovviamente, il numero complessivo di more varia, a seconda di come sia realizzata la P1, da un minimo di 9 a un massimo di 11. Inoltre, nel caso di P1 bisillabica, le realizzazioni minime e massime sono, rispettivamente, di sei e di nove sillabe, mentre con P1 trisillabica esse diventano di sette e, teoricamente, di dieci sillabe. L'assenza di decasillabi, se confermata, mostrerebbe l'esistenza di un limite sillabico generale allo schema 30, che andrebbe quindi integrato nel modo seguente:

(31)



Per individuare la formalizzazione musicale esaminiamo la prima strofa del *saar* dal quale sono tratti i versi dell'esempio 29, nell'esecuzione dello stesso autore, Careys Ciise Kaarshe:³¹

(32)

♩. = 99

³¹ Vv. 1-5 nell'edizione di Jaamac A. C. (1986, p. 40).

- gaag waa loo soc - daa ___ Hor

waa loo sii hoy - daa ___ Ha - ___ *accelerando*

___ - dal - la wa_a la hin - di - saa

“Si scrive ha’ sulla tavoletta
 Si legge sillabando con attenzione
 Si procede nel modo giusto
 Si prosegue verso la conclusione
 Si compongono le parole”

I cinque versi della strofa si presentano, per quanto riguarda l’organizzazione melodica, nella forma pentapartita ABB CD. Essi sono costruiti sul modo V (re-fa-sol-la-do) della scala pentatonica anemitonica ed hanno un profilo melodico discendente, ad eccezione del verso finale che è cantato *recto tono*; il segmento A ha una cadenza sul do, i due B cadono sul fa, C e D sulla fondamentale del modo (re). In sostanza, l’intera strofa considerata nella sequenza dei suoi versi, ha un andamento melodico discendente. Va inoltre considerato che i segmenti C e D hanno una funzione di chiusura: C prepara infatti l’assestamento sul re dell’ultimo verso (D). Queste caratteristiche formali, al di là delle molte varianti melodiche, sono costanti in tutte le strofe del *saar* di Kaarshe, che presentano invece una notevole variabilità per quel che riguarda il numero di versi (le configurazioni di 4, 5 e 6 versi sono quelle maggiormente ricorrenti). Inoltre, fra una strofa e l’altra è spesso interpolato un inciso, un verso ricorrente, musicalmente identico al verso D della prima strofa:

(33)

Ha' ___ dii ka - le ___ wa - xaan la ___ - haa etc.

“Un’altra [strofe in] h dico che è”

Come si vede, tale verso ha la medesima configurazione ritmica dell’ultimo verso (*Hadal(la) waa la hindisaa*) della prima strofa; si tratta di una configurazione particolare su cui fra poco ritorneremo. Gran parte delle strofe di *Hooyadu waa lama huraan* si chiudono invece con il verso (D) che dà il nome alla composizione:

(34)



“La madre è indispensabile”

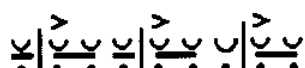
Tale verso ha, come si può facilmente notare, la stessa configurazione ritmica dei versi A, B e C. Tale configurazione è fondata su un modello ternario, che si discosta da quello della *masafo* (cfr. schema 6) per il fatto di costituirne in qualche modo una versione speculare, con un primo tempo in anacrusi e due tempi finali in corrispondenza del terzo accento:

(35)



In tale schema è facile collocare il modello metrico (considerando che non è data la possibilità P1 = --; cfr. schema 30):

(36)



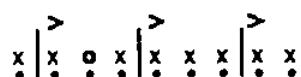
Per quel che riguarda la realizzazione di P1 bisillabica come $\cup\cup$, va rilevato che essa può anche comportare, sul piano dell'esecuzione cantata, un'utilizzazione parziale del modello ritmico, quando P2 si realizza come una lunga. Si consideri infatti la trascrizione musicale del verso illustrato in 29.c:

(37)



La pausa in corrispondenza della seconda pulsazione della prima misura è indicativa di questo uso parziale del modello ritmico:

(38)



Nell'esempio 37 va inoltre notata la discesa della melodia al do dell'ottava inferiore, che è spesso una variante, nel penultimo verso (C) di una strofa, della cadenza in re.

Prima di prendere in considerazione i versi con P1 realizzantesi come $\cup\cup$ (cfr. schema 30), sarà opportuno, in primo luogo, considerare la particolare configurazione ritmica dell'esempio 33 (e dell'ultimo verso di 32), a questo punto spiegabile come una variante del modello ritmico generale, cui il poeta fa ricorso in alcuni casi, che consiste, oltre che in un livellamento melodico, in un livellamento di valore ritmico delle sillabe

brevi e lunghe (tutte realizzate come crome) e in un loro sfasamento rispetto all'accentazione ternaria, tale da conferire al verso un andamento giambico (*haddál(la) wáa la híndisáa; ha' dli kalé waxáan laháa*).³² In secondo luogo, va rilevato come in tutti gli altri versi fin qui esaminati nella loro esecuzione cantata, la terza pulsazione della prima misura sia sempre occupata da una sillaba ancipite (-*xaa, waa, bay*) o lunga (*loo*). Dall'esame dei molti altri versi della composizione in esame, tale fenomeno risulta prevalente. In altri termini si può dire che questa particolare posizione ritmica (così come l'iniziale anacrusi) offre la possibilità di una compressione di valore (per cui, ad es., la lunga è sempre realizzata come croma). Questo fatto trova un'ulteriore conferma nel verso seguente, caratterizzato da una successione iniziale di cinque brevi (P1 = $\cup\cup\cup$; P2 = $\cup\cup$):³³

(39)

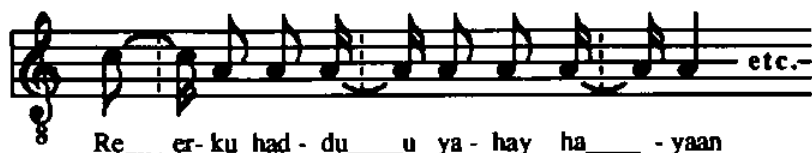


“Non pensava neanche a mangiare”

In questo caso, la necessità di mantenere inalterata la configurazione metrico-ritmica delle tre posizioni finali (P3-5) comporta la realizzazione in semicrome, nel terzo tempo della prima misura, delle due brevi di P2.

Considerando ora la configurazione dei versi con P1 trisillabico realizzato come $\cup\cup\cup$, si può osservare che in linea di principio essi possono essere benissimo rappresentati dallo schema generale (36). In effetti il verso *Hooyadu waa lama huraan* (cfr. esempio 34), per la natura ancipite di *waa*, può indifferentemente essere interpretato come $[-\cup]_{P1}[\cup\cup]_{P2}\cup\cup\cup-$ oppure come $[-\cup\cup]_{P1}[-]_{P2}\cup\cup\cup-$. In realtà, la configurazione $\cup\cup\cup$ di P1 provoca, nella maggior parte dei casi esaminati, una turbativa, per quanto lieve, del modello metrico-ritmico fin qui considerato. Si osservi, p. es., quanto accade nei due versi seguenti:³⁴

(40)



“Quando la famiglia si trasferisce”

“Il coraggioso cui si chiede soccorso e”

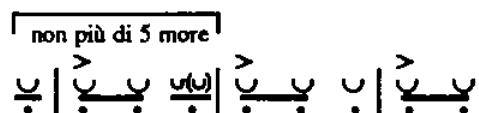
³² Va notato che in altri *saar* di Kaarshe, ritmati dal tamburo, il verso intercalare è invece accentato rispettando il modello ritmico: ad es. *Wawgli kale waxaan laháa* “un'altra [strofe in] w dico che è” (in *Wan iyo waraabe*, testo in Jaamac A. C. 1986, pp. 73 sgg.).

³³ V. 21 della medesima composizione.

³⁴ Il primo è il v. 43 della medesima composizione; il secondo è stato già esaminato dal punto di vista metrico in 29.e.

È evidente che il prolungamento della lunga iniziale (*reer-* e *gee-*) nella misura successiva provoca uno "slittamento" in avanti del verso (dell'ordine di una semicroma) rispetto al modello ritmico soggiacente. In effetti, nei molti versi analizzati non si è mai data la possibilità di avere sei more prima della seconda misura, per cui tale slittamento potrebbe essere la conseguenza di una "saturazione" della parte che precede il secondo accento ritmico. Si può dunque completare lo schema metrico-ritmico del *saar* nel modo seguente:

(41)



Nel caso di una configurazione che implicasse sei more prima del secondo *ictus*, tale eccedenza verrebbe in parte "rinvitata" e assorbita, nell'esecuzione cantata, alla fine del verso.

I canti per i cammelli. Come esempio di canto di lavoro verranno qui esaminati alcuni canti per l'abbeverata dei cammelli, da noi già presentati in Banti (1988, p. 46-47). È necessario distinguere i canti della prima da quelli della seconda abbeverata, che vengono anche chiamati *hees-rakaadeed*, come riferisce Johnson (1979, p. 47):

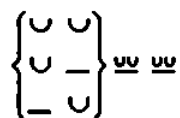
La prima volta che i cammelli vengono abbeverati, il genere impiegato è rapido e ritmato, perché gli uomini non sono ancora stanchi e riescono a mantenere un andamento veloce nel tirare contenitori d'acqua su e giù per pozzi spesso molto profondi, scavati negli alvei di corsi d'acqua in secca. Ma il "canto della seconda abbeverata dei cammelli" trova [...] uomini molto stanchi il cui andamento meno veloce è accompagnato dal ritmo molto più lento del canto.

È interessante segnalare che, oltre alla funzione primaria di ritmare il faticoso recupero dell'acqua dai pozzi, tali canti hanno anche, secondo molti pastori somali, il potere di indurre i cammelli a bere di più. Quelli qui presi in esame sono degli *hees-rakaadeed* registrati quasi settant'anni fa in occasione dell'Esposizione Coloniale di Parigi del '31, eseguiti da persone provenienti verosimilmente dal nord-ovest della Somalia, cioè dalla zona di influenza francese. Si tratta con ogni probabilità della prima registrazione di musica somala, che ci è stata gentilmente messa a disposizione dal Dipartimento di Etnomusicologia del Musée de l'Homme di Parigi.

Diversamente dai generi poetici maggiori, questi canti per l'abbeverata sono per lo più anonimi. Alcuni sono verosimilmente antichi e molto diffusi, mentre altri vengono improvvisati e possono anche non essere mai più ripetuti. Sulle tematiche che vi compaiono, cfr. Mohamed A. R. (1988, p.171 sgg.), che li chiama *shubaal*.

Lo schema generale del verso dello *hees-rakaadeed* può essere rappresentato nel modo seguente:

(42)



La prima posizione è cioè sempre bisillabica, ma può essere realizzata solo come $\cup\cup$ (cfr. *tegi* in 43.b), $\cup-$ (cfr. *fulaa* in 43.c) o $- \cup$ (cfr. *gaari* in 43.a), mai come due lunghe. Le altre due posizioni alternano liberamente una lunga o due brevi ciascuna. Il numero complessivo delle sillabe di ogni verso può quindi variare da 4, come in 43.a (con P2 e P3 ambedue lunghe), a 6 come in 43.c (con P2 e P3 realizzate ambedue con due brevi), mentre il numero delle more varia da 6 a 7 a seconda che P1 sia $\cup\cup$ o,

rispettivamente, - 0 0 - . Inoltre, come nel *geeraar* e nel *saar*, in ogni verso deve comparire almeno una parola allitterata. Ecco qui di seguito alcuni esempi di versi di *hees rakaadeed*:

- (43) a. *Gaari maayee*
 - 0 - - (allitterazione in g)
 "Non lo raggiungerà"
- b. *Tegi weydaye*
 0 0 - 0 0 (allitterazione in t)
 "Non sei andato via"
- c. *Fulaa ka cabsada*
 0 - 0 0 0 0 (allitterazione in f)
 "Solo un vigliacco ne ha paura"

Consideriamo ora la trascrizione musicale dello *hees-rakaadeed*:

(44)

$\text{♩} = 154$

solo (♫)
 coro (♩)

Eeya woo - bay Hoobay we-he-yoy Faruur-yo cir - roy Hoobay

we-he-yoy Faruur dhabad - kaa Hoobay we-he-yoy Fu-laa ka cab -

sa - da Hoobay we-he-yoy Hoobay we-he - yo - y Hoobay we-he-yoy Waa

eey woo - bay Hoobay we-he-yoy Hoobay we-he - yo - y Hoobay

we-he-yoy Gee-lu geel fu-lay Hoobay we-he-yoy etc.

"Eeya woobay
 Tu che hai le labbra canute
 Dello schiocco delle tue labbra
 Ha paura solo il vigliacco
 Hoobay weheyoy

Waa eey woobay
 Hoobay weheyoy
 I cammelli, quelli che si sono già avviati
 ..."

Come si può notare, si tratta di un canto in forma responsoriale: ai versi enunciati dai singoli pastori che si alternano nel ruolo di solista il gruppo replica con un intercalare stereotipo, *hoobay weheyoy*, che viene intonato all'unisono, ad eccezione dell'ultima sillaba (-yoy) in cui le voci si scindono per formare un bicordo di seconda (sol-la). Per quest'ultima caratteristica lo *hees rakaadeed* registrato a Parigi (da André Schaeffner e Gilbert Rouget) è stato anche utilizzato nel metodo "cantometrico" di Alan Lomax (1976, p. 172 e cass. VII, B2, 4A) per illustrare una particolare procedura polifonica da lui definita "per accordi isolati" (*isolated chords*).

La forma responsoriale solista/coro si ritrova nei canti di lavoro di molte società poiché essa è funzionale alla coordinazione motoria del gruppo, contribuendo a dare impulso dinamico agli atti lavorativi, in un gioco di sostegno reciproco fra ritmo produttivo e ritmo musicale. Nell'esempio qui considerato le due parti vocali si alternano secondo un semplice schema ritmico binario, senza generalmente sovrapporsi se non, a volte, nell'inizio in anacrusi di una nuova serie di versi (cfr. la sovrapposizione di *waa* e -yoy nell'ultima battuta del primo rigo) che si presenta sempre con l'incipit stereotipo *eey(a) woobay* (o, se in anacrusi, *waa eey woobay*). Il verso stereotipo di apertura è il solo in cui le due ancipiti iniziali possono essere sostituite da un'unica lunga (semiminima). In tutti gli altri versi (compreso quello della risposta corale) lo schema metrico è rigorosamente rispettato e trae dalla struttura ritmica il modo di combinare ancipiti, brevi e lunghe secondo una distribuzione regolare di accenti, in base allo schema generale: ³⁵

(45)



Per quel che riguarda la forma melodica, caratterizzata da un uso pieno della scala pentatonica (IV modo: sol-la-do-re-mi), si può notare che mentre il coro risponde sempre *recto tono* sul primo grado della scala (con la sola variante del bicordo finale), i versi della voce solista assumono vari profili melodici, per concludersi però sempre sulla *finalis* sol. Da rilevare infine come le ultime sillabe del verso possano essere associate a più suoni (come, p. es., in *faruur dhabadkaa* dove -kaa si realizza come do-la-sol o nella sillaba -sa- di *cabsada* che, nonostante sia breve, viene ripartita fra do e la).

Conclusioni. In queste pagine è stata proposta una analisi metrica e musicale dei seguenti generi poetici somali:

1. *masafo* del Sayid nell'esecuzione di Sheekh Jaamac e Xaaji Balbaal;
2. *geeraar* del Sayid nell'esecuzione di Sheekh Jaamac;
3. *saar* di Careys Ciise Kaarshe nell'esecuzione dell'autore stesso;
4. *hees-rakaadeed* cantati nel 1931 da Somali presumibilmente del Nord-ovest.

³⁵ La possibilità di due sillabe lunghe iniziali è attestata nel verso stereotipo *hoobay weheyoy*, in cui fra l'altro la sillaba -*hoy* è comunque ancipite, ma non è stata riscontrata negli oltre cento versi di *hees-rakaadeed* finora analizzati.

Si tratta quindi di un campione sicuramente non esaustivo non solo dei generi esistenti nella poesia somala (p. es. non è stato possibile riportare qui, per ragioni di spazio, le analisi compiute sul *gabay* e sul *buraambur*), ma anche dei diversi stili compositivi e, soprattutto, esecutivi esistenti per ciascun genere. Nonostante ciò, riteniamo che siano già possibili alcune considerazioni di carattere generale.

Per ogni genere considerato abbiamo avuto modo di individuare due modelli diversi, uno metrico ed uno ritmico musicale. Il modello metrico descrive la distribuzione delle sillabe lunghe e brevi all'interno del verso, quello ritmico le loro modalità di disposizione in un tempo musicale misurato. Pur nella loro diversità, questi due modelli trovano il loro punto di intersezione negli accenti che scandiscono l'esecuzione cantata.

Riguardo alle rappresentazioni metriche, va rilevato che l'analisi in termini di posizioni è stata utilizzata solo perché più economica e, almeno apparentemente, più adeguata dal punto di vista descrittivo di quella in termini di piedi utilizzata da Johnson (1979, 1980, 1984, 1988). D'altra parte, all'interno della tradizione somala non esiste alcun sistema esplicito di analisi della struttura interna del verso, al di là della sua eventuale divisione in emistichi (nella *masafo* e in alcuni altri generi come il *gabay*). Va rilevata la diversità tipologica tra *masafo*, *saar* e *hees-rakaadeed*, da un lato, e il *geeraar* dall'altro. I primi tre generi permettono di alternare una sillaba lunga a due brevi in diverse posizioni e, nel caso della *masafo* e del *saar*, hanno una posizione metricamente immutabile che è sempre breve. Il quarto genere, invece, ha posizioni in cui una lunga può alternare con una sola breve (da qui l'impressione del suo carattere maggiormente "sillabico"), e possiede un nucleo di ben quattro sillabe con lunghezze fisse (-○○-).

Rispetto all'esecuzione cantata, è stata qui privilegiata l'analisi ritmica a quella melodica per il rilievo che la prima assume in rapporto all'organizzazione metrica. Da tale analisi risulta infatti, almeno per i generi e gli stili esecutivi qui considerati, il costante riferimento ad una pulsazione isocrona che determina schemi ritmici ternari (*masafo*, *geeraar* e *saar*) o binari (*hees-rakaadeed*). In base a tali schemi le sillabe lunghe e brevi si dispongono secondo valori tendenzialmente proporzionali. Mentre è possibile, soprattutto in corrispondenza della posizione iniziale di un verso (nel *saar* anche in P2) che una sillaba lunga si realizzi con un valore ritmico breve, il caso opposto non è mai dato (l'esempio 37 è significativo a questo riguardo), salvo nell'allungamento dell'ultima sillaba di un verso, come avviene nel *geeraar*. Ma ciò che ordina e rende percepibile la distribuzione proporzionale delle diverse quantità vocaliche nello schema ritmico sono gli accenti che esso determina. Questo si può vedere negli schemi metrico-ritmici che, per ciascuno dei quattro generi esaminati, sono stati ottenuti sovrapponendo la rappresentazione della struttura metrica a quella ritmica.

Nel caso della *masafo* (cfr. 15) e del *hees-rakaadeed* (cfr. 45) vi è una perfetta corrispondenza fra le due rappresentazioni. Nel primo dei due generi l'ictus cade sulla prima mora di P2 e di P4 e sulla seconda mora di P5 e, nel caso di P1 trisillabica, anche sulla prima sillaba del verso. Nel *hees-rakaadeed*, invece, l'ictus cade sulla prima mora di ciascuna delle tre posizioni. Nel *geeraar* (cfr. 28) un ictus cade sempre sulla prima lunga e sulla seconda breve del nucleo fisso (-○○-), e sull'ultima sillaba del verso. Ciò fa sì che l'ultimo ictus compaia due o tre sillabe dopo il penultimo a seconda che questo sia seguito da una sillaba (...○○-⊘) o da due (...○○-○○). Nel *saar* (cfr. 41), infine, la corrispondenza è biunivoca per il secondo e terzo ictus, che cadono rispettivamente sulla prima mora di P3 e di P5, mentre il primo ictus cade, nella maggior parte dei casi, sulla seconda sillaba di P1 (cfr. 32, 33, 34, 37 e 39) e in altri, da considerarsi verosimilmente come casi particolari, sulla sua seconda mora (cfr. 40).

Alla maggiore variabilità metrica riscontrabile in P1 soprattutto nella *masafo*, nel *saar* e nel *hees-rakaadeed* fa fronte, nella parte iniziale del modello ritmico, una certa elasticità nella corrispondenza fra pulsazione e quantità vocaliche e, nel caso del terzo tempo della prima misura del *saar*, anche tra pulsazione e numero di sillabe.

Testi citati

- Abdillahi Deria Guled (1980) "The scansion of Somali poetry". In: Hussein M. Adam (a cura di) *Somalia and the world: proceedings of the International Symposium held in Mogadishu, October 15-21, 1979* (vol. I, pp. 132-140). Mogadiscio, State Printing Press.
- Andrzejewski B. W. (1982) "Alliteration and scansion in Somali oral poetry and its cultural correlates", *JASO* 13, pp. 68-83.
- Andrzejewski B. W. e I. M. Lewis (1964) *Somali poetry. An introduction*. Londra, Oxford University Press.
- Antinucci F. e Axmed Faarax Cali "Idaajaa" (1986) *Poesia orale somala: storia di una nazione (Studi Somali 7)*. Roma, Ministero degli Affari Esteri e Comitato tecnico linguistico per l'Università Nazionale Somala.
- Banti G. (1988) "Letteratura". In: A. Puglielli (a cura di), *Aspetti dell'espressione artistica in Somalia* (pp. 31-71). Roma, Università di Roma «La Sapienza».
- Berghold K. (1899) "Somali-Studien", *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 13, pp. 123-198.
- Boelaert E. (1952) "Premières recherches sur la structure de cinq poésies lonkundo", *Bulletin de Séances de l'Institut Royal Colonial Belge*, 23, pp. 348-365
- Brailoiu C. (1982a; ed.or. 1948) "Il giusto sillabico: un sistema popolare rumeno". In: C. Brailoiu, *Folklore musicale*, vol. II, pp. 61-102. Roma, Bulzoni.
- (1982b; ed. or. 1954) "Il verso popolare romeno cantato". In: C. Brailoiu, *Folklore musicale*, vol. II, pp. 140-212. Roma, Bulzoni.
- Cabdullaahi Diiriye Guuleed (1978a) "Hawraarey ninba si kuu qaaday", *Xiddigta Oktoobar* (10 giugno)
- (1978b) "Hawraarey ninba si kuu qaaday: qaybta labaad", *Xiddigta Oktoobar* (11 giugno)
- (1978c) "Gabaygeenna miisaan", *Xiddigta Oktoobar* (18 giugno)
- (1978d) "Gabaygeenna miisaan: qaybta labaad", *Xiddigta Oktoobar* (28 giugno)
- (1978e) "Jiiftadana miisaan", *Xiddigta Oktoobar* (16 luglio)
- (1978f) "Jiiftadana miisaan: qaybta labaad", *Xiddigta Oktoobar* (17 luglio)
- (1978g) "Dhaantadana miisaan", *Xiddigta Oktoobar* (2 agosto)
- (1978h) "Suugaanta Soomaaliyeed: qaybta labaad", *Xiddigta Oktoobar* (3 agosto)
- (1978i) "Heelladana miisaan", *Xiddigta Oktoobar* (12 agosto)
- (1978j) "Heelladana miisaan: qaybta labaad", *Xiddigta Oktoobar* (13 agosto)
- (1978k) "Geeraarka iyo miisaankiisa", *Xiddigta Oktoobar* (2 settembre)
- (1978l) "Geeraarka iyo miisaankiisa: qaybta labaad", *Xiddigta Oktoobar* (3 settembre)
- (1978m) "Buraamburka iyo miisaankiisa", *Xiddigta Oktoobar* (8 novembre)
- (1978n) "Hojis iyo hooris buraambur", *Xiddigta Oktoobar* (9 novembre).
- (1980) cfr. Abdillahi Deria Guled
- Cali Sh. Axmed "Mudiir" e Caadin Cusmaan Sheekh (1985), *Baaris ka fog siyaasad*. Mogadiscio.
- Cerulli E. (1959) *Somalia II*. Roma, Amministrazione Fiduciaria Italiana della Somalia.
- (1964) *Somalia III*. Roma, Ministero degli Affari Esteri.
- Coupez A. (1983) "Rythmes poétiques africains". In: C. Faïk-Nzuji e E. Silzmann (a cura di) *Mélanges de culture et de linguistique africaines, publiés à la mémoire de Leo Stappers*, pp. 31-59. Berlino, Dietrich Reimer Verlag.
- Gentili B. (1955) *La metrica greca*. Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna.
- Giannattasio F. (1988) "Strumenti musicali". In: A. Puglielli (a cura di), *Aspetti dell'espressione artistica in Somalia*, pp. 73-95. Roma, Università di Roma «La Sapienza».
- Jaamac Cabdi Caamir (1986) "Taariikh nololeedkii iyo suugaantii Careys Ciise Kaarshe". Mogadiscio,

- Jaamacadda Ummadda Soomaaliyeed, Facoltà di Lingue, tesi di laurea.
- Jaamac Cumar Ciise, Sheekh, a cura di (1974) *Diiwaanka gabayadii Sayid Maxamed Cabdulle Xasan*. Mogadiscio, Wasaaradda Hiddaha iyo Tacliinta Sare.
- Jackendoff R. (1989) "A comparison of rhythmic structures in music and language". In: P. Kiparsky e G. Youmans (a cura di), *Rhythm and meter*, pp. 15-44. San Diego, Academic Press.
- Johnson, John William (1974) *Heellooy Heelleellooy. The Development of the Genre Heello in Modern Somali Poetry*. Bloomington, Indiana University.
- (1979) "Somali prosodic systems", *Horn of Africa* 2/3, pp. 46-54.
 - (1980) "Recent contributions by Somalis and Somalists to the study of oral literature". In: Hussein M. Adam (a cura di) *Somalia and the world: proceedings of the International Symposium held in Mogadishu, October 15-21, 1979*, vol. I, pp. 117-132. Mogadiscio, State Printing Press.
 - (1984) "Recent researches into the scansion of Somali oral poetry". In: Th. Labahn (a cura di) *Proceedings of the Second International Congress of Somali Studies*, vol. I, pp. 313-331. Amburgo, Helmut Buske Verlag.
 - (1987) "The politics of poetry in the Horn of Africa: a case study in the dynamics of macro-level and micro-level tradition". Conferenza tenuta all'Università di Boston (21 gennaio 1987).
 - (1988) "Set theory in Somali poetics: structures and implications". In: A. Puglielli (a cura di) *Proceedings of the Third International Congress of Somali Studies*, pp. 123-132. Roma, Il Pensiero Scientifico Editore.
- Jouad H. e B. Lortat-Jacob (1982) "Les modèles metriques dans la poésie de tradition orale et leur traitement musical", *Revue de musicologie*, LXII, 1-2, pp. 174-197.
- Kirk J. W. C. (1905) *A grammar of the Somali language*. Cambridge, University Press.
- Lomax A. (1976) *Cantometrics: A Method in Musical Anthropology*. ciclost. 274 pp. + 7 musicassette. Berkeley, University of California Extension Media Center.
- Maxamed Cabdi Maxamed "Gaandhi" (1989) *Tix - Vers (Ururin qoraallo la xulay 2)*. Besançon, UFR Lettres.
- Maxamed Xaashi Dhamac "Gaariye" (1976a-i) "Toddobaadkan iyo suugaanta: miisaanka maansada", *Xiddigta Oktoobar* (24 gennaio, 31 gennaio, 7 febbraio, 14 febbraio, 27 marzo, 17 aprile, 3 maggio, 8 maggio, 29 maggio).
- Mohamed Abdillahi Rirache (1988) "Camel herding and its effects on Somali literature", *Northeast African Studies* 10/2-3, pp. 165-178.
- (1989) "Somali poetry: the case of the miniature genres", *Ufahomu* 17/2, pp. 16-22.
- Said S. Samatar (1982) *Oral poetry and Somali nationalism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Sassu P. e L. Sole (1972), "Funzione degli stereotipi nel canto popolare sardo", *Rivista Italiana di Musicologia* 7/1, pp. 115-144.
- (1975) "Un esempio d'integrazione nell'analisi delle strutture musicali e verbali sarde". In: D. Carpitella (a cura di), *L'etnomusicologia in Italia*, pp. 207-214. Palermo, Flaccovio.
- Schuh R.G. (1989) "Préalable to a theory of Hausa poetic meter". In: G. Furniss e Ph. Jaggat (a cura di) *Studies in Hausa language and linguistics, in honour of F. W. Parsons*, pp. 218-235. Londra e New York, Kegan Paul International.
- Xuseen Sheekh Axmed "Kaddare" (senza data) *Waasuge iyo Warsame*. Mogadiscio, Akadeemiyada Cilmiga iyo Fanka.
- Yaasiin Cismaan Keenadiid (1976) *Qaamuuska af-soomaaliga*. Mogadiscio, Wasaaradda Hiddaha iyo Tacliinta Sare and Akademiyaha Dhaqanka.
- (1984) *Ina Cabdille Xasan e la sua attività letteraria*. Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- Youmans G. (1989) "Introduction: rhythm and meter". In: P. Kiparsky e G. Youmans (a cura di), *Rhythm and meter*, pp. 1-14. San Diego, Academic Press.