

## IL TEMPO DELLE MORE

### Riflessioni sui rapporti fra metrica verbale e ritmo musicale a partire da alcuni esempi di poesia somala

L'esame delle forme e dei procedimenti del verso cantato è un'operazione complessa, ma anche di grande suggestione, in quanto porta allo scoperto un nodo nevralgico: quello delle relazioni fra linguaggio e musica. In effetti, ciascuno degli oggetti che la poesia cantata propone all'analisi – la mora o l'unità sillabica, il verso, la rima, l'assonanza e l'allitterazione, la costruzione accentuale, il metro, l'organizzazione strofica, e, in generale, il gioco delle quantità e delle qualità sonore in cui si inscrivono i significati – ha in sé una natura ricca e ambivalente che in ogni cultura rinvia a molti "altrove", ponendo interrogativi del tutto particolari su specifiche procedure di costruzione del simbolico. Basti pensare che il verso cantato è il luogo potenziale di massima espressione di tutti gli aspetti di "musicalità" propri del parlato<sup>1</sup> – profili intonativi, enfasi intensive, onomatopée, concordanze foniche e ritmiche ecc. – ma è anche il luogo in cui concretamente si costruisce quella "discorsività" del musicale – frasi, periodi, strutture sintattiche (ad es. del tipo antecedente/consequente o proposta/risposta), intercalari, interpunzioni foniche quali respiri e pause sospensive ecc. – su cui trova il suo fondamento anche la cosiddetta "musica pura", la musica strumentale.

Questa posizione intermedia, fra parola e musica, della formalizzazione poetica solleva pertanto una questione più generale, quella – come acutamente suggerisce Jean Molino nelle sue osservazioni introduttive – della genesi storica, e dell'effettiva natura, di una distinzione fra comunicazione linguistica ed espressività musicale, ponendo altresì a chi si accinge all'analisi del verso cantato specifici problemi di ordine fonico, fonologico, sintattico e semantico, ma anche logico e matematico, finora non sempre affrontati in tutta la loro complessità.

Nel quadro di una riflessione sul verso cantato è appunto a un problema specifico che vorrei circoscrivere il mio intervento, proponendo l'esempio concreto di come, in una tradizione orale vivente, 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 fra parola e musica. Una possibilità che, in linea con quanto appreso alla scuola di Diego Carpitella, ritengo sia troppo spesso sottovalutata da quanti, siano essi etnologi, storici della lingua o della letteratura, continuano ad accanirsi sul solo testo verbale, come se due secoli di studi sulla poesia orale (romanticismo, filologia positivista, funzionalismo e strutturalismo

---

<sup>1</sup> Si vedano a questo proposito le considerazioni di J. Molino, nel suo intervento in questo volume, circa la cosiddetta "semantica affettiva" del linguaggio, oggi sempre più oggetto di attenta considerazione da parte dei linguisti.

ecc.) fossero trascorsi invano. Se ciò continua ad avvenire è forse perché molti studiosi ancora ritengono che la stringa di senso del verso e quella musicale del canto abbiano nature diverse, e che solo ragioni contingenti come le necessità mnemoniche e comunicative di una tradizione basata sull'oralità le abbiano fatte convergere nel verso cantato. Ma se si sposta il punto di vista dai tratti di autonomia fra testo verbale e testo musicale ai tratti di connessione, ci si accorgerà che gli elementi in comune sono tali e tanti da far ritenere che non sia possibile comprendere la struttura verbale senza far riferimento a quella musicale, e viceversa.

Certo, i caratteri fonologici e quelli fonici del verso cantato possono essere considerati e studiati in modo disgiunto; ma se si vuole cogliere il sistema che li tiene assieme e che consente a ciascuno di vivere *anche* di vita propria, li si deve considerare nella loro coesenzialità. Se questa strada non è sempre e del tutto praticabile per la poesia del passato, è invece sempre percorribile per le culture viventi. E, forse, dall'osservazione di quanto avviene in tali culture, si possono anche affinare le ipotesi su quei sistemi poetici, ormai interamente affidati alla scrittura e alle teorie metriche, per i quali una connessione fra musica e parola non è più ricostruibile.

Gli esempi cui farò ricorso sono tratti dalla tradizione poetica somala, al cui studio sistematico mi sono dedicato, a partire dal 1987, assieme all'amico e collega Giorgio Banti, mettendo in comune le nostre due diverse competenze, musicologica e linguistica.<sup>2</sup>

### **Cantare e contare nella poesia somala**

I Somali, soprattutto i pastori nomadi, hanno sviluppato nei secoli una ricchissima produzione poetica, articolata in una varietà di generi: da quelli maggiori – *gabay*, *geeraar*, *masafo* o *jiifto* e, nella Somalia meridionale, *guurow* – considerati a pieno titolo poesia (*maanso*) e utilizzati per trattare argomenti di grande rilievo sociale (avvenimenti importanti, questioni politiche e religiose), alla poesia femminile (*buraambur*) e ai numerosi generi di vario argomento (*shirib*, *dhaanto*, *hirwo*, *wiglo* ecc.), che hanno un carattere più occasionale e sono spesso associati alla danza. A questi generi, che prevedono tutti (anche o solo) una forma cantata, si aggiungono i molti canti tradizionali connessi alla vita quotidiana (*heeso*) e la canzone moderna (*heello*), che comunque condividono con la poesia propriamente detta norme metriche e prosodiche comuni.

Si può in questo senso affermare che i Somali possiedono un sistema di versificazione e di formalizzazione poetica relativamente omogeneo, che trova

---

<sup>2</sup> Cfr. Banti e Giannattasio 1994 e 1996. I dati e le analisi cui farò riferimento sono in larga misura il frutto del lavoro svolto in collaborazione con Banti; in particolare, i rilievi di carattere metrico-linguistico vanno ascritti alla sua profonda conoscenza della lingua somala. Sono inoltre grato agli amici e colleghi Paolo Di Giovine e Ugo Vignuzzi per le loro preziose osservazioni.

fondamento nelle caratteristiche proprie della cultura e, in particolare, della lingua di questo popolo cuscitico. Il somalo prevede infatti dieci suoni vocalici: cinque vocali brevi < a, e, i, o, u > e cinque vocali lunghe < aa, ee, ii, oo, uu ><sup>3</sup>, cui si aggiungono le due semivocali /y/ e /w/ che, nella scansione metrica, possono valere come consonante o come vocale. Il fatto che nel tempo di eloquio della lingua somala le vocali lunghe durino circa il doppio delle vocali brevi fa ben comprendere perché in buona parte dei generi della poesia e del canto popolare somali si ritrovi una metrica “puramente” quantitativa. Infatti:

- a) a differenza di altri sistemi metrici quantitativi (arabo, sanscrito, della Grecia classica ecc.) non è previsto che una vocale breve in sillaba chiusa debba contare come una lunga:<sup>4</sup>

	metrica somala	metrica araba, greca, ecc.
<i>ba</i>	∪	∪
<i>bar</i>	∪	—
<i>baa</i>	—	—
<i>baar</i>	—	—

- b) in molti tipi di verso è di norma prevista la possibilità di permutare una sillaba lunga con due sillabe brevi, e viceversa. Questo comporta che di fatto l'unità metrica fondamentale è dell'ordine della mora, e non della sillaba.<sup>5</sup>

L'altro tratto caratteristico della formalizzazione poetica somala è costituito dalla norma dell'allitterazione (*qaafiyad*), in base alla quale i versi di un componimento, sia esso una poesia o un canto tradizionale, sono legati tra loro non dalla rima, ma dal ricorrere in ciascuno di essi di una o più parole inizianti con lo stesso suono. Tale norma ha conseguenze importanti sul piano della forma: ad esempio, può essere determinante per l'identificazione di un intero componimento (spesso tenuto assieme da una stessa allitterazione) o delle sue diverse strofe (ognuna diversamente allitterata) ed anche – come si vedrà in seguito – per l'eventuale segmentazione del verso in due emistichi (*hojis* e *hooris*)<sup>6</sup>, che debbono essere entrambi allitterati.

Non v'è dubbio tuttavia che, ai fini di una riflessione sulle modalità di

<sup>3</sup> Secondo il sistema di scrittura, in caratteri latini, ufficialmente adottato in Somalia a partire dal 21 ottobre 1972. In realtà le vocali sono addirittura venti, se si considera che ognuno dei grafemi in questione rappresenta un fonema avanzato e uno arretrato.

<sup>4</sup> La tabella che segue è tratta da Banti e Giannattasio 1994: 82.

<sup>5</sup> Furono due studiosi somali, Maxamed Xaashi Dhamac “Gaariye” e Cabdullaahi Diiriye Guuleed i primi ad affermare che la tipologia metrica dei principali generi poetici della loro tradizione era quantitativa, e 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). 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*).

<sup>6</sup> Gli stessi due termini *hojis* e *hooris* costituiscono una coppia allitterata e sono entrambi nomi verbali: *hojis* significa “far restare fermo in piedi”, mentre *hooris* 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”.

costruzione (e di percezione) del verso, il tratto più rilevante sia quello della marcata opposizione temporale fra vocali lunghe e brevi, poiché la possibilità di permutare una sillaba lunga con due brevi comporta che in uno stesso metro i versi possano essere costituiti da un numero anche notevolmente variabile di sillabe. Il che suscita, soprattutto in chi è abituato alla cantilenante ripetitività dei metri sillabici, un preciso interrogativo: come è possibile, al semplice ascolto, riconoscere ed apprezzare come appartenenti ad uno stesso metro versi che, nel medesimo componimento, abbiano un numero molto diverso di sillabe? Dall'analisi sistematica sui principali generi poetici e di canto tradizionale somali condotta assieme a Banti è risultato come tale riconoscimento sia possibile grazie alla ritmica dell'esecuzione cantata, che iscrive il verso in una sorta di griglia paradigmatica in grado di regolare ed equiparare le permutazioni fra lunghe e brevi.

Per mostrare come ciò avvenga si prenderà ad esempio uno dei generi maggiori della poesia somala, la *masafo* (o *jifto*), utilizzata per trattare argomenti importanti e spesso impiegata dai leader religiosi. Uno di questi fu Maxamed Cabdille Hasan, il famoso Sayid che, nei primi decenni del Novecento, capeggiò una sanguinosa rivolta dei Dervisci contro gli Inglesi e che può essere certamente considerato, al di là della sua controversa attività politica, uno dei maggiori poeti somali dello scorso secolo.<sup>7</sup> Si considerino allora alcuni versi di *masafo* tratti da due noti componimenti del Sayid:<sup>8</sup>

(1)

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 segnala la cesura (*barta nasashada*), che divide ciascun verso in due emistichi – E1 (*hojis*) e E2 (*hooris*) – e che corrisponde sempre a un confine tra due parole (e, nel canto, a una pausa della melodia). Si può notare come i versi 1a e 1b

<sup>7</sup> Gli esempi di *masafo*, *hees geel* e *geeraar* sono quasi tutti tratti da Banti e Giannattasio 1994 e 1996, studi ai quali si rinvia per un esame più approfondito dei generi, dei relativi procedimenti di versificazione e degli aspetti melodici dell'esecuzione cantata.

<sup>8</sup> Gli esempi 1a e 1b sono tratti da una celebre *masafo* nota con il nome di *Daawad baan ka leeyahay* “Ho una protesta da fare”, composta dal Sayid per respingere una serie di accuse degli Inglesi (di aizzare la gente a ribellarsi, di razzare bestiame a cabile fedeli al governo inglese, ecc.). Per maggiori dettagli cfr. Andrzejewski e Lewis (1964: 74), Sheekh Jaamac (1974: 78 sgg.) e Yaasiin (1984: 147 sgg.). I due versi corrispondono rispettivamente ai vv. 2 e 78 nell'edizione di Sheekh Jaamac. Il verso 1c è invece il v. 8 di una *masafo* indirizzata dal Sayid al poeta Aadan Axmed Dubbe della regione di Ceerigaabo (Sheekh Jaamac, 1974: 34 sgg.).

presentino in ogni emistichio una parola allitterata in *d* (nel verso 1b, il *hojis* ne contiene addirittura due). Il verso 1c. invece contiene in ciascun emistichio una parola iniziante per *b*, poiché è tratto da un'altra *masafo*, allitterata appunto in *b*. Per quel che riguarda la struttura metrica dei tre versi, essa può essere rappresentata nel modo seguente:<sup>9</sup>

(2)

- a. — — ◡ — — , — — ◡ — —  
 b. — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ , ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡  
 c. ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ , ◡ ◡ — ◡ — —

L'esempio 2a (= 1a) è costituito da due emistichi perfettamente uguali, ciascuno di 5 sillabe, tutte lunghe salvo la terza. Negli esempi 2b (= 1b) e 2c (= 1c) la distribuzione delle lunghe e delle brevi cambia, e il numero delle sillabe di ogni emistichio varia (da 5 fino a 9). Ma in tutti e tre i versi si contano 9 more per emistichio, per un totale di 18 more per verso. Inoltre, confrontando i tre versi si può notare 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. Dall'esame di un numero molto elevato di versi di *masafo* queste caratteristiche si sono rivelate sostanzialmente costanti, consentendo di ricavare il seguente schema generale:

(3)

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ , ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

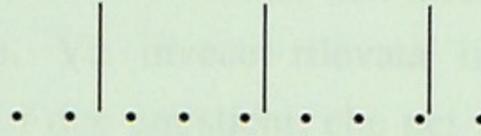
Ciascun emistichio di *masafo* risulta pertanto costituito da cinque posizioni: nella prima, seconda, quarta e quinta posizione possono trovare posto una sillaba lunga o due sillabe brevi, mentre la terza può essere occupata solo da una breve. I due emistichi di 1a esemplificano dunque la realizzazione minima dello schema (5 sillabe), mentre l'E1 di 1c ne mostra la realizzazione massima (9 sillabe). Ne consegue che, in base a tale schema, un verso di *masafo* può virtualmente variare da 10 a 18 sillabe.

La trascrizione e l'analisi musicale di una notevole quantità di versi, registrati da esecutori differenti, ha fatto emergere un'altra costante: indipendentemente dallo stile esecutivo (in sostanza, dalla linea melodica impiegata), ogni emistichio è sempre cantato rispettando un medesimo schema ritmico ternario, articolato su 9 pulsazioni raggruppate da tre accenti secondo la serie 2+3+3+1 (*tata tátata tátata ta*)<sup>10</sup>:

<sup>9</sup> Si noti che in 1b la seconda sillaba di *adaa* è scritta con vocale lunga ma conta metricamente come una breve. In effetti, *adaa* è l'esito di *adi* ("tu") più l'indicatore di focus *aa* (variante di *baa*), ancipite. Nella metrica somala sono infatti ancipiti (ovvero metricamente lunghi o brevi): i dittonghi *ay~ey* e *aw~ow*, in sillaba aperta; i pronomi 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*.

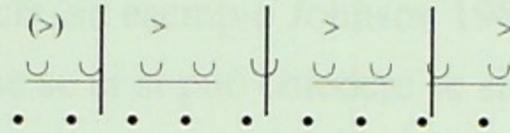
<sup>10</sup> La scansione tra parentesi è riportata soprattutto a beneficio degli "analfamusici" (come soleva dire Diego Carpitella) o "anadoremici" (come preferisce definirli il musicologo Paolo Emilio Carapezza).

(4)



Sovrapponendo lo schema metrico allo schema ritmico si ottiene il modello di realizzazione cantata di un emistichio di *masafo* e, con esso, anche la risposta all'interrogativo che prima ci si poneva:

(5)



Sono infatti la pulsazione regolare e la suddivisione ternaria scandita dai tre accenti (quello in corrispondenza della prima pulsazione risulta esclusivamente dalla posizione di attacco) a regolare la distribuzione proporzionale delle diverse quantità vocaliche in ogni emistichio, consentendo sia di comporre facilmente il verso, sia di riconoscerne, al primo ascolto, la buona o la cattiva fattura. Da tale schema appare ad esempio 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 (*aá*, *eé*, ecc.). La trascrizione musicale dei tre versi prima considerati (esempi 1 e 2), realizzata a partire dall'esecuzione di due diversi cantori, poeti essi stessi (Sheekh Jaamac, vv. **a** e **b**; Xaaji Balbaal, v. **c**), mostra chiaramente come, sulla base dello schema ritmico ternario e dei tre accenti che esso determina, possa realizzarsi la distribuzione delle quantità vocaliche<sup>11</sup>:

(6)

a.  $\text{♩} = 90$  (*leggermente oscillante*)

Duul haad Am- xaa- ra a kaa doo- ni maa- ye e

b.

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

c.  $\text{♩} = 83$  (*leggermente oscillante*)

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

<sup>11</sup> Gli accidenti in chiave, in questa e nelle prossime trascrizioni musicali, non implicano riferimenti alla tonalità, incompatibili col sistema melodico pentatonico anemitonico della musica somala, ma rinviano all'intonazione originaria degli esecutori al fine esclusivo di semplificarne la grafia e la lettura.



quinta posizione<sup>13</sup>. Considerate nel loro insieme, tali possibilità consentirebbero virtualmente ad ogni emistichio un'espansione fino a 12 more. Dato però che non risultano versi che superino le 20 more (e sembra dunque esservi una tolleranza di non più di 2 more oltre le 9+9 necessarie per la realizzazione del metro-base), emistichi di 12 more non sono accettabili e le combinazioni possibili si riducono a 6: 9+9 (la più frequente); 9+10; 10+9; 10+10; ma anche, si badi bene, 11+9 e 9+11. Ciò comprova dunque una sostanziale complementarità (e inscindibilità) delle due unità segmentali della *masafo*. Ma quel che soprattutto conta ai fini di una riflessione sulle relazioni fra metrica poetica e ritmica musicale è che, anche nei casi di espansione del metro-base, è sempre lo schema ritmico a regolare, con la distribuzione delle quantità vocaliche, le modalità di estensione del verso. La trascrizione che segue, relativa ad un verso i cui emistichi contano ciascuno 10 more (tratto da un'altra composizione di Maxamed Cabdille Hasan, allitterata in *m*)<sup>14</sup>, può fornire un esempio di come ciò si realizzi nella pratica di un'esecuzione cantata. Si osservino in particolare le due sillabe brevi *-da* e *ma-* (segnalate dagli asterischi posti sopra il pentagramma), esuberanti rispetto al metro-base:

(8)

*Habaryoonis madasheeda, mariya weedha aan iri*

○ ○ — ○ ○ ○ — ○, ○ ○ ○ — ○ — ○ ○

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

Ha-bar- yoo-nis ma-da-she\_e-da ma-ni-ya wee-dha aan i - ri

*Hees-geel*. L'esempio della *masafo* dovrebbe aver chiarito a sufficienza il sistema di correlazione fra metro poetico e ritmo musicale. Esso non solo è riscontrabile in diversi generi poetici somali, ma vale anche per molti generi di canto funzionale, come ad esempio i cosiddetti *hees-geel* (“canti per il cammello”), che i pastori somali intonano, al momento di abbeverare i loro cammelli, per ritmare il faticoso recupero dell'acqua dai pozzi (ed anche, secondo una credenza tradizionale, per indurre gli animali a bere di più). Diversamente dai generi poetici maggiori, come appunto la *masafo*, che implicano sempre un autore riconosciuto, questi canti per l'abbeverata,

<sup>13</sup> Tale aggiunta è stata rilevata in più casi ma, finora, soltanto alla fine del primo emistichio.

<sup>14</sup> Per la precisione, si tratta del terzo verso di una *masafo* con la quale 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: 274 sgg.).

come quasi tutti i canti funzionali, sono per lo più anonimi e spesso vengono improvvisati. Esistono vari tipi di *hees-geel*, a seconda delle diverse provenienze geografiche e claniche dei pastori ed anche della specifica funzione per la quale vengono intonati (prima abbeverata, più veloce, o seconda, più lenta). Ma tutti gli *hees-geel* prevedono un'esecuzione in forma responsoriale (un pastore intona un verso e gli altri rispondono in coro con una formula stereotipa, di solito *hoobay weheyoy*) e tutti inoltre rispettano lo stesso modello di scansione metrica. Tale modello, comune ad altri canti per il bestiame (*hees-xoolo*) come ad esempio i "canti per le capre" (*hees-ari*) che le donne intonano quando portano al pascolo il gregge, è molto semplice e può essere rappresentato nel modo seguente:

(9)

$$\left\{ \begin{array}{l} \cup \cup \\ \cup - \\ - \cup \end{array} \right\} \quad \underline{\cup \cup} \quad \underline{\cup \cup}$$

Per illustrare tale modello converrà innanzitutto esaminare alcuni versi, tratti da una registrazione effettuata quasi settant'anni fa, in occasione dell'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931, e conservata presso il Dipartimento di Etnomusicologia del Musée de l'Homme. Il canto è eseguito da un gruppo di pastori provenienti verosimilmente dal nord-ovest della Somalia, e più esattamente dall'area di Gibuti, tuttora di influenza francese:

(10)

a. *Gaari maayee*-  $\cup$  - - (allitterazione in *g*)

"Non lo raggiungerà"

b. *Tegi weydaye* $\cup \cup$  -  $\cup \cup$  (allitterazione in *t*)

"Non sei andato via"

c. *Fulaa ka cabsada* $\cup$  -  $\cup \cup \cup \cup$  (allitterazione in *f*)

"Solo un vigliacco ne ha paura"

Il modello metrico (11) prevede dunque tre posizioni: la prima posizione è sempre bisillabica, ma può essere realizzata solo come  $\cup \cup$  (cfr. *tegi* in 10b),  $- \cup$  (cfr. *fulaa* in 10.c) o  $\cup -$  (cfr. *gaari* in 10a), mai come  $- -$ ; le altre due posizioni, invece, alternano liberamente una lunga o due brevi ciascuna. Il numero complessivo delle

sillabe di ogni verso può quindi variare da 4, come in 10a (le posizioni 2 e 3 sono ambedue lunghe), a 6 come in 10c (le posizioni 2 e 3 sono realizzate entrambe con due brevi), mentre il numero delle more varia da 6 a 7 a seconda che la prima posizione sia  $\cup \cup \circ$ , rispettivamente,  $- \cup \circ \cup -$ .

Convorrà ora considerare il modo in cui tale modello viene realizzato nell'esecuzione cantata, osservando la trascrizione dei primi versi (allitterati in *f*) della registrazione di Parigi:

(11)

$\text{♩} = 154$

Eeya woo - bay Hoo-bay we - he -yoy Fa-ruur-yo cir-roy Hoo-bay we - he -yoy

Fa-ruur dha-bad kaa\_ Hoo-bay we-he-yoy Fu-laa ka cab - sa\_da Hoo-bay we - he - yoy

Hoo-bay we - he - yo - y Hoo-bay we-he-yoy <sup>Waa</sup> eey woo - bay Hoo-bay we - he - yoy

Hoo bay we - he - yo - y Hoo-bay we - he -yoy Gee-lu geel fu-lay Hoo-bay we - he - yoy <sup>ecc.</sup>

Traduzione: "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 (11), le due parti vocali (solista e coro) 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* alla battuta 15), che si presenta sempre con l'incipit stereotipo *eey(a) woobay* (o, se in anacrusi, *waa eey woobay*). In tutti gli altri versi (compreso quello della risposta corale),



(13)

*Afku waa holholkaasoo*

— ◡ — ◡ ◡ — —

“La sua bocca è una grande cavità”

*Gowso huuro ku taal buu*

— ◡ — ◡ ◡ — —

“I molari ricoperti di tartaro”

*Xakamaa ku hudbaayee*

◡ ◡ — ◡ ◡ — —

“Lui digrigna sul morso”

*Madag hiil leh miyaahooy?*

◡ ◡ — ◡ ◡ — —

“Sono forse legni che si sfregano per fare il fuoco?”

$\text{♩} = 52$

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

Gow-so huuro ku taal bu u

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

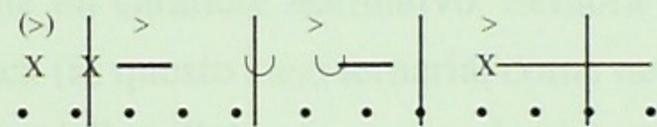
Ma-dag hiil leh mi - yaa - hooy

Come si può constatare nell'esempio, la caratteristica principale del verso di *geeraar* è di presentare un nucleo centrale, costituito da quattro sillabe con lunghezze fisse (— ◡ ◡ —). Tale nucleo “coriambico” è: **a)** preceduto da due posizioni iniziali, in ognuna delle quali una breve può permutare con una lunga, anche se nel canto entrambe sono sempre eseguite come brevi (ε); **b)** seguito da una sillaba, sia essa lunga o breve, la cui durata è sempre e comunque fortemente accentuata nell'esecuzione cantata, al punto di estendersi per quattro pulsazioni e articolarsi spesso in due note differenti. Si ha

dunque a che fare con un verso di sette sillabe, di cui tre possono essere indifferentemente brevi o lunghe, mentre le quattro centrali devono comporre una sequenza obbligata lunga-breve-breve-lunga ( $\theta \ \varepsilon \ \varepsilon \ \theta$ ). Di tanto in tanto si possono tuttavia rilevare, nel corso di una composizione, anche versi di otto sillabe.

Prendendo di nuovo in considerazione la quartina trascritta, si può notare come il quarto verso differisca dagli altri non solo per un più marcato allungamento della nota corrispondente all'ultima sillaba, ma anche per il fatto che *-hooy* è in realtà il complemento eufonico di un verso altrimenti esassillabico, *madag hiil leh miyaa*; il che mostra bene come il modello di riferimento del Sayid fosse l'eptasillabo. Si può inoltre osservare, nella seconda parte del primo verso, una configurazione ritmica leggermente diversa da quella degli altri tre ( $\varepsilon$  anziché  $\varepsilon$ ); ma ciò è dovuto esclusivamente ad un allungamento agogico nell'esecuzione della sillaba *-hol-*, che nella trascrizione è stato fedelmente annotato. Peraltro, i due versi centrali possono considerarsi come l'esatta realizzazione del modello metrico-ritmico di base del *geeraar*, che può dunque essere sintetizzato nello schema:

(14)



Tale modello, che prevede tre *ictus*, rende perfettamente conto della realizzazione ritmica del metro relativo ai versi eptasillabici. Ma se lo si confronta con quelli precedentemente proposti per la *masafo* e per *l'hees-geel*, non si può non notare una sua maggiore rigidità: esso, infatti, ha più le caratteristiche di un modello formale che di un modello “generativo” in grado di comprendere tutte le varianti attestate e prevedere tutte le combinazioni possibili, come invece apparivano quelli risultanti dai due generi precedenti. La sua natura “generativa” non va oltre la possibilità di permutare valori brevi e lunghi nelle due posizioni iniziali e in quella finale; ma tale opzione è più apparente che reale, in quanto si traduce nell’obbligo di occupare ognuna di quelle posizioni con una sillaba, indipendentemente dalla quantità vocalica. Per quanto tutti i modelli metro-ritmici fin qui proposti non siano altro – è il caso di ricordarlo – che schemi astratti, realizzati in base a un’analisi condotta “dall’esterno” e non abbiano dunque, in quanto tali, alcun valore operativo “all’interno” della cultura osservata, essi comunque permettono, proprio perché costruiti a partire dall’insieme delle varianti attestate, di valutare la maggiore o minore elasticità delle diverse forme metriche. Da questo punto di vista, la minore elasticità del metro di *geeraar* sembra difficilmente contestabile: il suo modello astratto consente infatti di determinare il numero e la posizione degli accenti, ma non prevede alcuna libertà di variare il numero e la distribuzione delle sillabe. Ciò è ancor più evidente nel caso di versi ottosillabici,

come è ad esempio, nel componimento del Sayid cui qui si fa riferimento, il primo della quartina successiva a quella presa in considerazione:

(15)

*Haldhaa meel fog ka muuqdayoo*

◡ — — ◡ ◡ — ◡ —

“Uno struzzo maschio che appare in lontananza”

Hal-dhaa meel fog ka muuq-da - yo o

Dalla trascrizione appare chiaramente come la sillaba breve *-da-*, che viene ad aggiungersi in settima posizione, sia integrata in modo forzato nello schema ritmico, mediante una contrazione di valore ( $\epsilon$ ) della lunga che la precede (*muuq-*) e una realizzazione brevissima ( $\xi$ ) della sillaba aggiunta. Pertanto le realizzazioni ottosillabiche del verso sembrano avere, almeno nello stile compositivo del Sayid, più la natura di licenze metriche che un carattere normativo. Sembra dunque evidente che l'iscrizione in una logica ritmica (in questo caso ternaria, come nella *masafo*) non è più necessaria ai fini di un computo delle sillabe, in quanto la riconoscibilità del verso di *geeraar* è garantita dal riferimento a un modello soggiacente, a base eptasillabica. Il ritmo ternario resta invece essenziale per la distribuzione degli accenti, in particolare di quelli che cadono sulla prima lunga e la seconda breve del nucleo fisso centrale.

Sulla base degli esempi fin qui analizzati, viene spontaneo interrogarsi sulle ragioni di questa compresenza di modelli di versificazione fra loro così diversi in un sistema poetico relativamente omogeneo come quello somalo e, addirittura, nel repertorio di uno stesso poeta quale fu il Sayid. Si tratta di un quesito cui sembra difficile poter trovare risposte certe, ma ci si potrebbe chiedere, ad esempio, se il *geeraar*, nella forma in cui si presenta oggi, non sia in realtà che uno dei possibili consolidamenti di un metro originariamente più duttile ed elastico – alla stregua, per fare un paragone azzardato, di certi specifici *blues* della tradizione musicale afroamericana che, composti in base a un originario e generale schema armonico-ritmico in dodici battute, si sono poi affermati al punto di diventare essi stessi, con la loro forma definita, il modello per nuove composizioni e improvvisazioni. Una seconda ipotesi, altrettanto plausibile e non meno difficile da dimostrare, potrebbe essere quella di immaginare che la *masafo* e il *geeraar* non derivino da una stessa tradizione poetica e che il secondo, ad esempio, sia il frutto di un'appropriazione da un altro sistema poetico con cui i Somali, nel corso della loro storia, sono venuti in contatto. Per verificare la

consistenza di questa seconda ipotesi occorrerebbe non solo sottoporre ad attento esame i diversi metri poetici delle culture con cui i Somali hanno avuto relazioni, ma anche ricostruire in modo convincente e attendibile il percorso storico e le modalità di un'eventuale filiazione. Come in tutti i campi della creatività umana, infatti, anche nel caso della poesia le coincidenze sono sempre possibili e di per sé non probanti.

Tanto per mostrare una coincidenza "improbabile", si può ad esempio rilevare una forte somiglianza fra lo schema metrico del *geeraar*, soprattutto nella variante ottosillabica  $\underline{\cup} \underline{\cup} - \cup \cup - (\cup) \underline{\cup}$ , e quello del *gliconeo* classico greco, il tanto dibattuto verso legato alla produzione poetica di Alcmene, Saffo e Anacreonte, il cui schema di base è:<sup>18</sup>

(16)

$$\begin{array}{cccc} / & & / & & / & & / \\ \underline{\cup} & \underline{\cup} & - & \cup & \cup & - & \underline{\cup} & \underline{\cup} \end{array}$$

Saffo, fr.96, 4 D.:

$$\text{povlla kai; tovdæ e[eipev moi} \quad \begin{array}{cccc} / & & / & & / & & / \\ - & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & - \end{array}$$

Saffo, fr. 98 A, 98 B, Suppl. D. :

$$\text{stefavnoisin ejpartivan} \quad \begin{array}{cccc} / & & / & & / & & / \\ \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & \cup & - \end{array}$$

Fra l'altro il *gliconeo* prevede anche una variante catalettica (*ferecrateo*):

(17)

$$\begin{array}{cccc} / & & / & & / \\ \underline{\cup} & \underline{\cup} & - & \cup & \cup & - & \underline{\cup} \end{array}$$

Il *ferecrateo* è del tutto simile, nella sequenza di lunghe e brevi, al *geeraar* eptasillabico:

(18)

$$\text{Corinna, fr. 24 D. :} \quad \text{pelevkessi donei'th} \quad \begin{array}{cccc} & & / & & / & & / \\ \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & - \end{array}$$

$$\text{Geeraar, es.14, v.1:} \quad \text{Afku waa holholkaasoo} \quad \begin{array}{cccc} (/) & & / & & / & & / \\ \cup & \cup & - & \cup & \cup & - & - \end{array}$$

Dal punto di vista metrico i due esempi (18) differiscono solo per la disposizione degli accenti, che nel verso greco sarebbe conseguente, secondo gli schemi scolastici dei metricisti classici, ad una divisione in piedi.

Tralasciando l'improbabile eventualità di una connessione fra i due metri poetici, non si può negare che questo casuale confronto sollevi comunque un

<sup>18</sup> Gli schemi e gli esempi relativi alla metrica classica greca sono tratti da Gentili 1977: 41 sgg.

interrogativo: perché non si dovrebbe ritenere che anche la scansione metrica greca rinviasse, alle origini, al ritmo (simmetrico? asimmetrico?) di un'esecuzione cantata? Anche tale quesito è però destinato a restare senza risposta, per il fatto evidente che non è più possibile ricostruire il rapporto fra una formalizzazione poetica giunta a noi per il tramite della scrittura (e dell'elaborazione teorica ad essa conseguente) e fonie linguistiche e musicali che – per riprendere le parole usate dal classicista Luigi Enrico Rossi in questo stesso volume – sono ormai morte e condannate al silenzio.

Convieni allora approfittare dell'opportunità offerta da una poesia totalmente orale come quella somala, ancora vivente (anche se forse condannata presto al silenzio dagli effetti, in Africa particolarmente tragici, della cosiddetta “globalizzazione”), per compiere alcune riflessioni di carattere generale:

**1.** Innanzitutto, un rapido esame della poesia somala – qui considerata attraverso tre soli generi: *masafo*, *hees-geel* e *geeraar* – ha permesso di constatare quanto possa essere forte la correlazione fra ritmo musicale e metro poetico in un sistema di versificazione cantata. Nel sistema somalo, caratterizzato dal prevalere di una metrica quantitativa, il riferimento a uno schema ritmico, sia esso puramente funzionale alla scansione dei versi (*masafo* e *geeraar*) o anche a comportamenti cinesici ad essa associati (*hees-geel*), determina nel verso: **a)** la posizione degli accenti; **b)** la disposizione delle quantità vocaliche lunghe e brevi secondo valori ritmici tendenzialmente proporzionali.<sup>19</sup> Per quei metri che prevedono posizioni in cui sia possibile permutare una sillaba lunga con due sillabe brevi (come nella *masafo* e nell'*hees-geel*), il modulo ritmico del verso, sempre fondato sulla corrispondenza biunivoca fra l'unità metrica minima (mora) e la pulsazione isocrona di riferimento (*tempo* musicale), consente inoltre: **c)** la distribuzione ordinata e proporzionale delle diverse quantità vocaliche, in relazione agli accenti, e con essa **d)** il loro esatto computo, nonché **e)** la percezione di un'equivalenza fonico-temporale fra versi comprendenti un numero anche molto differente di sillabe. Tutte queste possibilità sono date da un elemento fondamentale: il riferimento a una pulsazione isocrona soggiacente. Ma tale riferimento non è soltanto un espediente tecnico, è il fondamento stesso della poesia come “linguaggio speciale”. Esso infatti altera e trasforma sensibilmente la parola, uniformandola nel verso e immettendola in una temporalità e in una ciclicità del tutto differenti da quelle del normale eloquio.

**2.** Il raffronto tra i modelli “generativi” della *masafo* e dell'*hees-geel* e il modello prevalentemente “formale” del *geeraar* dimostra che quanto più il verso si organizza come ripetizione di un numero definito di sillabe, tanto più il ruolo del ritmo musicale

<sup>19</sup> In particolare, come si è visto, se pure è possibile, soprattutto in corrispondenza della posizione iniziale di un verso, che una sillaba lunga si realizzi con un valore ritmico breve (*correptio*, nella nostra metrica classica), il caso opposto (*productio*) non è mai dato, salvo che nell'allungamento melodico dell'ultima sillaba di un verso, come avviene nel *geeraar*.

appare irrilevante ai fini di un computo metrico. Questa evidenza porta a formulare un'ipotesi generale – tutta peraltro da verificare – secondo la quale laddove l'unità metrica minima e indivisibile sia dell'ordine della sillaba, il verso sembra risolvere autonomamente il problema del *numerus*, che regola, anche da un punto di vista percettivo, le possibilità di identificazione del metro. Cosa significa 'autonomamente'? Significa che il verso si consolida come modulo formale immediatamente riconoscibile sulla base dell'equivalenza fonico-ritmica delle sillabe, a prescindere dalla loro maggiore o minore durata nell'eloquio. In altri termini, senza necessariamente ricorrere a un riferimento periodico misurato (pulsazione), il verso conferisce alla sillaba il rango di unità ritmica e costruisce sulla sequenza di *n* sillabe il proprio ritmo (o i propri ritmi) di base. Si pensi, a questo proposito, a metri sillabici come l'endecasillabo italiano, il cui verso è subito riconoscibile, anche indipendentemente dagli accenti che derivano dalle diverse possibili suddivisioni (5+6, 6+5, 4+7 o 7+4) operate al suo interno dalla cesura. Da questo punto di vista, il *numerus* di una metrica sillabica appare per certi versi più simile a quello sequenziale proprio di una logica lineare quale ad esempio si ritrova nella scrittura, che a quello ciclico e proporzionale della musica misurata, fondato sul riferimento, implicito o esplicito, a una pulsazione isocrona.

In una metrica sillabica è allora il *numerus* interno al verso, non necessariamente misurato su una periodicità isocrona, a fungere da riferimento implicito. L'improvvisazione in ottava rima dei poeti contadini dell'Italia centrale, di cui parla Maurizio Agamennone in questo volume, costituisce un esempio eloquente a questo proposito, poiché mostra bene come quei poeti "a braccio" cantino i loro versi su un ritmo libero, non misurato, ma siano sempre tenuti (salvo errori, peraltro frequenti) a creare versi rigorosamente composti di undici sillabe. Viceversa, in gran parte dei canti del folklore italiano, costruiti sui metri della tradizione letteraria (endecasillabo, ottonario ecc.) ed eseguiti in ritmo misurato (canzoni a ballo, stornelli ecc.), si assiste di norma a quella che Diego Carpitella (1994: 16 sgg.) definiva una "esplosione del testo": il verso viene "frazionato, ripetuto, rinviato, frantumato, introdotto da anacrusi" (*ibid.*); inoltre, il numero delle sue sillabe viene spesso accresciuto, all'inizio o alla fine (anche di un emistichio), con l'aggiunta di congiunzioni, interiezioni e sillabe nonsense (*e, uh, ue', oi, bba* ecc.). Soprattutto questi prolungamenti del verso, che nel canto folklorico italiano derivano dall'effrazione di una metrica della scrittura al fine di riadattarla al ritmo di un'esecuzione cantata<sup>20</sup>, rievocano quelle estensioni del metro che, come si è già ricordato, sono una caratteristica generale dei sistemi quantitativi. Tali estensioni all'inizio o alla fine del verso sono ad esempio all'origine, nella metrica greca, delle molte eccezioni che di solito vengono considerate nei trattati come varianti stilistiche.

<sup>20</sup> Non bisogna infatti dimenticare che ci si sta riferendo a un contesto storico-culturale in cui la scrittura da tempo ha operato una definitiva separazione fra poesia e musica, tale da permettere ad ognuna di vivere di vita propria o di essere riaggregata all'altra secondo due distinti procedimenti: quello della "poesia per musica" o quello di "musicare" un testo poetico.

Come non pensare che anche tali varianti trovassero la loro genesi e la loro ragione di esistenza nel ritmo di un'esecuzione cantata? A questo riguardo sembrano ancora molto opportune le osservazioni che Bruno Gentili avanzava nell'introduzione al suo volume su *La metrica dei Greci* (1953: 1):

Il verso greco ha una sua struttura unitaria di ritmo che a torto si suole, secondo schemi puramente scolastici, dividere in "piedi" [...] In sostanza questo metodo è legato alla tradizione metrica antica che ha, per fini didattici, classificato in schemi troppo rigidi l'arte del verso, cioè lo stesso fondamento della poesia, poiché spezzando artificiosamente e arbitrariamente l'unità ritmica di un verso si distrugge la stessa unità poetica. [...] 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.

3. Queste ultime considerazioni riportano alla questione centrale: quella della posizione intermedia della poesia fra parola e musica. Come nasce la poesia? Perché in quasi tutte le culture (e, nella nostra, almeno fino al Novecento) questo "linguaggio speciale" sottomette la parola al *numerus* e la costringe in una scansione regolare? La possibilità di dare enfasi e autonoma pregnanza ai contenuti di un testo verbale mediante il ricorso a una periodicità è insita nel linguaggio oppure trova il suo fondamento al di fuori di esso?

Se in questa riflessione ci si è limitati all'osservazione dei soli aspetti ritmici di un'esecuzione cantata, non è stato soltanto per circoscrivere l'argomento, ma anche perché tali aspetti sono quelli più immediatamente rilevanti nel momento in cui ci si interroghi sulle relazioni fra parola e musica nei processi di versificazione.

Certo, una scansione ritmica non implica necessariamente un profilo melodico intonato. Nel suo noto studio sulla "ritmica infantile", di cui mostrò l'universalità e la sistematicità, Constantin Brailoiu (1956; ma 1982: 105) precisò infatti che essa «non si manifesta che attraverso la parola; è dunque a prima vista, un ritmo vocale [...] anche se, spesso, può adattarsi ad una melodia [...] più comunemente, i bambini recitano su una sola nota oppure semplicemente scandiscono, parlando». Tuttavia, il fatto che i bambini possano scandire il girotondo o le loro conte e filastrocche in *Sprechgesang*, *recto tono* o su un semplice motivo melodico non significa che l'isocronismo ritmico sia una prerogativa della parola. Nei ritmi infantili sembra infatti che l'andamento isocrono sia connesso ad atti cinesici ripetitivi e organizzati e rispetti in pieno la ciclicità temporale propria di quelle forme e comportamenti che siamo soliti definire "musicali"; ciclicità e riferimento a una pulsazione isocrona soggiacente che, non a caso, si ritrovano nella musica, nella danza, nel gioco e in molti atti lavorativi iterativi.

Ci sarà dunque una ragione se in tutte le culture tradizionali, laddove ancora

predominano una tradizione e una mentalità orali, la poesia è sempre, almeno all'origine, poesia cantata (e, a volte, anche danzata): gli esempi tratti dalla cultura somala dovrebbero suggerire qualche ipotesi al riguardo. Anche se un esame degli aspetti melodici avrebbe potuto fornire ulteriori elementi di riflessione, la puntualizzazione di alcune relazioni possibili fra metrica poetica e ritmica musicale che tali esempi hanno consentito sembra sufficiente a porre il dubbio che le spiegazioni in chiave funzionale (la formalizzazione musicale come espediente mnemotecnico) ed estetica (il "sublime" della poesia abbinato al "sublime" della musica) non esauriscano affatto la questione. C'è sicuramente dell'altro, e va cercato in quella molteplicità di modi di "formalizzare il vissuto" (Carpitella) e produrre simboli, che trova certamente la sua massima espressione nel linguaggio articolato, ma che fa appello anche ad altre capacità e potenzialità comunicative, come quella ritmica, sulle cui origini e interazioni molto ancora è da scoprire.

Per questo sembra pienamente condivisibile la netta critica che Molino, nell'intervento introduttivo a questo volume, rivolge alla tesi, postulata a suo tempo da Roman Jakobson, di un'autonoma "funzione poetica" del linguaggio; una presa di posizione a cui vale la pena di associarsi, sottoscrivendo le sue parole:

[...] rifiutiamo la concezione di Jakobson, oggi ampiamente accettata, in base alla quale la poesia e la versificazione si spiegherebbero con l'esistenza di una funzione poetica del linguaggio. Per noi la poesia non si confonde con il linguaggio o con una delle sue funzioni: essa è il risultato dell'applicazione al linguaggio di una strutturazione che ha legami molto forti con la musica e la danza.

Da parte sua Luigi Enrico Rossi, a conclusione del suo saggio, si fa sostenitore dell'idea che parola e musica siano nate "per parto gemellare". Se questa suggestiva metafora ha, come si è propensi a credere, un qualche fondamento di verità, si deve allora, e ancor più a ragione, ritenere che la poesia e la musica (nonché la danza) siano gemelle monozigotiche; nate, naturalmente... nel tempo delle more.

**Francesco Giannattasio**

### Testi citati

Andrzejewski Bogumil W. e Lewis Ian M.

1964 *Somali poetry. An introduction*. Oxford University Press, Londra.

Banti, Giorgio e Giannattasio, Francesco

1994 "Cantare e contare nella poesia somala", in P. Bravi e A. Pescatori (a cura di), *Atti del Seminario «Il verso cantato» (aprile-maggio 1988)*, CATTID - AICS, Roma: 77-106.

1996 "Music and Metre in Somali Poetry", in R.J. Hayward e I.M. Lewis (a cura di), *Voice and Power. The Culture of Language in North-East Africa*. Essays in Honour of B.W. Andrzejewski, School of Oriental and African Studies, London: 83-127.

Brailoiu, Constantin

1982 (ed. or. 1956) "La ritmica infantile", "Il giusto sillabico: un sistema popolare rumeno", in C. Brailoiu, *Folklore musicale*, vol. II, Bulzoni, Roma: 104-139.

Carpitella, Diego

1994 "I codici incrociati", in P. Bravi e A. Pescatori (a cura di), *Atti del Seminario «Il verso cantato»* (aprile-maggio 1988), CATTID - AICS, Roma: 9-22.

Cerulli, Enrico

1964 "La poesia dei Somali", in E. Cerulli, *Somalia. Scritti vari editi ed inediti*, vol. III, Ministero degli Affari Esteri (Istituto Poligrafico dello Stato), Roma: 1-40.

Gentili, Bruno

1977 (1<sup>a</sup> ediz.1955) *La metrica dei Greci*, D'Anna, Messina.

(Sheekh) Jaamac Cumar Ciise, (a cura di)

1974 *Diiwaanka gabayadii Sayid Maxamed Cabdulle Xasan*. Wasaaradda Hiddaha iyo Tacliinta Sare, Mogadiscio.

Johnson, John W.

1988 "Set theory in Somali poetics: structures and implications", in A. Puglielli (a cura di) *Proceedings of the Third International Congress of Somali Studies*, Il Pensiero Scientifico Editore, Roma: 123-132.

Yaasiin Cismaan Keenadiid

1976 *Qaamuuska af-soomaaliga*, Wasaaradda Hiddaha iyo Tacliinta Sare and Akademiyaha Dhaqanka, Mogadiscio.